

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Marina Rossi Gurgel

**CARTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA**  
Considerações sobre um campo transdisciplinar

Niterói, 2019

Marina Rossi Gurgel

## **CARTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA**

Considerações sobre um campo transdisciplinar

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói, 2019



# TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Instituto de Arte e Comunicação Social

Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DA BANCA EXAMINADORA

<b>Aluno(a):</b> Marina Rossi GURGEL
<b>Matrícula:</b>

<b>TÍTULO</b>
Cartografia Cinematográfica: considerações sobre um campo transdisciplinar

BANCA EXAMINADORA	
<b>Prof. Orientador</b>	Cezar Migliorin
<b>Examinador 1</b>	Raimundo Cardemuto
<b>Examinador 2</b>	PAULA CARDOSO MOREIRA

<b>PARECER</b>	
<p>A banca destacou a fluência do texto, o compromisso com a pesquisa e a audácia demonstrada pela aluna.</p> <p>Tendo a cartografia como desafio metodológico, Marina esteve atenta aos conflitos espaciais, sem abandonar a possibilidade da experiência vivida operar em relação com a teoria.</p>	
<b>DATA:</b> 3.12.2019	<b>NOTA FINAL:</b> 10 (dez)

ASSINATURAS DA BANCA	
<b>Prof. Orientador</b>	
<b>Examinador 1</b>	
<b>Examinador 2</b>	

*Para Jonas Mekas (in memoriam)*

## Agradecimentos

À minha família, pelo apoio emocional e financeiro, mesmo quando discordamos e eu escolhi caminhos inusitados. Especialmente aos meus pais, pelo convite constante à imaginação e ao pensamento crítico. E aos meus dois revisores de peso: Mário e Luiz Henrique.

À minha casa, Filipe, Luiz e Milla, pelo suporte, paciência e compreensão nesses meses alucinados de escrita, em especial à minha parceira Julia Couto, pela força e companheirismo nos momentos mais difíceis e mais lindos dos últimos 6 anos.

Ao meu orientador, por bagunçar, instigar e ampliar minha visão de cinema e de mundo ao longo de toda a graduação. Assim como a todos os professores que tornaram esses 7 anos de graduação de uma riqueza inestimável, em especial Sergio Santeiro, Klaus Bragança, Simplicio Neto, Rafael de Luna, João Luiz Vieira, à Cris, técnica do laboratório, Lia Bahia, Isaac Pipano e Dante Gastaldoni.

A Marina Vianna, bruxinha surgida na Guanabara, pelas tantas trocas, festas e afetos, e também ao grupo de estudos criado por ela, *Cidade Percepção e Imaginário*, pelas leituras e aventuras em Niterói.

Aos demais companheiros uffianos, por tanto que não cabem em palavras, em especial Artur Bravo, Ana Galizia, Guilherme Farkas e Adriana Bassi. Ao Samuel Leal, pelo apoio e orientação informal na feitura deste trabalho. Ao Douglas Resende pelo apoio no desenvolvimento do projeto e pelo frete internacional do livro do Mekas. Ao Pablo Rossi, que mesmo relutante, fez parte importante desse processo.

À Alexandra Elbakyan e demais mantenedores do portal Sci Hub, por lutarem pelo acesso democrático ao conhecimento.

*As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja discreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.*

Italo Calvino, *As cidades Invisíveis* (1972)

## RESUMO

Este trabalho tece considerações sobre o campo da cartografia cinematográfica e comenta, sob sua luz, o filme *News from home*, de Chantal Akerman. A partir da história e das problemáticas da cartografia, observamos suas intersecções com a arte cinematográfica e o surgimento desse novo campo transdisciplinar, a cartografia cinematográfica.

**Palavras-chave:** cinema; cartografia; mapeamento; práticas cartográficas

## ABSTRACT

This paper raises some thoughts on the field of cinematic cartography and within it comments the movie *News from Home* by Chantal Akerman. Starting from the history and problematics of cartography, we observe its intersections with the cinematographic art and the emergence of this new transdisciplinary field, the cinematic cartography.

**Key-words:** cinema; cartography; mapping; cartographic practices

## Sumário

Introdução.....	9
I. Um guia para um mapa	
O mapa e as dialéticas do espaço.....	11
A guinada cartográfica.....	15
II. De uma pororoca um novo rio	
Enquadramentos de mundo: cinema & cartografia.....	19
Um novo campo: cartografia cinematográfica.....	25
III. Caso comentado: <i>News from home</i> (Chantal Akerman, 1977).....	34
Considerações finais.....	43
Bibliografia.....	45
Filmografia.....	47

## Introdução

Para dar início a este texto, peço licença para colocar-me nele por alguns parágrafos somente, e recordar duas experiências que ilustram a motivação para esta pesquisa. A primeira se passa no final dos anos 1990, meu avós haviam regressado de uma viagem pela Europa e trouxeram dois pequenos livros sobre o Império Romano. Eram pequenos mas de uma certa espessura, mantidos por uma espiral, que juntava um volume grande de páginas: fotos, desenhos, mapas e transparências sobre três cidades dessa civilização perdida. E o “grande barato” era que 2, 3 ou até 4 páginas se sobrepunham, num jogo de transparências e sobreposições no qual a última página trazia uma foto do local tal como se encontra hoje em dia, ou seja, em ruínas; e as anteriores traziam ilustrações e até outras fotos daquele mesmo local em outros momentos, séculos atrás, com pessoas circulando, natureza, animais, comércio. Completavam a ruína e revelavam as edificações em seu esplendor. Como criança fiquei muito fascinada com o mecanismo que me permitia reproduzir, no movimento dos meus dedos, a ascensão e a decadência de uma civilização; vê-la em seu apogeu, em pleno funcionamento, e vê-la deteriorar-se até as ruínas que restam hoje no meio da cidade de Roma. E o movimento era livre, então podia-se ir e voltar e saltar etapas, olhar só a transparência, sobrepô-la a outra imagem.

A segunda experiência já se deu num contexto de aprendizado formal. O professor de geografia trouxe ilustrações muito grandes para a aula, todo um conjunto delas. Eram pinturas e fotos da Praça XV no Rio de Janeiro, o mesmo ponto de vista, do século XVI ao XX. Uma praia, um cais, um porto imperial, um paço imperial, uma estátua equestre de um militar republicano, um aterramento, um viaduto enorme que passa por cima de tudo, a decadência. E se esse professor continuasse lá hoje, mostraria uma foto da *revitalização*, e o sumiço do feio viaduto. O professor colocou todas as imagens apoiadas na lousa e aos poucos foi ajustando-as até ficarem em ordem cronológica, dispostas diante de nós em uma linha do tempo. E eu achei aquele momento dos mais mágicos.

Finalizada a digressão, explico que a presente pesquisa surge do

desejo de pensar formas distintas de trabalhar o conhecimento espacial, e da constatação do poder da arte nesse sentido, no caso, especificamente das imagens em movimento. Primeiramente, há um questionamento da geografia e da cartografia, detentoras de certo monopólio nas discussões espaciais, acerca de seus dogmas científicos e de suas limitações representativas. As bases sobre as quais essas ciências pensam o espaço, assim como as maneiras como o apresentam e ilustram, não dão conta, as vezes até sabotam, toda sua multiplicidade. Sempre há algo mais que os melhores mapas sugeriam, mas nenhum contemplava.

Por outro lado, a arte cinematográfica sempre, desde seus primeiros experimentos, esteve a lançar olhares e relacionar-se com o espaço, de muitas maneiras diferentes. Se por um lado, a câmera funciona como registro permanente de espaços reais, por outro o cinema constrói, em sua experiência particular, *espaços filmicos* que serão navegados e explorados pelos espectadores.

O diálogo que vem então se estabelecendo entre estas duas áreas, cartografia e cinema, tem diversos capítulos e muitas nuances. E há alguns anos surgiu um híbrido, unindo talvez o melhor de cada uma. O trabalho que segue nas próximas páginas é um estudo das bases que permitem o surgimento desse campo transdisciplinar, uma análise das premissas que o tornam válido e pertinente para os estudos contemporâneos. Trata-se de um campo inerentemente prático, mas suas formas de atuação social e dimensões potenciais foram aqui só visualizadas, pois demandam uma pesquisa de mais fôlego. Ainda assim, o último capítulo traz uma leitura de *News from home*, filme diário ensaístico e cartográfico de Chantal Akerman, sob a luz dessas novas teorias.

## I. Um guia para um mapa

### O mapa e a dialética dos espaços

Situados entre a política, a ciência e a arte, mapas são objetos bastante fascinantes. Em um olhar, apresentam a (pretensa) totalidade de um território, de uma perspectiva divina, povoada de símbolos, abreviações e até desenhos fantásticos atribuindo significados e valores a esse espaço e nos invocando a imaginá-lo. Trata-se também de documentos oficiais, nos quais limites são traçados, e assim nações, usos e leis. São fruto de um impulso de localização primitivo do homem, que já encontrou forma em diversos objetos e técnicas ao longo das civilizações. J. B. Harley, cânone da história da cartografia, diz que o mapa é só uma parte de uma grande história da comunicação sobre o espaço; no entanto, a ciência da cartografia manteve seu foco nesse produto, sua atividade fim, durante quase toda a sua história.

Mas a análise comparativa de diferentes mapas traz alguns indícios de suas limitações e problemáticas. Primeiramente, mapas não deixam de ser recortes, fragmentos e perspectivas autoritárias, arbitrárias, da superfície terrestre. Por trás daquelas informações que parecem preexistentes, apenas dispostas ali para uma fácil visualização, existe o Estado, ou uma empresa, que financiou um cartógrafo, que produziu o mapa. Segundo Sébastien Caquard, nos mapas estão incorporadas metanarrativas hediondas (CAQUARD 2011), em outras palavras, o discurso dos poderosos sobre o mundo. Desenhar o mapa é um poder. E nele estarão refletidas tanto as motivações e habilidades desse cartógrafo-autor quanto as necessidades e demandas de quem o financiou. Além disso, como representação gráfica, sempre serão representações, e isso significa escolhas, adaptações, distorções na passagem do mundo para o plano bidimensional. Tudo isso gera um objeto em geral rígido, frio e metódico, onde somente com muito esforço imaginativo vemos a presença humana em toda sua vivacidade. Essa desumanidade do mapa muito serviu ao exercício do poder territorial por parte de políticos, militares e outros imperialistas. Sobre o papel, o espaço é facilmente dividido, as linhas são traçadas sem referência às populações

ocupantes ou muitas vezes ao próprio território. Decisões arbitrárias se tornam mais simples, desassociadas de suas consequências e responsabilidades sociais, sobre um terreno que se abre como tabuleiro de jogo, infértil e sem vida. O continente africano traz o exemplo por excelência. Toda criança já olhou abismada para o atlas geográfico, ao ver aquele grande território dividido igual a um tabuleiro de xadrez, linhas retas e nações quadradas, traçadas por invasores europeus em um reflexo de suas próprias rivalidades e poderes, um traçado alheio à realidade do terreno e de suas populações.

Esse tipo de mapa (porque existem outros..) pauta-se de e alimenta a noção absoluta de espaço, como colocada pelo geógrafo David Harvey: *espaço como uma coisa em si mesma*. Uma grade preexistente e imóvel, aberta ao cálculo e às padronizações; fixo, geométrico, local das práticas de engenharia, dos estudos de Newton, Descartes e Euclides. Socialmente, é a noção que permitiu as entidades territoriais delimitadas, individuais e singularmente localizadas - a propriedade privada, os estados nacionais, planos urbanos. Em um estudo sobre a construção dos estados nacionais no continente americano, Martin Brückner aponta como o mapa da nação proporcionou uma maneira única de transformar em realidade a *ficção insustentável* de uma união nacional entre grupos e regiões heterogêneas (BRÜCKNER 2006).

Mas Harvey aponta outras duas concepções para pensar o espaço: espaço relativo e espaço relacional. Relativo no sentido de que existem múltiplas geometrias possíveis para estudar e analisar o espaço, e no sentido de que o quadro espacial depende daquilo que está sendo relativizado e por quem. O espaço relativo é concebido como produto de uma relação entre objetos, produto que só existe porque esses objetos existem e se relacionam. Essa concepção também traz o acréscimo do *tempo*, entendendo que é impossível compreender o espaço independentemente do tempo, e que isso implica uma mudança estrutural de linguagem: do espaço e do tempo para espaço-tempo ou espaço-temporalidade. É a noção sobre a qual se desenvolvem os estudos de Einstein e das geometrias não-euclidianas. Ela nos permite elaborar mapas diferentes daqueles feitos sob a noção absoluta.

Segundo a última, podemos ver em um mapa uma série de locais equidistantes de um ponto no centro da cidade, por exemplo. Já a partir da noção relativa, outros mapas são possíveis onde as distâncias são medidas em termos de custo para vencê-las, meios de transporte, tempo de deslocamento, etc. Por último, um dos maiores ganhos dessa concepção é a ideia de *molduras espaço-temporais*:

A espaço-temporalidade necessária para representar fluxos de energia através de sistemas ecológicos adequadamente, por exemplo, pode não ser compatível com aquela de fluxos financeiros através de mercados globais. Entender os ritmos espaço-temporais da acumulação de capital requer um quadro bastante diferente daquele necessário para entender as mudanças climáticas globais. Tais disjunções, que tornam o trabalho extremamente difícil, não são necessariamente uma desvantagem desde que as reconheçamos como tais. Comparações entre molduras espaço-temporais diferentes podem iluminar os problemas da escolha política. (HARVEY 2012 p12)

As “disjunções” são o reconhecimento de que cada processo, fenômeno e objeto estudado estabelece sua espaço-temporalidade, com suas características próprias, ou seja “processos não ocorrem *no* espaço mas definem seu próprio quadro espacial” (HARVEY 2012 p12).

Radicalizando ainda mais, está a noção relacional, segundo a qual o espaço *está contido* nos objetos e não existe fora deles. Predomina a ideia de relações internas aos processos e fenômenos e, através das ações no e do decorrer do tempo, são incorporadas e internalizadas as influências externas. Enquanto na noção relativa, as medições e os cálculos do espaço se problematizaram mas não foram eliminados, aqui eles se encontram praticamente impossibilitados. Mas como colocou Harvey, “por que seria presumível que o espaço-tempo somente existe se é mensurável e quantificável em certas formas tradicionais?”(HARVEY 2012 p13).

Sendo a noção relacional “um terreno extremamente desafiador e difícil para se trabalhar”, nas palavras do próprio Harvey, vamos deixá-la somente apontada aqui, esperando que seja desenvolvida em outro momento. O importante destas três noções é mantê-las em tensão dialética, ou seja, o espaço não é absoluto, ou relativo, ou relacional, mas sim os três ao mesmo tempo, a depender da natureza do que se quer estudar ou analisar.

O problema da concepção correta do espaço é resolvido pela prática humana em relação a ele. Em outros termos, não há respostas filosóficas a questões filosóficas que concernem à natureza do espaço – as respostas se situam na prática humana. A questão “o que é o espaço?” é por consequência substituída pela questão “como é que diferentes práticas humanas criam e usam diferentes concepções de espaço?”. A relação de propriedade, por exemplo, cria espaços absolutos nos quais o controle monopolista pode operar. O movimento de pessoas, de bens, serviços e informação realiza-se no espaço relativo porque o dinheiro, tempo, energia, etc, são necessários para superar a fricção da distância. (HARVEY 2012 p14)

A percepção de que é a *prática humana* que dá o real sentido do espaço (muitos vão dizer, transformando-o em *lugar*) é fundamental para a virada que ocorre na cartografia a partir dos anos 1980. A experiência humana e as práticas e relações sociais são ações que se desenrolam no tempo e produzem espaço, atrelando a ele funções, emoções, memória, percepções, sentidos de lugar (*sense of place*). Não é possível separar esse conjunto disforme fenomenológico da matéria concreta que compõe pastos, montanhas e cidades; ambos são igualmente importantes para uma compreensão profunda de qualquer espaço estudado. O mapa de regiões áridas não traz sozinho a percepção do que é viver em um local afetado pela seca constante; a observação do chão rachado do sertão, por exemplo, talvez ajude. A solidão característica da experiência em uma metrópole não aparece na mancha urbana que se vê no Google Earth, nem a sensação do vento no rosto de uma orla, de uma colina, a percepção real do declive ao deixar o espigão da av. Paulista e descer rumo ao centro da cidade de São Paulo.

No entanto, esses outros fatores e elementos componentes do espaço nunca encontraram um lugar adequado, nunca foram incorporados, e, em essência, nem cabem no mapa convencional, regido pela noção absoluta do espaço. Pensando na sua própria feitura, o mapeamento tradicional dispõe de técnicas bem estabelecidas para descrever estruturas ou figuras estáticas, mas para esses fatores, para processos e dinamismos, são bastante limitadas as ferramentas de representação, restando a eles uma presença marginal, que dificilmente é eliminada por inteiro, já que são parte integrante do que é o espaço. Permanecem em vestígios: ilustrações dos navios

nos litorais, aludindo a ação humana (europeia) da descoberta e da relação; de símbolos e monstros em certos pontos, trazendo a existência simbólica de certos locais; ou mapas que trazem o desenho do percurso, não da superfície exata, como a *Tabula Peuntingeriana* do séc IV, partindo do itinerário humano para representar o território.

### A guinada cartográfica

*Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai,  
que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso  
que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.*  
Italo Calvino, *As cidades invisíveis* (1972)

As limitações apontadas acima são conhecidas da cartografia desde a sua formalização como disciplina científica, na passagem entre os séculos XIX e XX. Desde esse momento, questionamentos e críticas foram levantados minando principalmente dois de seus pilares. Primeiro, a “cientifização” das práticas e conhecimentos em padrões rígidos e parciais, que não abrigam outros saberes existentes; e segundo, a controvérsia em presumir a existência dos territórios e populações anteriormente ao seu mapeamento, e não trazer a discussão sobre como o olhar cartográfico e o mapeamento codificam assuntos e sujeitos e produzem identidades. Essas e outras discussões sempre fizeram parte da história da cartografia, mas dois movimentos modificaram o cenário e permitiram o surgimento da chamada Cartografia Crítica, no final da década de 1980. Primeiramente, as transições tecnológicas iniciadas após a Segunda Guerra Mundial abalaram um pouco o monopólio da cartografia detido até então por grandes casas cartográficas da Europa e pelas esferas governamentais. E, posteriormente, soma-se a isso uma sistematização das críticas há pouco apontadas em um corpo teórico social, principalmente nos trabalhos de J.B. Harley, D. Woodward e Denis Wood.

O que esses estudiosos promovem é um desvelar da parcialidade dos mapas, de seu caráter discursivo, que sempre se encontrou maquiado pela pretensa neutralidade científica. J.B. Harley introduziu as ideias de poder,

ideologia e vigilância, afirmando que nenhum conceito de mapeamento seria completo sem elas. Os mapas foram situados como documentos sociais que devem ser entendidos em seus contextos históricos. E enfatizando a função do mapa na experiência humana, ao invés de sua aparência ou forma, como havia sido até então, ampliou-se o horizonte e muitas práticas e tradições de mapeamento não-ocidentais passaram a ser consideradas e estudadas. Com esse movimento, o foco da cartografia muda do objeto mapa para o processo de mapeamento, com uma série de outras mudanças como consequência.

Essa mudança de foco retroalimenta a valorização do tempo, como apontada anteriormente nos estudos de D. Harvey. Muitos desses cartógrafos críticos falarão da dimensão temporal do mapa como de uma fotografia: um registro feito no tempo, que contém tempo passado e que pode capturar diferentes passagens do tempo em um único desenho. Diante disso, diz Denis Wood, os mapas, antes analisados somente a partir do espaço, passam a ser interpretados sob a dimensão do espaço e/ou do tempo. Segundo a primeira, mapas são imagens da cidade, por exemplo. De acordo com a segunda, vão ser narrativas sobre os sujeitos que o produziram. E combinadas, os mapas poderão ser estórias sobre seus autores nos locais retratados. Essa é uma das entradas possíveis para a associação entre cartografia e narrativa. Esta associação será amplamente explorada pelos cartógrafos críticos, tanto pelo viés da história por trás da criação de um mapa (nefasta, partidária, autoritária, hedionda ou não), como pelo viés da história, ou estória, que ele quer e pode contar.

A importância da narrativa nesse processo de expansão da cartografia para além de seu perímetro inicial parece justificar-se na concepção já comentada de que é a experiência que gera espaço. A prática, a ocupação, as relações humanas é que determinam os espaços, e elas se desenrolam no tempo e são carregadas de emoções e subjetividades. Sendo assim, as narrativas tornam-se um veículo importante, e mais adequado, para comunicar conhecimentos espaciais, ao permitirem a entrada de outras dimensões nesse discurso. Através de narrativas, a dimensão temporal, na qual se desenrolam processos, dinâmicas e ações, torna-se mais clara. E tornam-se visíveis as dimensões emocionais e empíricas de sujeitos e

narradores que estão por trás e dentro do espaço que se quer representar.

Pensando nas possibilidades trazidas pelas novas tecnologias, principalmente a Internet 2.0, o cartógrafo Fraser Taylor propôs um *Novo Mapa*, que, associado ao mapa convencional, proporciona uma visão mais completa de um território e uma maior participação do usuário na atividade cartográfica. Essa proposta chama muito a atenção pelos pontos humanistas e fenomenológicos que leva em consideração, associando-os a pontos tradicionais da cartografia, sendo eles (TAYLOR 1994 *apud* CARTWRIGHT 2009):

<b>Mapa convencional</b>	<b>Novo Mapa</b>
Lugar Geográfico	Sensação de Lugar ( <i>sense of place</i> )
Fatos	Bagagem Histórica
Informação	Percepção
Dados	Emoção

Fruto de um estudo iniciado na década de 1990 e ainda em desenvolvimento, o Novo Mapa dá corpo aos fatores e dimensões comentados até aqui e, de maneira muito instigante, propõe um descongelamento das formas cartográficas tradicionais. Para tanto, ele não se restringe ao objeto mapa somente, mas vai abarcar outras mídias como vídeos, sons e instalações, evidenciando uma busca característica desse momento da cartografia por novas formas - uma necessidade diante desse ímpeto por trabalhar com informações de outra natureza.

Inspirado no Novo Mapa e defensor da adoção de métodos narrativos para trazer as dimensões emocionais e empíricas do espaço, e também para engajar os usuários, William Cartwright desenvolveu a *Metáfora do Teatro*. Como se poderá ver mais adiante, artes em geral serão uma grande fonte das ferramentas e mídias que a cartografia adotará para trabalhar os elementos de emoção e subjetividade que emergem em seus estudos. Pensado principalmente para plataformas de interação pelo computador, Cartwright propõe um sistema narrativo no qual a paisagem estudada é um palco, os elementos que agem sobre ou se movem através dela, os atores, e o roteiro são os elementos ambientais, físicos e humanos que

determinam as ações dos atores e mudanças nessa paisagem. São muitos os ganhos desse sistema, entre eles, uma melhor representação do caráter dinâmico do espaço geográfico, já que é possível observar múltiplos agentes, diversos aspectos, todas as contribuições atuantes no ambiente, com mudanças temporais, conflitos e ações completas. Mas talvez o mais interessante deles seja a possibilidade de recolocar as experiências humanas no cenário geográfico, em todas as suas dimensões subjetivas, emocionais e empíricas. Nas palavras de Cartwright, essa vivência do usuário dá mais credibilidade às informações e talvez possibilite até entender *como é viver naquele espaço*.

Para concluir, uma citação do fotógrafo e mestre em urbanismo, Tuca Vieira, parece trazer de forma implícita a Metáfora do Teatro e faz a passagem para o cenário mais importante dentre as ocupações humanas:

Cidades são construídas com matéria bruta, mas também através das memórias coletivas e das relações sociais de seus habitantes. Portanto, quando falamos em cidades – talvez a mais complexa criação humana – não há como separar o volume construído e material (com tudo o que implica de riqueza, trabalho, ideal e arte) de todos os dramas que se desenrolam nesse cenário. (VIEIRA 2018 p166)

Logo, para produzir um conhecimento que não fragmente as duas naturezas do espaço, pode-se lançar mão de análises que partam da cidade como experiência sensorial, como fenômeno, e apresentá-la, de maneira similar à Metáfora do Teatro, em termos de campo, força, fluxos, vetores, que encontrarão forma em outras mídias e suportes para além do velho mapa.

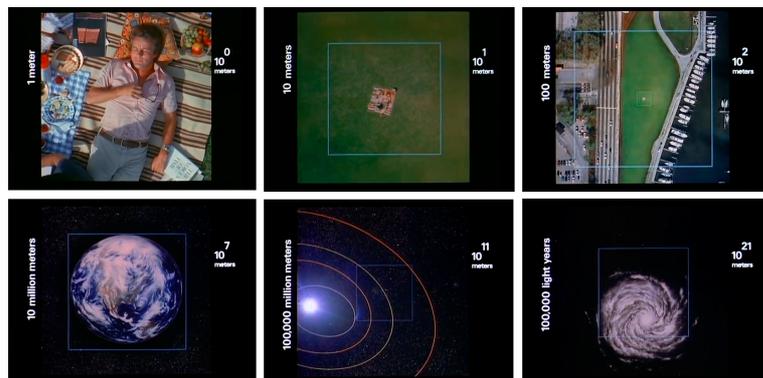
## II. De uma pororoca um novo rio

### Enquadramentos de mundo: Cinema & Cartografia

O estreitamento de relações entre o cinema e a cartografia não advém desse momento em que a última busca soluções formais no primeiro, mas remonta ao próprio surgimento da dita sétima arte. E conta com momentos muito curiosos, como a invenção do software por trás do *Google Earth*, que segundo um de seus fundadores, Avi Bar-Zeev, teve influência direta do curta-metragem *Powers of Ten* (*potências de dez*), do casal de designers Charles e Ray Eames, de 1977 (VIEIRA 2018). Começando com um enquadramento que abrange 1m<sup>2</sup> e a uma distância de 1m do assunto, a câmera se afasta, a cada 10 segundos, a uma distância 10 vezes maior que a anterior, indo de um casal na beira de um lago em Chicago até as constelações, e depois regressando até entrar na estrutura dos átomos<sup>1</sup>.

Esse jogo proposto pelo *Powers of Ten* diz muito sobre o que há de comum entre o cinema e a cartografia: enquadrar, redimensionar, reescalar, reproduzir o mundo em uma escala visível, compreensível e manipulável pelo homem.

Dentro desse contexto, pode ser dito que a junção entre olho e instrumento que distingue a observação do espaço pelo cartógrafo não está tão distante da que determina a codificação e 'reescala' [*coding and scaling*] cuidadosa do mundo feita pelo cinema. (CASTRO 2010 p145)



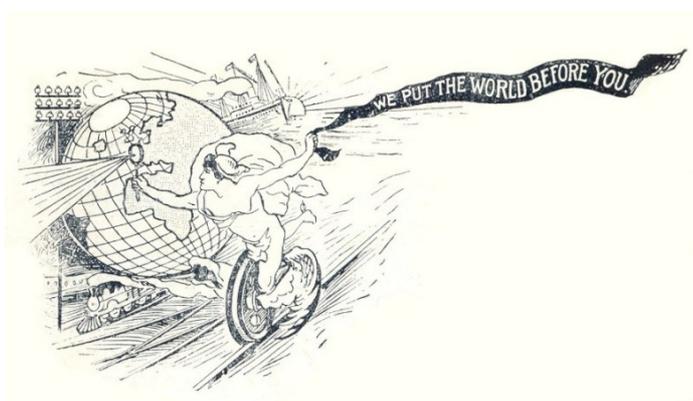
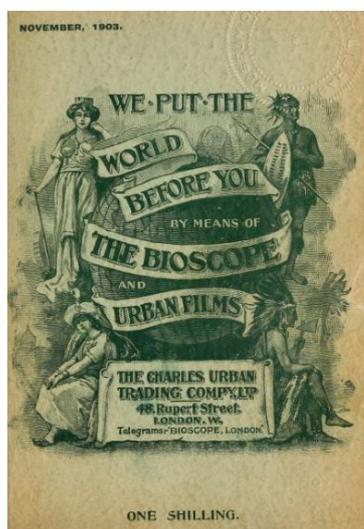
Frames de *Powers of ten*

<sup>1</sup> Interessante pontuar o aparecimento, 40 anos depois, de filmes que utilizam imagens de plataformas como o *Google Maps*, inclusive para discussões em torno de sua representabilidade, como *Nunca é noite no mapa* (Ernesto de Carvalho, 2016).

Teresa Castro, teórica do cinema que explora essa relação com bastante destaque, seguiu a trilha aberta por J.B. Harley, e apresenta o cinema como uma *manifestação gráfica de uma compreensão espacial do mundo*, tal qual a cartografia. Ambas promovem apreensões do espaço e as traduzem em representações gráficas, criando imagens do mundo.

Criar imagens do mundo e dessa maneira se apropriar dele é a essência dos tempos modernos, segundo Heidegger, no ensaio de 1938, *A Época das imagens do mundo*. E de fato o primeiro cinema (1895-1915) encarnou essa essência de maneira bastante explícita, ainda mais se pensarmos que seus primeiros anos foram concomitantes a um momento de forte expansão neocolonial. Grande parte das primeiras imagens em movimento demonstrava clara obsessão por tornar o mundo, em toda sua vastidão e multiplicidade, visualmente acessível para seus espectadores, inseridas em um contexto amplo de espetacularização da paisagem, característico da modernidade. Filmes de viagem, paisagens exóticas, vistas, são todos termos dominantes na tipificação dos primeiros filmes. Mais uma vez de maneira bastante hedionda, as engrenagens do cinema se misturavam organicamente com as engrenagens das potências neocoloniais, em uma retroalimentação na expansão de ambas.

O cinema tinha a dupla vantagem de demonstrar a superioridade tecnológica do colonizador, e reproduzir e consagrar o imaginário da África que há muito se propagava nos discursos “científicos” e racistas ocidentais. (...) Ele ajudou a determinar não somente como as audiências ocidentais, que tinham pouco ou nenhum contato com africanos, imaginavam a África e seus habitantes, mas também, mais prejudicialmente, como as audiências africanas expostas a esses filmes viam a si mesmas. (THACKWAY 2003 p31)



Capa do catálogo de 1903 e cartaz s/d da Companhia de filmes Charles Urban Trading Company

Outro ponto interessante acerca do primeiro cinema é que a sua relação com a captura e elaboração do espaço se dá de maneira distinta do cinema narrativo que se tornou hegemônico. Inseridos em outros contextos e pautados por outras prioridades, os primeiros filmes caracterizavam-se por uma autonomia do plano, ou seja, viam em cada plano uma unidade indivisível e autônoma. Não se utilizou por muito tempo a montagem como a conhecemos hoje, mas sim uma montagem interna ao quadro, tendo nas trucagens de Méliès seu maior exemplo. Somam-se a isso as referências visuais para a composição desses quadros e toda a estrutura de exibição, ambas bastante diferentes do cinema clássico narrativo. Diante de tudo isso, o que se vê nos primeiros filmes em geral são planos frontais, estáticos ou em movimento, em sua maioria de grande escala (planos gerais, planos de conjunto), e únicos ou em pequeno número para cada espaço. Ou seja, os espaços são apreendidos em um único plano, frontal e de grande escala. Nos filmes posteriores, construídos com a montagem de vários e diversos planos, o espaço surge fruto da reunião desses fragmentos descontínuos, numa continuidade construída no tempo dessa montagem. Da mesma maneira, o olhar se encontra mais livre para vagar pelo quadro do primeiro cinema, percorrer o espaço, observá-lo, por que não está sendo direcionado e orientado, guiado para um assunto, como sucede no cinema narrativo. Pelo contrário, a amplitude é tanta e parecem tantas as informações e opções de percurso, que esses filmes nos convidam a (ou exigem) visualizações repetidas (KEILLER 2007).



Frames de *Life of an American fireman* (Edison Manufacturing Company, 1903) 21

O cineasta Patrick Keiller enxergou um grande potencial nessas imagens em movimento da virada do século, justamente no que tange à representação espaço-temporal. Frutos e testemunhas da modernidade, esses filmes constituem um exemplo pujante da contribuição da cartografia cinematográfica na compreensão dos processos históricos mundiais:

Ao nos permitir ver tanto dessa paisagem, esses primeiros filmes são realmente extraordinários, porque oferecem as mais extensas visões da paisagem de um outro tempo no momento ou justamente prestes a se transformar, uma transformação ocasionada (pelo menos em parte) pelo desenvolvimento do próprio meio no qual a oportunidade de explorar esses espaços há muito perdidos foi construída. (KEILLER 2007 p121)

Keiller apresenta a tese de que filmes podem ser feitos com o objetivo de produzir uma crítica ao espaço: o espaço fílmico oferecendo uma crítica ao espaço atual. Ele embasa essa proposta argumentando que, primeiramente, o cinema oferece, em sua construção diegética, a possibilidade de experimentar-se espaços não existentes, e/ou qualidades espaciais raras ou não encontradas na experiência do dia a dia. Por espaços não existentes, podemos entender espaços que não foram produzidos na sociedade ou que não existem mais. Espaços não produzidos podem até existir fisicamente, mas não empiricamente ou socialmente, no sentido de que não são vividos da forma como um filme pode propor. O mesmo com espaços que já não existem mais: podem ter sobrevivido fisicamente mas não socialmente. Por outro lado, filmes podem também representar fisicamente espaços imaginários, ou propostas para espaços do futuro, mas para Keiller, a maior atração do meio cinematográfico está em sua capacidade de transformar imaginariamente espaços reais, sejam do presente ou do passado.

Aqui novamente filmes anteriores a 1907 parecem oferecer uma polêmica – para ruas sem carros, para arquitetura, para transporte público, e para uma economia menos centralizada, menos desmaterializada. Eles podem até assemelhar-se a ficção científica: um futuro no qual o custo de trabalho distante, e de energia, e portanto de transporte, tenha aumentado de tal forma, que a produção se torne mais local. Ao mesmo tempo, podemos assumir que, como imagens, os filmes emprestam uma coerência ilusória aos seus assuntos. Os espaços que aparecem nos filmes eram dinâmicos, sujeitos a tensões tão desestabilizadoras quanto (e às vezes surpreendentemente semelhantes a) qualquer uma que vivemos hoje. A arquitetura está cada vez mais sendo vista como um

processo estruturado no tempo: nos filmes, podemos explorar alguns dos espaços do passado, para assim melhor imaginar os espaços do futuro. (KEILLER 2007 p122)

Sustentando esse raciocínio de Keiller, está o aporte, já clássico, de Henri Lefebvre, fundamental para as proposições de David Harvey também. É Lefebvre quem vai mais contundentemente colocar o espaço como socialmente produzido pelo homem, à medida que a sociedade se organiza e se reproduz política e economicamente. Em sua teoria, o filósofo francês traz 2 trios de termos, um que parte do campo linguístico, e outro do campo fenomenológico, que de alguma maneira se correspondem, para analisar a produção do espaço. O chamado primeiro momento de produção do espaço se encontra na dimensão material das atividades e interações sociais. Lefebvre o chamou de *prática espacial* e, fenomenologicamente, é o *espaço percebido* por meio dos sentidos. Logo, está a *representação do espaço*, que emerge no nível do discurso e dá forma ao espaço ao defini-lo em descrições e conceitos, é o momento ligado à produção do conhecimento, engloba teorias científicas, mapas, fotografias, dá uma imagem ao mundo e, fenomenologicamente, é o *espaço concebido*. Segundo Lefebvre, o espaço não pode ser percebido enquanto tal sem ter sido concebido previamente em pensamento. E por fim, os *espaços de representação*, a dimensão simbólica, emocional, que traz significados outros para o espaço material. No campo fenomenológico, é o *espaço vivido*: o mundo assim como é experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana. Nas palavras do comentador Christian Schmid:

o vivido, a experiência prática, não se deixa exaurir pela análise teórica. Sempre permanece um excedente, um remanescente, o indizível, o que não é passível de análise apesar de ser o mais valioso resíduo, que só pode ser expresso por meio de meios artísticos. (SCHMID 2012 p102)

Assim como as concepções de espaço propostas por Harvey, os conceitos de Lefebvre devem ser mantidos em tensão dialética entre si, sem hierarquia ou ordem exata, tendo cada um igual valor. A dialética de Lefebvre não é igual à marxista-hegeliana, ela é *tridimensional*, e não termina em uma síntese, mas se mantém em tensão, com os três momentos se negando, se completando e se superando, em movimentos distintos que dependem

do contexto, em que um pode suplantar o outro e ser suplantado por ele em outra ocasião.

A partir de Lefebvre, então, é que Keiller vai afirmar que o cinema pode propor espaços que não existem: espaços que podem até existir fisicamente (espaço percebido), mas não socialmente (espaço concebido e/ou vivido), além dos outros casos citados anteriormente. Portanto, tem-se que o cinema poderia encarnar estes três momentos propostos por Lefebvre. Para justificar isso, pode-se lançar mão de algumas teorias já publicadas, mas é interessante observar como tudo já estava de certa forma apontado em um dos textos seminais da teoria cinematográfica: *Ontologia da imagem fotográfica*, de André Bazin.

Em primeiro lugar, a materialidade concreta, o espaço percebido, é tarefa mais simples e que faz a relação com a cartografia clássica, do espaço absoluto. Essa é a primeira que se encontra justificada no texto de Bazin: a imagem fotográfica é gerada de forma objetiva e guarda relação direta com o objeto representado. Re-presentado: tornado presente novamente no tempo e no espaço. Sua força de realidade não advém apenas da reprodução perfeita da aparência, mas de sua gênese automatizada, agindo sobre nós *como um fenômeno natural*. Pensando no processo fenomenológico, é interessante retomar o uso da perspectiva renascentista, que permitiu a ilusão de um espaço de três dimensões, onde os objetos se situam como na nossa *percepção direta*. E a máquina fotográfica, em sua essência, é uma *máquina criadora de perspectivas* (VIEIRA 2018 p75). Temos, portanto, o espaço percebido, que decalcou sua forma na película através da luz.

O espaço concebido encontra-se muito bem desenvolvido em outros textos de Bazin, mas no *Ontologia* está apresentado na simples e potente, ao mesmo tempo que enigmática, última frase: *Por outro lado, o cinema é uma linguagem*. E como linguagem, tem sua sintaxe, seus conceitos, sua organização discursiva do mundo, que produz enquanto representação. E de fato, o mundo percebido não poderá sê-lo se não estiver organizado na linguagem do cinema, que poderá ser como a dos primeiros filmes (que gerou *um* espaço), ou como os filmes de montagem, de *raccord* e de *espaço fílmico* feito de retalhos.

Por último, e talvez a mais importante contribuição do cinema para a cartografia, o espaço vivido:

O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor. (BAZIN 2014 p33)

Este momento da produção do espaço é caracterizado pelos símbolos, pela experiência dos sujeitos, como descreveu Lefebvre. E escapa das teorias científicas, se apresenta pela arte, pela poesia. Como se discutiu antes, a cartografia mais contemporânea entende, assim como o filósofo francês, que há dimensões afetivas, emocionais, em uma paisagem. São essas dimensões que o cinema é capaz de trazer na representação de um espaço, através de todas as suas ferramentas linguísticas, através de narrativas, de construções poéticas. Talvez a maneira mais contundente esteja nas possibilidades de expressão de uma subjetividade, do corpo que, existindo, ocupando, se deslocando, faz espaço.

#### Um novo campo: cartografia cinematográfica

Dada essa capacidade do cinema em articular as três dimensões da produção do espaço, abre-se o campo da *cartografia cinematográfica*, que já vem sendo explorado há alguns anos por teóricos de diversas origens e trazendo novas implicações para as várias áreas e técnicas envolvidas. Como apresenta o geógrafo Sébastien Caquard, no editorial da edição 46 do *The Cartographic Journal*, dedicada exclusivamente ao tema:

Cartografia cinematográfica parece ser tanto sobre mapear memória quanto sobre visionar o futuro da cartografia; tanto sobre o mapa como metáfora como sobre o filme como metáfora; tanto sobre a integração do cinema ao mapeamento quanto sobre o lugar da cartografia na filmagem e edição. Cartografia cinematográfica é uma forma híbrida de cartografia que reconhece a importância da cartografia como uma disciplina objetiva de base científica, assim como a importância de transmitir diferentes formas de emoções e sensações sobre lugares através da linguagem cinematográfica. (...) Cartografia cinematográfica pode ser definida como uma forma de documentário cartográfico que tende à ficção geográfica, assim como uma forma de ficção cartográfica que tende ao documentário geográfico. (CAQUARD 2009 p5)

Fazendo um exercício transdisciplinar, levanto algumas das questões pertinentes a esse campo, que ora parecerão mais relevantes ao cinema, ora à cartografia, e ora até a arquitetura, mas que ao final, dizem respeito a desejos de melhor entender, expressar o mundo e dele apropriar-se.

Primeiramente, a forma cinematográfica vem responder ao desejo de muitos cartógrafos por reumanizar o mapa, abri-lo para as subjetividades, fornecer ferramentas para expressar essas subjetividades e outros elementos afetivos que permeiam a geografia de um lugar. Em termos práticos isso implica na adoção de mídias e ferramentas audiovisuais na construção de mapas; e também em um olhar cartográfico sobre os filmes. E isso se dá em uma via de mão dupla: dimensões emocionais que adentram os mapas através do audiovisual, e uma multiplicação de sujeitos produzindo cartografias afetivas por meios audiovisuais. Ou seja, a reumanização não é só do mapa mas do mapeamento também, que se encontra mais pulverizado na sociedade, permitindo a entrada de outras vozes na produção das *imagens do mundo*. O fazer cartográfico perdeu um pouco de sua área e democratizou-se pela sociedade em formatos diversos, transformando os antigos instrumentos e saberes do cartógrafo.

São portanto duas frentes concomitantes que se interseccionam em alguns pontos: mapas institucionalizados aprimorados com dimensões emocionais dos lugares; e um processo libertário de produzir cartografias próprias. Ambas confluem na geração de novas e fortalecidas imaginações geográficas, que se encontram bastante débeis com a cartografia tradicional, de mapas cartesianos abstratos feitos pelo poder hegemônico. Faz parte dos desejos da cartografia contemporânea contribuir para as imagens mentais que os sujeitos têm dos lugares que habitam, assim como de qualquer pessoa que se interessa ou gostaria de visitar um lugar diferente, saber *como é viver lá*, ou o que há de interessante para conhecer. Em todas as três facetas da produção do espaço: que os habitantes de uma metrópole tenham a dimensão de sua cidade, que saibam movimentar-se por ela; que moradores de uma região marginalizada pelo capital se vejam no mapa, que produzam suas contra-cartografias. As identidades locais se fortalecem em um processo de produção cartográfica ou de auto-reconhecimento em uma

cartografia afetiva.

O professor de estudos culturais da Universidade de Liverpool, Les Roberts, vai falar em *propriedades locacionais da imagem em movimento*, o que diz respeito tanto ao cinema como um meio representacional, ou seja, uma questão mais interna ao campo específico, quanto a questões maiores do espaço, da geografia e da arquitetura. A navegação espacial e temporal que caracteriza o meio permite a utilização simultânea, sobreposta, de diferentes janelas de análise: historiográfica, ontológica, geográfica, arqueológica, arquitetônica, sociológica (LES ROBERTS 2012). Um modelo de uma cidade por exemplo, articulado na forma de um filme, com tecnologias de localização geográfica (GIS – Geographic Information System), pode incorporar dimensões etnográficas, sociológicas, dados qualitativos, sob a forma de entrevistas, histórias orais, testemunhos. Em suma, diferentes epistemologias podem se articular conjuntamente em um mesmo meio abordando um mesmo espaço, ou uma mesma localidade.

Uma metáfora interessante é a da câmera que penetra as paisagens como sítios arqueológicos, cavando em suas diversas camadas, tanto históricas como de significado. Ou na outra ponta: dos lugares como representados nos filmes, geografias cinematográficas de uma cidade por exemplo, que podem ser associadas na montagem, visualizadas comparativamente ao longo da história. Novamente como disse Keiller, as paisagens e espacialidades do passado são exumadas, re-habitadas em suas imagens em movimento, e trazidas ao diálogo com as paisagens sócio-espaciais do presente.

Esse olhar cartográfico traz outras categorias de análise para o cinema e exige uma reconsideração de sua relação com o lugar, com suas geografias de produção e de exibição. A organização das paisagens fílmicas se torna uma geografia mental, mapas emocionais do lugar, trabalha a imaginação geográfica e as identidades espaciais. Comentando seu filme *No coração do mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019), que se passa em Contagem, cidade periférica conurbada à Belo Horizonte, o cineasta Gabriel Martins ressaltou a importância de filmar sua cidade natal em um filme de gênero, importância maior do que a pensada na chave da

*representatividade*, bastante em voga hoje em dia<sup>2</sup>. O longa-metragem de ação produz de certa forma, segundo Gabriel, uma fabulação sobre o lugar, trazendo uma potência transformadora. Não é apenas filmar Contagem e o bairro de Laguna, localidades quase ausentes na produção audiovisual nacional<sup>3</sup>, mas filmá-las transformando-as em cenário de sequências de ação, tiroteio, tensão, drama, de personagens fortes, complexos, protagonistas. Gera-se nesse gesto dos cineastas uma potência imaginativa nos habitantes de Laguna que assistem ao filme, vendo sua localidade com outros ares, palco de outros dramas, com outras atmosferas e tons, talvez a sobreposição de um outro espaço social, vivido, sobre o espaço físico conhecido. Gesto que pode abrir portas para a construção real de outros espaços vividos.

Essa potência transformadora está identificada em algumas das categorias de análise, ou *formas cartográficas*, propostas por Teresa Castro, a partir do estudo de filmes de diversos momentos, tendências e origens. Entre elas, a *Topophilia*: amor pelo lugar. Termo popularizado em 1951, por Bachelard, em *A Poética do espaço*, foi citado pela internacional situacionista em seu boletim de número 5, de dezembro de 1960: *nós atuaremos sobre a topophobia e criaremos uma topophilia*. Essa passagem do *medo ao amor* pelo lugar se dá pela prática da deriva e da psicogeografia, desenvolvida e praticada pelos situacionistas, em forma de arte, mapas e inclusive filmes<sup>4</sup>.

A topophilia se conecta não exatamente a um domínio, a um conhecimento do espaço, mas sim a um autodescobrimento do indivíduo em suas relações afetivas, subjetivas e poéticas com o espaço. Ao utilizar esses radicais gregos (*topo* e *philia*), tão compartilhados com a geografia, o termo parece ancorar-se nessa ciência e adequar-se às dimensões emocionais do

---

<sup>2</sup> Comentário feito durante debate após sessão do filme no Cine Arte UFF, em 5/09/2019

<sup>3</sup> não estando totalmente ausentes justamente pela produção da produtora de Gabriel e outros, *Filmes de Plástico*.

<sup>4</sup> Debord produziu cerca de 6 filmes, entre eles, uma versão de *A sociedade do espetáculo*, e *In girum imus nocte et consumimur igni* (*Nós que giramos pela noite consumidos pelo fogo* - 1978), onde se desenha claramente uma cartografia pessoal de Paris. Entre os mapas destacam-se *The naked city* (*A cidade nua*) e *Guide psychogéographique de Paris* (*Guia psicogeográfico de Paris*), ambos de 1957, onde “pedaços” da cidade estão conectados por vetores de atração, desenhando uma deriva psicogeográfica.

espaço, buscando dar-lhes nome e características de funcionamento, uma forma de compreendê-las e de tê-las em conta, o desejo da geografia e da cartografia comentado anteriormente. Mais uma vez, talvez um dos ganhos no uso desse conceito seja a mudança no referente do conhecimento do lugar para o indivíduo ou, ao menos, um deslocamento do conhecimento objetivo material do lugar para a relação entre sujeito e local.

Para exemplificar o termo, Teresa Castro usa um clichê do cinema norte-americano, mas que de fato cai como uma luva: *Manhattan* de Woody Allen (1979), cineasta que se destaca entre os tantos que retrataram a cidade de Nova Iorque. A sequência de abertura do filme constitui uma espécie de inventário das cenas e momentos importantes e interessantes da paisagem de Nova Iorque: o horizonte de arranha-céus, os trens, a Broadway, a neve cobrindo as esquinas, o barco chegando à ilha de Manhattan, a multidão, o Central Park, letreiros luminosos, crianças saindo da escola, quadras de basquete, a Brooklyn Bridge. A camada sonora traz *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, construindo um ritmo, junto das palavras de Ike, personagem que tenta escrever um livro, partindo justamente de sua relação com a cidade. O que se constrói é uma topografia pessoal cinematográfica, indicativa de uma relação íntima e sincera com o lugar. Essas serão as pistas iniciais do filme, no qual o sentimento de lugar do cineasta e sua geografia amorosa da cidade encontram-se fundamentalmente ligados à narrativa.

Outro cineasta que se destaca por trazer a *sua* Nova Iorque para a cena é o lituano Jonas Mekas, em cuja obra a topophilia também desempenha um papel importante. Diferentemente de Allen, Mekas encontra-se na situação de refugiado, portanto o afeto com Nova Iorque não se dá pela chave da familiaridade, mas do exílio, do estrangeiro.

Em sua segunda semana nos Estados Unidos, junto ao irmão Adolfas, Mekas compra uma câmera 16mm com a qual filmará seu cotidiano, as ruas, a família, sistematicamente. Já tendo desenvolvido um trabalho como escritor e mantendo um diário desde que havia deixado a Lituânia, Mekas faz essas filmagens, a princípio, como anotações, aproveitando as brechas do dia, e também como práticas e preparações para quando ele pudesse fazer *um filme de verdade* (JAMES 1992). Essa prática diarística em forma de filme

fará da câmera um instrumento cartográfico, auxiliando sua compreensão espacial, mediando seu processo de aculturação. A prática de filmar estará intimamente ligada à sua adaptação aos Estados Unidos, tanto nesse papel de instrumento de observação e compreensão espacial, quanto nas relações sociais, nos círculos de amizade que Mekas construirá ao redor da cinematografia e da cinefilia.

Em suas imagens, veremos a cidade sob muitos ângulos, da janela das várias casas em que ele viveu, caminhando pela rua, de longe, no parque. O tempo e as estações do ano também são registrados: chuva, sol, neve, a mesma localidade em diferentes horários do dia e em diferentes momentos do ano. A princípio essas ruas são lugar de um vagar sem rumo, arrastado pela solidão e pela nostalgia, são espaços anônimos onde nenhuma raiz parece crescer. Nota-se isso principalmente nos primeiros rolos de *Lost Lost Lost* (editado em 1976, com material filmado entre 1949-63), onde Mekas afirma em intertítulos: *pelas ruas do Brooklyn eu andava / eu andava com o coração chorando de solidão.*



Frames sequenciais de *Lost Lost Lost*

Mais adiante no filme, Mekas dirá: *Sabe-se muito pouco sobre esse período da vida de nosso protagonista. Sabe-se que ele era muito tímido e muito solitário durante esse período. Ele costumava fazer caminhadas muito longas. Ele se sentia muito próximo do parque, das árvores, da cidade.* A sensação de desterritorializado, desapropriado, da perda, é constante na obra do cineasta, mas paulatinamente vai revezar lugar com novos sentimentos. Os espaços públicos às vezes vão aparecer com outros significados, enchendo-se com multidões já não tão anônimas, com demonstrações públicas, manifestações, diversões no parque coberto de neve; as ruas serão cenários de encontros, passeios, movimento adiante.



Frames de *As I was moving ahead...* (2000)

A cidade passará a ser coprotagonista na luta de Mekas por refazer sua identidade. Ainda que, em toda sua grandeza de primeiro mundo, ela *não saiba que ele existe nem de onde vem seu sotaque*, Mekas irá apropriar-se dela e *reconstruir-se do zero*. Seu texto em primeira pessoa trará um sujeito em relação com esse espaço, a câmera trará o corpo que o ocupa, circula, se movimenta, deita na grama e até rola na neve com as crianças no Central Park. A prática do diário em filme se tornará o produto filme-diário, onde o cotidiano, ações que se repetem, a passagem do tempo, são sentidos e registrados e locais importantes passam a figurar: uma

cafeteria, uma loja de doces, o bairro da comunidade lituana.

O estilo de Mekas é bastante impressionista: a cidade nos escapa em contornos precisos, não é captada de forma realista, mas por sensações, cores, climas e afetos. São imagens líricas e imperfeitas. A câmera na mão sempre em movimento, as alterações de diafragma, de velocidade na passagem dos quadros, parecem imprimir o próprio pulsar do mundo. Mas não acontece como em seu amigo Brakhage, de gerar-se uma imagem abstrata; em Mekas há sempre o mundo por detrás. Os marcadores geográficos são frequentes e precisos: *Soho, 17th Street, meu quarto na 3rd Av, no 23rd st. píer os refugiados chegavam à América, a loja de doces Ginku's na Grand st*. Sobre esse estilo, Patrícia Mourão comenta:

Mekas parece entender que o cinema não é apenas a transferência, por contato luminoso, do mundo para o filme, mas a sua restituição no momento da projeção. Mais do que isso, ele entende que algo acontece nessa restituição, que algo se perde: a materialidade do mundo; e que o que fica é apenas uma fina camada luminosa, imprecisa, esfumaçada e, não obstante, mágica. É essa magia que ele busca. E é ela que faz com que seus filmes sejam “mais reais que a realidade há muito passada”. (MOURÃO 2013 p21)

Ousaria dizer que entre aquilo que se desagrega do mundo material nessa camada luminosa do filme está um desenho topophilico do mundo. Nas palavras de Mekas em uma das colunas *Movie Journal* de 1964: *realidade espiritualizada do movimento e da luz*. Suas impressões do mundo capturadas pela câmera, atravessadas por seus sentimentos e por sua busca por localizar-se, projetadas na tela são a expressão de um mapa topophilico. E a topophilia se encontra aqui não somente na relação afetuosa que Mekas desenvolve com a cidade, mas no próprio processo contínuo da experiência de exílio, da cidade a princípio desconhecida, que gradativamente se transforma em casa, em rede de suporte, em comunidade, sentimentos de lugar em transformação, até que Mekas possa gerar novas memórias, aliviando a dor da ausência da Lituânia.

Teresa Castro apresenta outras formas cartográficas muito interessantes para pensar esse novo campo - o panorama, a descrição, as vistas aéreas, o atlas, a fotogenia e *surveying* (medição, pesquisa, levantamento e seu registro); algumas delas serão mais exploradas no próximo capítulo.

Há algo de peculiar e potente que surge na cartografia cinematográfica, graças à sua tecnologia multimídia e aos meios expressivos de que dispõe (notadamente a constituição de um sujeito com corpo-câmera e voz e as possibilidades infinitas de montagem e associação de materiais diversos). Esse algo, em primeiro lugar, traz a cartografia como colocada pelos cartógrafos críticos de décadas atrás: um conhecimento como produto de práticas espaciais corporificadas, encarnadas; em oposição à uniformidade abstrata de espaços de representação fixos. E em segundo lugar, os cruzamentos disciplinares e epistemológicos que é capaz de produzir, construindo um mapa muito mais amplo e completo de qualquer localidade. Esses dois pontos – o trazer de um sujeito para dentro do mapa, sujeito que o produz, que o manipula; e a articulação de conhecimentos e dimensões diversas do espaço – são grandes contribuições para a representabilidade do espaço contemporâneo.

Esse é um ponto de destaque na teoria de Fredric Jameson, nome fundamental nos estudos da condição pós-moderna:

(...) A nova arte política (se ela de fato for possível) terá que

se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional -, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial. (JAMESON 1991 p54)

A cartografia cinematográfica contribui, como apontado ao longo deste capítulo, na elaboração de geografias mentais mais “balanceadas”, na autonomia, imaginação e visualização espacial dos sujeitos e, portanto, no fortalecimento dos mapas cognitivos, como colocado por Jameson. Uma apropriação e uma capacidade de localização espacial e social fortalecidas contribuem na desalienação dos indivíduos e restauram uma capacidade de agir sobre o mundo. Especificamente os filmes comentados aqui, em especial os filmes-diários de Jonas Mekas e *News from home*, de Chantal Akerman, objeto do capítulo que segue, esgarçam diante do espectador os processos de mapeamento levados a cabo por seus autores. Ambos expõem a elaboração de seus mapas mentais da cidade de Nova Iorque, compartilham seu processo, levando o espectador a talvez elaborar seu próprio mapa a partir dos elementos que lhe foram dados. E em um processo desalienante subsequente, esse espectador pode ser levado a rever seu próprio mapa mental de sua própria cidade.

### III. Caso comentado: *News from home* (Chantal Akerman, 1977)

O atlas tem essa qualidade: revela a forma das cidades que  
ainda não têm forma nem nome.  
Italo Calvino, *As cidades invisíveis* (1972)

Trabalhando com as proposições de Timothy Corrigan acerca do filme-ensaio, *News from home* apresenta-se como um ensaio do tipo *travelogue*, uma crônica da viagem que a realizadora, originária da Bélgica, faz à Nova Iorque. Ainda de acordo com Corrigan, o ensaístico indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público; e, especificamente,

os ensaios de viagem cinematográficos experimentam diferentes tamanhos e tipos de espaço como as províncias do pensamento. (...) Eles comumente representam a experiência subjetiva como epistolar, jornalística e conversacional e, portanto, permitem que a subjetividade represente suas transformações em cartas para casa e para outros lugares ou em conversações com companheiros de viagem ou estranhos recém-descobertos (...). (CORRIGAN 2015 p106)

Uma das particularidades do filme de Chantal é que seu componente epistolar vem com o sentido invertido: Akerman não escreve as cartas, mas as recebe da Bélgica, escritas por sua mãe; dinâmica que aliás dá título ao filme, *notícias de casa*. Chantal então lê essas cartas, emprestando sua voz ao texto materno e dissolvendo os papéis de remetente e destinatário, ambos em uma só voz, que é ao mesmo tempo origem e fim do discurso. As perguntas e os anseios da mãe não parecem receber resposta, só um eco vazio e paradoxal (MARGULIES 2003). “Você sempre escreve a mesma coisa e eu tenho a impressão que você não diz nada”, reclama a mãe.

Esse eco que ricocheteia nas esquinas de Nova Iorque tem um tom de ladainha religiosa, um ritmo constante, longe de uma leitura interpretada, e é frequentemente encoberto e se torna incompreensível diante do ruído da cidade. Essa forma sabota a atenção ao conteúdo, ao significado do texto, e a voz vira uma textura, pura expressividade sonora.

No entanto esse texto é a única fonte de informação sobre esse sujeito viajante, cuja imagem nunca vemos na tela, e a insistência desses longos monólogos sugere um sentido a ser compreendido, há uma pressão por

significados. Gera-se assim uma atenção flutuante, que ora se concentra no texto, ora se deixa levar como numa deriva pela cidade, som e imagem compondo um estado de transe, uma fruição por uma Nova Iorque anônima, lugar da escuta e da performance, em contra ponto à Bélgica das cartas, personalizada, com nomes e membros familiares (MARGULIES 2003).

Ivone Margulies chamará isso de “autoapresentação oblíqua”, e a subjetividade, tão cara ao filme-ensaio, nessa obra se encontrará descorporificada, desalojada e dissolvida.

Akerman e seu ponto de vista cinematográfico claramente não surgem nas personae e corporificações criadas por outros ensaístas. Em vez disso, as composições rigorosas se tornam as articulações estranhas, mas inegáveis, desse sujeito ensaístico como uma ausência na insistência do olho da câmera. (...) Contornos radicais de tempo e duração permeiam o filme, ao passo que as geografias do espaço e da distância se tornam o seu centro, não como local, mas como um lugar de dissolução, cuja atração se torna uma experiência emocional e intelectual desse lugar. (CORRIGAN 2015 p108-109)

O sujeito ensaístico se dissolve nos espaços públicos dessa viagem, restando a câmera como seu traço mais persistente e a cidade de Nova Iorque como experiência sensível.

Essa câmera que evoca a presença de um sujeito e retrata o espaço é um traço do cinema de Chantal Akerman, como identificou Giuliana Bruno:

Tipicamente no seu cinema, a posição da câmera não é centrada na identificação do personagem, ao contrário, tende a se mover independentemente, mantendo-se imóvel no tempo para observar o espaço. Não nos pede para intrometer-nos mas simplesmente para testemunhar. Somos feitos para existir no espaço, e convidados para ficar além do horário. (...) Nesse sentido, um visitante do mundo de Akerman pode até se tornar sensível à própria posição da realizadora nele. A disposição de sua câmera às vezes indica onde se encontra o autor em todos os sentidos, já que inclui até a medida de sua pequena altura. É uma posição que marca sua presença lá, nunca tão perto que possa interferir ou tão longe que sua presença como companheira de viagem não seja sentida. (BRUNO 2016 p164-166)

Bruno, junto com Teresa Castro, é uma das teóricas do campo das artes que construíram uma teoria sólida em torno da cartografia cinematográfica, sendo referente para estudiosos da geografia e das imagens em movimento. Ela irá afirmar que cinema é a *cartografia moderna*. Nessa passagem sobre Akerman, vemos como de fato esse sujeito-personagem que não se

construiu no discurso verbal, nas cartas, nem por outras informações, se encontra na própria câmera, o corpo-câmera, como citado diversas vezes até aqui. Ainda assim, é uma construção discreta, muito sutil, porque seu interesse está na observação do espaço; ou melhor, na construção do espaço. Diante disso, o que podemos afirmar é que não se trata de uma apresentação isenta, neutra, objetiva, cartesiana desse espaço. O sujeito, corpo, observador está ali, respirando atrás da câmera, conduzindo essa deriva pela cidade. Essa cartografia é feita de um ponto de vista humano, parcial, que configura assim um território habitado, com usos e significados culturais e simbólicos, afetivos.

Outro traço frequentemente destacado do cinema de Akerman é a sua associação ao cinema estruturalista de Michael Snow, em razão do uso sistemático de séries, repetições, por conta dos planos de arquitetura cuidadosa, frontais, de composição muitas vezes abstrata, de longa duração. Toda essa estrutura - que apesar da influência já declarada de Snow, não abre mão da *mise-en-scène* - capta intimamente os espaços a que se debruça, sejam cidades ou quartos, espaços públicos ou privados. Podemos ver isso claramente em *News from home*, ou em *O quarto (La chambre, 1972)*, ou em *Não é um filme caseiro (No home movie, 2015)*. Ela capta a vida cotidiana e intensifica no espectador um sentido de tempo, memória e espaço material. Nas sensíveis leituras que faz da obra de Akerman, Bruno chega a ver em seus filmes uma exploração da psicogeografia, desenhada por Guy Debord no contexto da Internacional Situacionista.

Buscando entender, no caso específico de *News from home*, como essa estrutura formal de Akerman capta o espaço, lançamos mão de algumas das *formas cartográficas* de Teresa Castro. Primeiramente, salienta-se o caráter descritivo das imagens, presente nos planos fixos frontais de longa duração, mas evidenciado nos movimentos panorâmicos e de travelling da câmera, que levam nossos olhos a varrerem o cenário. Ambos os movimentos parecem responder ao desejo de abarcar e circunscrever o espaço. Como explicado anteriormente, são gestos cuidadosos que codificam, reescalam e enquadram o mundo através do meio fílmico. O movimento panorâmico remonta aos panoramas pintados de escala

monumental que se encontravam entre as atrações da modernidade por toda a Europa. Essa forma de entretenimento visual de massa, típica do século XIX, invocava um sentimento de domínio visual e espacial e se encontrava ligada ao amplo processo de espetacularização da paisagem, fenômeno característico desse momento histórico.

Já os planos fixos, maioria no filme, trazem um verdadeiro levantamento de paisagens, cruzamentos, esquinas, becos, vagões de trem, vitrines e letreiros da cidade de Nova Iorque. Podemos falar em uma noção mais convencional de mapeamento – catalogar as características mais importantes, mais pronunciadas ou notáveis, da superfície terrestre, no caso, da superfície urbana de Nova Iorque. E mesmo nessa concepção tradicional, a parcialidade e a organização do discurso obviamente estão presentes:

Isso vai muito além da simples captura da realidade facilitada pelo automatismo e indicialidade [caráter de índice] do meio fílmico: descrição, no cinema como em qualquer lugar, envolve tomar uma posição com relação à realidade, resultando na seleção e organização de diferentes elementos. Tal processo resulta na construção de “séries descritivas” evidenciando intenções específicas, como a construção de conhecimento ou a criação de um “efeito de realidade”. (CASTRO 2010 p150)



Levantamento de paisagens em *News from Home*

Antes de entrarmos nas “séries descritivas” e seus efeitos, há outro elemento particularmente notável nos planos de *News from Home* que

chamaremos de *fotogenia*, atualizando o uso da palavra pelo realizador Patrick Keiller. Dita fotogenia, uma propriedade da imagem, vem do viés estético da estrutura formal de Akerman. A simetria, a composição cuidadosa do quadro, a estilização a partir dos elementos próprios da realidade filmada (rua, esquina, vagão, poste, hidrante etc), e, em último nível, a abstração, o concretismo característicos do plano. Todos esses elementos e formulações conferem uma visualidade, uma plasticidade aos planos estáticos do filme e permitem uma transformação imaginativa, inovadora, do tecido urbano. Quase uma reapropriação da cidade a partir de sua reinvenção plástica, imagética. Claro que isso não se dá de maneira fútil, estética pela estética, beleza pela beleza. A narrativa ainda existe, mesmo que numa forma de fiapo narrativo; as sensações ainda emanam da realidade das coisas, a rua, os pedestres e os carros, o metrô, o vagão e os passageiros, estão ocupando e disputando o espaço. Nas palavras da própria Chantal, acerca de *Hotel Monterrey*, documentário de 1973:

O que eu fiz em *Hotel Monterrey* não foi só pelo experimento. Era para mostrar um hotel, criar tensão e brincar com abstração de uma maneira muito concreta. Por exemplo, você tem um corredor: é amarelo, e no fim é vermelho. E eu fico por um tempo lá, não sei, 1 minuto, 45 segundos. Você esquece que é um corredor depois de um tempo. Você vê vermelho e amarelo. Se torna abstrato. Eu brinco com isso, mas também tem a sensação de um hotel com gente pobre. Está trabalhando em vários níveis. E também a tensão que eu trago, a visualidade, a plasticidade. (excerto de *Chantal Akerman, de cá*, Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira, 2010)

Os primeiros planos de *News from home* parecem um fim de tarde, mostram ruas vazias, prédios altos, algum horizonte que escapa entre uma construção e outra, estacionamentos, becos. Aos poucos alguns corpos, figuras da cidade. Inicia-se uma sequência de planos noturnos, ruas pouco movimentadas e, depois de 12 planos fixos, a primeira panorâmica percorre uma esquina. A segunda carta está sendo lida e a mãe pede à filha que tenha cuidado e não saia sozinha à noite, “Nova Iorque é muito perigosa”, embora as imagens praticamente contradigam esse temor. A noite segue com planos de esquinas, janelas de restaurantes e os primeiros planos de dentro do metrô. Quando chegam os primeiros planos de dia, a metrópole em velocidade máxima, de repente muitas pessoas ocupando o quadro e

andando apressadamente de um lado a outro, a impressão de que Nova Iorque é um formigueiro colorido nos atinge pela primeira vez. E a carta diz: “Estou feliz que não tenha mais aquele emprego e que esteja gostando de Nova Iorque. As pessoas aqui estão surpresas. Dizem que Nova Iorque é terrível, desumana. Talvez elas não a conheçam de verdade e julgam impensadamente”. Dessa vez não é clara a relação que se estabelece entre esse texto e a experiência de cidade que se constrói no filme. Há uma impressão estética positiva, de grande beleza, mas ainda paira a dúvida - se esse sujeito viajante está feliz, se fez amigos, se “conheceu Nova Iorque de verdade” e a achou desumana ou não.

As situações, os olhares, tanto da câmera como das pessoas em quadro, as perspectivas são reconhecíveis para qualquer habitante de um grande centro urbano. Os corpos habitantes de uma grande cidade, os trabalhadores urbanos carregando suas marmitas no metrô. A publicidade, o comércio, portas, janelas e vitrines formando molduras que enquadram a cidade e então sim modificam a perspectiva familiar. Nos travellings filmados a partir da janela de um carro e de dentro do metrô isso se potencializa em beleza com a formação de molduras efêmeras, móveis.



Molduras em *News from home*

Há um plano que se destaca ao explorar essa inventividade estética da cidade a partir da profundidade de campo. Fixo a partir de uma plataforma de metrô, ele traz vários planos sobrepostos que vão se revelando ao longo de quase 10 minutos. A câmera contemplativa penetrando essa paisagem, revirando-a como um sítio arqueológico, trazendo distintas camadas de história e significado: a metáfora da cartografia citada anteriormente.

São outras plataformas paralelas onde chegam e param trens

borrando os passageiros das plataformas anteriores, levando embora personagens e trazendo outros. Personagens que momentaneamente se deixam emoldurar pelas vigas da estação; que cruzam o quadro de um lado a outro enquanto esperam o trem, ou só se deixam estar. Alguns estão lá no último plano e são vistos de corpo inteiro, outros em primeiríssimo plano, meio desfocados. Um casal dá o último beijo antes de entrar no trem. Trens que parecem que vão colidir, ou se apagar, pichados e velhos, trazem novas camadas de cor a cada entrada em quadro.



Diferentes frames de um mesmo plano de *News from Home*

O caráter sempre frontal dos planos é também bastante importante na construção dessa fotogenia inventiva. Segundo a própria Chantal, eles formam um “cara a cara” com o espectador, um diálogo em que há um “eu” e um “outro”, em que o primeiro pode ser o filme e o segundo o espectador, ou vice e versa, funciona das duas maneiras. É “equânime” e direto, não é como um plongée, ou um contra-plongée.

Trabalhando de maneira complementar, está o último elemento dessa estrutura estética particular: a imobilidade da câmera. Nas palavras de Fábio Andrade, para a Revista Cinética:

A fixidez da câmera coloca o espectador em estado agudo de atenção para um mundo que, ao contrário de sua moldura, está sempre se transformando. (...) O que temos são construções visuais de uma fluidez interna extraordinária, mas que se fixam em um recorte absolutamente estático do mundo. O mundo, por sua vez, é de uma riqueza sempre acachapante de formas e movimentos internos. (ANDRADE 2009)

Fábio destaca um ponto tocado indiretamente até aqui: o movimento interno ao quadro, característica fundamental dessa captação/construção do mundo, e da cidade de Nova Iorque no caso. Enquanto os *travellings* e panorâmicas têm por trás a história e a semelhança com o primeiro cinema, e sua característica de apresentar o movimento enquanto atração, espetáculo em si, os planos estáticos colocam isso de lado e dão ênfase ao lugar e à visão, à observação do local.

Para finalizar esse olhar cartográfico sobre o filme de Chantal Akerman, existem ainda dois conceitos aos quais podemos associá-lo: retrato urbano cinematográfico e atlas cinematográfico da cidade. As práticas comentadas até aqui geram de certa forma um produto (as séries descritivas e seu efeito de realidade), que poderemos associar a um ou a ambos desses conceitos. O retrato cinematográfico remonta por exemplo às famosas “sinfonias da cidade” – *Berlim, sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927); *Homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929); *Paris que dorme* (René Clair, 1924) – que, à sua maneira vanguardista, também faziam um mapeamento das características visíveis mais importantes de uma cidade. Ícones do cinema modernista, esses filmes, assim como *News from home*, fundiam de alguma maneira a imagem bazaniana, índice de realidade, e a estética abstrata, em obras singulares que buscavam recuperar a vivência nas metrópoles do mundo. *News from home* pode ser visto como um retrato de Nova Iorque, ecoando *Manhatta* (Paul Strand e Charles Sheeler, 1921) e *A ilha de vinte e quatro dólares* (Robert Flaherty, 1927).

Em um caminho mais abrangente, está a ideia do atlas, *um conjunto de mapas*, produto de uma montagem, como por exemplo a cinematográfica. Uma *coleção* de imagens, dados, informações, olhares, testemunhos, são retirados do mundo e *organizados* em uma estrutura que *apresenta* o mundo de volta para nós. É uma forma de criar uma imagem total do mundo, de pensar com imagens e de organizar um conhecimento visual – e no caso do cinema, também sonoro<sup>5</sup>. Nesse organizar e no manuseio de um atlas,

---

<sup>5</sup> Há muitos exemplos interessantes de pesquisas e atuações artísticas ao redor da ideia de *atlas*, como por exemplo os trabalhos de Aby Warburg, Gerhard Richter e Walid Raad.

surtem novas associações, novas possibilidades de visualização e compreensão do mundo. O atlas se abre como um brinquedo, podendo ser folheado para um lado ou para outro, a partir de qualquer ponto. Uma página traz um plano detalhe, e a próxima pode trazer um plano geral. Mais uma vez tornam-se possíveis diversos cruzamentos epistemológicos e a sobreposição de diferentes lâminas de informação e imagem. E enquanto o atlas geográfico simples funciona a partir de uma lógica topográfica, descritiva e serial, um atlas artístico, afetivo, talvez cinematográfico, pode funcionar com o sensitivo, o afetivo associado ou em substituição do topográfico; com o indicativo, insinuante, onírico, provocador como lógica descritiva; e com o aleatório, casual, sazonal, cotidiano como princípio serial. Um atlas nos leva a fazer uso da imaginação geográfica. E a estrutura serial e repetitiva de Akerman, seu levantamento de paisagens e elementos urbanos, seus movimentos inventariando e reescalando o espaço parecem formar um atlas cinematográfico da cidade de Nova Iorque.

## Considerações finais

*A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene.*

Italo Calvino, *As cidades invisíveis* (1972)

Retomando o percurso do presente trabalho, partimos da ciência cartográfica e seus dilemas, passamos às intersecções entre ela e a arte cinematográfica, para então observar o surgimento deste híbrido: a cartografia cinematográfica. E vimos rapidamente um exemplo da aplicação teórica desse híbrido, comentando o filme de Chantal Akerman. As conclusões as quais pudemos chegar giram em torno da associação entre estes dois modos de olhar o mundo, um mais científico e portador de diversos instrumentos de medida, e outro mais disforme, que mede o mundo com algo outro, ou mais, do que instrumentos. Existe nesse trajeto (ou podemos dizer, *luta*) a valorização de saberes e conhecimentos, dessas *medidas outras*, que se encontram fora do mundo acadêmico. A cartografia cinematográfica parece trabalhar a partir de uma igualdade entre seus distintos referentes de conhecimento: o objetivo, material, cartesiano e científico, de um lado, e o subjetivo, imaterial, cultural, simbólico, de outro. Ambos dialogam entre si e não há perda de legitimidade de um diante do outro; o segundo não funciona como *objeto* do conhecimento, ou exemplo, para o outro, mas constrói junto, em pé de igualdade, mesmo partindo de outros fundamentos. E assim como os referentes do conhecimento, as práticas e as aplicações também são híbridas, e nessa ponta do campo existe, por sua vez, o entendimento do fazer artístico e cartográfico como libertário e desalienante, ao munir o sujeito com ferramentas e possibilidades para melhor observar e expressar sua condição no mundo.

Trata-se de um campo relativamente novo: os primeiros textos que o abordam diretamente, tanto vindos do cinema como da cartografia, são da primeira década dos anos 2000. Possui um grande potencial, que

pode crescer na velocidade dos avanços tecnológicos de ambas as áreas. Dos seus inúmeros potenciais, pudemos explorar alguns nessas três dezenas de páginas.

Fica o desejo de seguir a pesquisa, aprofundando a análise fílmica, em especial da obra de Jonas Mekas, um conjunto tão vasto em poesia, portas de entrada e esferas de interpretação. E aprofundando também as implicações do campo, incluindo por exemplo suas repercussões no cinema de ficção e no estudo da recepção cinematográfica. O grupo de pesquisa do geógrafo Caquard no Canadá por exemplo, *Atlas Cine Project: mapping cinematographic territories*, insiste na questão: como mapeamos a dimensão emocional associada a um certo lugar através de uma cena dramática? Ou seja, ler a cartografia que se inscreve em uma cena dramática a respeito do lugar onde é representada ou gravada. É intensa a maneira como prática – filmar como cartografar – e produto – filmes como mapas – exige a mobilização de conceitos diferentes e nos custa colocá-los sobre os mesmos princípios de análise. É um desafio da transdisciplinaridade.

Além disso, também fica o desejo de olhar para outras expressões artísticas, em especial as que agem na sociedade (e não se restringem à academia, ou a galerias, ou museus), tais como o projeto *Recartógrafos*, do coletivo *E/Ou*, de Curitiba; os diferentes trabalhos sociais ao redor do mundo da artista Ana Paula do Val; os mapeamentos sociais mesclados com o Plano Diretor Municipal, do Sesc Santo Amaro, em São Paulo; as *land arts* precursoras do mineiro Luiz Alphonsus; as experiências pedagógicas da Profa. Lilian Amaral na UNESP, também em São Paulo, entre tantas outras.

E por último, no auge do tom pessoal que este texto foi tomando, fica a satisfação de, apesar de alguns pesares, haver escolhido graduar-me em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Satisfação de enxergar as potências do meio cinematográfico para além de suas questões internas específicas - estéticas, linguísticas, autorais - não porque são menores, mas porque há uma fome de mundo que elas não abarcavam. E há um cinema que se problematiza enquanto ferramenta sociocultural e que luta para atuar macro e micropoliticamente no terreno que nos foi dado.

## Bibliografia

- AMARAL, Lilian (Org.). *Cartografias artísticas e territórios poéticos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2015.
- ANDRADE, Fábio. De plano em plano: O cinema unitário de Chantal Akerman. *Cinética*, maio 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalfabio.htm>>. Acesso em: 10 set. 2018.
- BAFFA, Maria Manoella Beaklini. *A forma da metafísica: sobre a história na obra tardia de Heidegger*. 2005. 188 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BRUCKNER, Martin. *The Geographic Revolution in Early America: Maps, Literacy, and National Identity*. Chapel Hill: The University Of North Carolina Press, 2006.
- BORDAS, Marie Ange (Ed.). *CADERNO SESC\_VIDEOBRASIL 09: GEOGRAFIAS EM MOVIMENTO*. São Paulo: Edições Sesc e Associação Cultural Videobrasil, 2013.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. Nova Iorque: Verso, 2002.
- \_\_\_\_\_. Passages through Time and Space: In Memory of Chantal Akerman. *October*, Cambridge, Ma, n. 155, p.162-167, jan. 2016.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003. Tradução de Diogo Mainardi.
- CAQUARD, Sébastien; CARTWRIGHT, William. Narrative Cartography: From Mapping Stories to the Narrative of Maps and Mapping. *The Cartographic Journal*, v. 51, n. 2, p.101-106, maio 2014.
- CAQUARD, Sébastien. Cartography I: Mapping Narrative Cartography. *Progress In Human Geography*, v. 37, n. 1, p.135-144, 7 nov. 2011.
- CAQUARD, Sébastien; TAYLOR, D. R. Fraser. What is Cinematic Cartography? *The Cartographic Journal*, v. 46, n. 1, p.5-8, fev. 2009.
- CARTWRIGHT, William et al. Developing Concepts for an Affective Atlas. In: MOORE, Antoni; DRECKI, Igor (Ed.). *Geospatial Vision: New Dimensions in Cartography*. Nova Iorque: Springer, 2008. p. 219-234.
- CARTWRIGHT, William. Applying the Theatre Metaphor to Integrated

Media for Depicting Geography. *The Cartographic Journal*, v. 46, n. 1, p.24-35, fev. 2009.

CASTRO, Teresa. Mapping the city through film: from “topophilia” to urban mapscales. In: KOECK, Richard; ROBERTS, Les (Ed.). *The City and the Moving Image Urban Projections*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010. p. 144-155.

\_\_\_\_\_. Impulso Cartográfico do Cinema. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMÍREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de (Ed.). *Intervalos II: entre geografias e cinemas*. Braga: Umdgeo - Departamento de Geografia, Universidade do Minho, Braga-portugal, 2015. p. 23-39.

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRAMPTON, Jeremy W.; KRYGIER, John. An Introduction to Critical Cartography. *Acme: An International E-journal For Critical Geographies*, p. 11-33. mar. 2015. Disponível em: <<https://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/723>>. Acesso em: 14 set. 2019.

CUEVAS, Efrén. The Immigrant experience in Jonas Mekas’s diary films: a chronotopic analysis of *Lost Lost Lost*. *Biograph: self-projection and autobiography in film*, Honolulu, University of Hawai’i Press. v. 1, n. 29, p.54-72, jan. 2006.

HARLEY, John Brian. The Map and the Development of the History of Cartography. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (Org.). *The History of Cartography*, vol I: Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean. Chigaco: Chigaco University Press, 1987. p. 1-42.

HARLEY, John Brian; WOODWARD, David. Preface. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (Org.). *The History of Cartography*, vol I: Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean. Chicago: Chicago University Press, 1987. p. xv-xxi.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. *Geographia*, v. 14, n. 28, p.8-39, 29 abr. 2012. Tradução Leticia Gianella. Pro Reitoria de Pesquisa, Pos Graduacao e Inovacao - UFF.

JAMES, David E. (Ed.). *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durhan: Duke University Press, 1991.

KEILLER, Patrick. Film as Spatial Critique. In: RENDELL, Jane et al (Ed.). *Critical Architecture*. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 115-123.

MARGULIES, Ivone. A fala em Chantal Akerman: performance epistolar, monólogo e blablabla. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gênero mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 285-292.

MOURÃO, Patrícia (Org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

ROBERTS, Les. Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film. *Mapping Cultures*, p.68-84, 2012. Palgrave Macmillan UK.

SCHMID, Christian. A Teoria da produção do espaço em Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. *Geo USP: espaço e tempo*, São Paulo, n. 32, p.89-109, dez. 2012. Tradução de Marta Inez Medeiros Marques e Marcelo Barreto.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003

VAL, Ana Paula do; PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Santo Amaro em rede: culturas de convivência*. São Paulo: Edições Sesc e Instituto Polis, 2010.

VIEIRA, Luiz Arthur Leitão. *Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo*. 2018. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

WASHINGTON, Claudia; ARAUJO, Lúcio de; GOTO, Newton. *Recartógrafos*. Curitiba: Edição do Autor, 2010.

WOOD, Denis. Katy? *The Cartographic Journal*, v. 51, n. 2, p.179-186, maio 2014.

## **Filmografia**

AS I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Direção de Jonas Mekas. Nova Iorque, 2000

BERLIN - Die Sinfonie der Großstadt. Direção de Walter Ruttmann. Alemanha: Deutsche Vereins-film, 1927

CHANTAL Akerman, de cá. Direção de Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira. Brasil: Filmes do Beck, 2010.

CHELOVEK s kino-apparatom. Direção de Dziga Vertov. URSS: VUFKU, 1929.

HOTEL Monterey. Direção de Chantal Akerman. Nova Iorque, 1973.

IN GIRUM imus nocte et consumimur igni. Direção de Guy Debord. Paris: Simar Films, 1978.

JEANNE Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles. Direção de Chantal Akerman. França: Paradise Films, 1975. P&B.

LA chambre. Direção de Chantal Akerman. Bélgica: Paradise Films, 1972.

LIFE of an american fireman. Nova Iorque: Edison Manufacturing Company, 1903.

LONDON. Direção de Patrick Keiller. Londres: BFI Production, 1994.

LOST Lost Lost. Direção de Jonas Mekas. Nova Iorque, 1976. P&B.

MANHATTA. Direção de Charles Sheeler e Paul Strand. Nova Iorque, 1921.

MANHATTAN. Direção de Woody Allen. Nova Iorque: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1979.

NEWS from home. Direção de Chantal Akerman. Paris: Institut National de L'audiovisuel (INA), 1977.

NO CORAÇÃO do mundo. Direção de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2019.

NO HOME movie. Direção de Chantal Akerman. França: Paradise Films, 2015.

NUNCA é noite no mapa. Direção de Ernesto de Carvalho. Recife: Zumbayllu Mesmo Assim A Gente Faz, 2016.

PARIS qui dort. Direção de René Clair. França: Films Diamant, 1924.

POWERS of ten. Direção de Charles Eames e Ray Eames. Los Angeles: The Eames Office, 1977.

ROBINSON in Space. Direção de Patrick Keiller. Londres: BBC, 1997.

SUD. Direção de Chantal Akerman. França: AMIP, 1999.

THE End. Direção de Patrick Keiller. Inglaterra, 1986.

TWENTY-FOUR-DOLLAR Island. Direção de Robert Flaherty. Nova Iorque, 1927.

WALDEN Diaries Notes and Sketches. Direção de Jonas Mekas. Nova Iorque, 1969.