



CARTOGRAFIAS DE CINEMA: O MAPA DENTRO E FORA E ENTRE (D)O FILME

Mayara Perinni de Aguiar ¹

RESUMO

Neste texto busca-se pistas para compreensão de traços da cultura visual cartográfica presente em filmes. Tais investigações, denominadas Cartografias de cinema permeiam os estudos das Geografias de Cinema, campo de pesquisa do debate geográfico contemporâneo. Foram identificadas e sistematizadas diferentes abordagens dos estudos sobre a conexão entre cartografia e cinema tomando por base o conceito de impulso de mapeamento (CASTRO, 2015) para investigar a cultura visual na modernidade. As expressões cartográficas do impulso de mapeamento (panoramas, vistas aéreas e atlas) foram tomadas como parâmetros para investigação dos traços da cultura visual cartográfica presentes no filme nacional “De onde eu te vejo” (VILAÇA, 2016). Ao realizar o exercício analítico com o filme “De onde eu te vejo”, através da noção de impulso de mapeamento, foi possível ver com mais nitidez a relação entre cartografia e cinema.

Palavras-chave: Cartografias de Cinema, Cultura visual, Mapa, Filme.

RESUMEN

En este texto buscamos pistas para entender los rasgos de la cultura visual cartográfica presentes en las películas. Estas investigaciones, denominadas Cartografías del cine, impregnan los estudios de Geografías del cine, un campo de investigación en el debate geográfico contemporáneo. Se identificaron y sistematizaron diferentes enfoques de estudios sobre la conexión entre cartografía y cine, a partir del concepto de impulso cartográfico (CASTRO, 2015) para investigar la cultura visual en la modernidad. Las expresiones cartográficas del impulso cartográfico (panorámicas, vistas aéreas y atlas) se tomaron como parámetros para investigar las huellas de la cultura visual cartográfica presentes en la película nacional "Desde donde te veo" (VILAÇA, 2016). Al realizar el ejercicio analítico con la película "Desde donde te veo", a través de la noción de impulso cartográfico, fue posible ver con mayor claridad la relación entre cartografía y cine.

Palabras clave: Cartografías del cine, Cultura visual Mapa; Película.

INTRODUÇÃO

As geografias de cinema têm se tornado cada vez mais presentes no debate contemporâneo, especialmente no campo da chamada Nova Geografia Cultural. A Nova Geografia Cultural começa a se desenvolver a partir do final da década de 1970, e uma

¹ Mestranda em Geografia Humana - Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Vitória, ES – Brasil. Integrante do grupo de pesquisa Política Espacial das Imagens e Cartografia – POESI, vinculado à Rede Internacional de pesquisa “Imagens, Geografias e Educação”. E-mail: mayaraaperinni@gmail.com.



de suas características é trazer novas propostas epistemológicas, que ampliassem suas análises com dados imateriais da cultura, e, não somente com dados materiais. A partir de então, as pesquisas culturais passam a englobar as questões simbólicas, subjetiva, como a pintura, a fotografia, o cinema. (CLAVAL, 2007).

No Brasil, pelo menos desde os anos 1980, as investigações sobre a relação da Geografia com o cinema tem aumentado cada vez mais (FIORAVANTE, 2018). Entretanto, existe uma escassez dos estudos cinematográficos na área da cartografia. Curioso fato, uma vez que de todas as áreas de estudos geográficos, é na cartografia que o entrelace com a arte se faz inquestionável (GIRARDI, 2014).

Diante disso, provocamo-nos a refletir sobre a conexão entre a cartografia e o cinema, tendo em vista que a linguagem cinematográfica é uma fonte de referência tanto conceitual, como técnica, para a inspiração das práticas cartográficas (CAQUARD, 2009).

As Cartografias de Cinema estão inseridas nos estudos das geografias de cinema. De acordo com Oliveira Jr. (2005), “a ideia das geografias de cinema é que somos nós que 'colocamos' nas imagens e sons os sentidos que terão nessa interpretação espacializada das obras cinematográficas” (OLIVEIRA JR., 2005, p.28). Diante dessa perspectiva consideramos a abordagem da espacialidade de acordo com Massey (2013), que considera o espaço não como uma superfície estática e/ou um sistema fechado, mas como “um produto contínuo de interconexões e não-conexões”. Ou seja, aberto a novas conexão, aberto a multiplicidade. Nesse sentido as conexões feitas pela inserção constante de imagens passam a compor o devir e a multiplicidade espacial.

A perspectiva trazida no livro “*Pelo Espaço*” de Massey (2013), nos põe a pensar sobre o modo que nossas imaginações geográficas são educadas por imagens, por exemplo, como os mapas ocidentais ditam nossa forma de ver e ser/agir no mundo. A partir dessa consideração propomos neste texto, além da identificação da cultura visual presente nos filmes, a possibilidade de pensar novas formas de perceber, ver e viver o espaço. Da mesma forma como Massey nos propõe que o espaço é “uma multiplicidade de estórias-até-aqui”, destacamos no texto, ao analisar o filme, como as conexões se fazem e se desfazem, sem que haja um controle do espaço, que se mantem sempre aberto ao devir.

Cabe aqui a ressalva da escolha deste termo “cartografias de cinema”, uma vez que é habitual que os autores dessa temática utilizem “cartografias cinematográficas” ou



“cartografias fílmicas”. A escolha do termo foi feita, pensando na pluralidade que pode ser abarcada ao nos referir a cartografias, no plural, de modo a ampliar sua abrangência. Assim, se torna possível lidar tanto com mapas dentro do filme, fora do filme e mesmo o filme como mapa. E, ainda, compomos as cartografias através da filosofia da diferença, que diz respeito ao método cartográfico utilizado na análise do filme: o acompanhamento do que passa entre filme e mapas (GIRARDI; PEREIRA; AGUIAR, 2021).

As partes do texto tratam, respectivamente, das cartografias de cinema inseridas no contexto das geografias de cinema e explora a relação tanto da geografia como da cartografia com a cultura visual. Para em seguida sistematizar alguns dos principais autores e suas teorias dentro das cartografias de cinema. A última parte do texto se dedica à uma análise do filme nacional “De onde eu te vejo” (VILLAÇA, 2016), analisamos este filme através da teoria dos autores sistematizadas no texto, tais como Castro (2015), Bruno (2002), Lukinbeal (2004).

CARTOGRAFIAS DE CINEMA ENTRE GEOGRAFIAS DE CINEMA

De acordo com Oliveira Jr. (2005), através das geografias de cinema abrem-se novas possibilidades de estudar o espaço, sendo

baseada na ideia de que os filmes estão a nos propor pensamentos acerca do espaço, não só resultantes das alusões literais [...] a uma realidade existente além cinema, mas também de movimentos imaginativos resultantes do encontro inusitado nessas imagens e sons de outras formas de conceber e viver o espaço como dimensão da existência humana (OLIVEIRA JR. 2005, p.28).

Nesta perspectiva levantada pelo autor

Uma geografia de cinema, num primeiro momento, tem mais haver com o movimento que o filme causa em mim do que com a trama ou o conteúdo geográfico que ele contém ou representa. [...] O que quero dizer com isso é que **a intenção de produzir geografias de cinema é a de pensar e inventar outras interpretações para o mundo**, a de permitir olhares diferenciados e diversificados às coisas do mundo (não só do filme, mas da realidade nele aludida ou encontrada) (idem, ibidem. 2005, p.32, grifos da autora).

Na esteira desse pensamento, as cartografias de cinema propõem formas de pensar o impulso de mapeamento dentro da cultura visual, presente nos filmes. Como a cultura visual herdada pela cartografia se manifesta no cinema? Diante de uma geografia culturalmente imagética, construída através do contato com as imagens cartográficas, essa



questão é fomentada a partir dos pensamentos acerca do papel das imagens sobre a construção das imaginações do espaço e nas maneiras de entender e experienciar o mundo (OLIVEIRA JR., 2009; LUKINBEAL, 2004; MASSEY, 2013). Sendo o cinema a arte capaz de romper com certos padrões de visualidade, ele também é capaz de produzir em nossas imaginações modos de sentir, de perceber e de olhar.

A relação entre geografia e cultura visual aconteceu principalmente no contexto anglo-saxão, sendo um dos estudos de referência dentro dessa linha de pensamento o de James Ryan (2004) “*On visual instruction*”. Neste texto o autor destaca a maneira como as imagens eram usadas a fim de promover uma visão imperialista para o mundo. Desde os séculos XIX e XX a ciência geográfica tem seu ensino atrelado às imagens, estas foram aceitas sem muita contestação e assumem um papel metodológico dentro do ensino de geografia.

Assim, as imagens têm sido um recurso didático comumente usado na geografia, sendo apropriada para todos os níveis de ensino. Mas “este reconhecimento do valor didático das imagens ofuscou a análise das suas origens, contextos de produção e circulação, bem como dos seus possíveis formatos e modos de apresentação” (HOLLMAN, 2013, p.56).

A imagem se tornou um artifício tão incontestável que nem mesmo nós, formados em geografia, produtores de imagens, tanto para ministrar aulas, como ao apresentar os resultados de em nossas pesquisas, questionamos sobre o que elas podem significar, o que querem mostrar e o que querem ocultar, enfim, “raramente nos perguntamos sobre o poder que elas têm em si mesmas e o poder que lhes atribuímos” (HOLLMAN, 2007/2008, p.126). Desse modo,

a questão que se coloca é por que a geografia atribui esse status de verdade à visão e às imagens visuais. A matriz positivista da disciplina igualava ver, olhar e conhecimento. Desta forma, o visual foi constituído como uma fonte de conhecimento não objetável e, conseqüentemente, o caráter cultural da prática de ver foi apagado. Isto levou à marginalização da problematização do visual na nossa disciplina, embora não apenas na nossa disciplina: o que olhamos, como olhamos, em que momento histórico e de que lugar estamos a olhar, o que não vemos, que exclusões e inclusões são protagonistas na construção de uma imagem e de um olhar (HOLLMAN, 2007/2008, p.129, tradução da autora).



Dentro da cultura visual geográfica, destacamos a relevância de questionar as imagens cartográficas como, por exemplo, os mapas, comumente mais utilizados para abordar fenômenos diversos em diferentes escalas, via única de abordagem quando nos referimos à escala global (HOLLMAN, 2010).

Nessa perspectiva, no que tange à cartografia, desde a década de 1990, diversos autores escrevem sobre a o poder visual das imagens cartográficas, principalmente sobre os mapas, como por exemplo Wood (1992), Monmonier (1996), Kaiser e Wood (2001) e, mais recentemente Lois (2009), Girardi (2009, 2012), Hollman (2010), Seemann (2011) e Oliveira Jr. (2009, 2011).

Como quaisquer outras imagens, as imagens cartográficas pretendem nos mostrar (e ocultar e distorcer) uma perspectiva do espaço geográfico, quer que vejamos a seu modo, do seu ponto de vista (OLIVEIRA Jr., 2009). Cada projeção cartográfica determina o que e como serão nossas noções espaciais, oferece a forma como vamos interpretar e internalizar os fenômenos em diversas escalas.

Um exemplo a citar é o mapa do mundo na projeção de Mercator, que feito durante o período das grandes navegações, tinha o objetivo de orientar os navegantes, por esses motivos é uma projeção que preserva o ângulo e não as formas. Junto às políticas de dominação europeias, o mapa de Mercator foi apropriado para afirmar a soberania do Norte ao distorcer o tamanho dos continentes, e além de centralizar a Europa, situa-a na parte superior do mapa.

Desse modo somos educados, culturalmente, a ver através dos mapas (OLIVEIRA Jr., 2011). “Quando a imagem primeira de um mapa que nos vem à mente é a que valoriza o estado (seja nos mapas-múndi, seja no mapa do Brasil) significa que uma política de imaginação espacial está a agir em nós” (GIRARDI, 2012, p.41).

Diante disso, pretendemos explorar nos filmes, com aportes das cartografias de cinema, os desdobramentos da cultura visual – “assumimos a cultura visual como uma dinâmica complexa e contextual do que se vê e do que se olha” (HOLLMAN, 2007/2008, p.131) –, a qual a cartografia faz parte. Para viabilizar esta proposta, sistematizamos as diferentes abordagens dos estudos sobre as conexões entre cartografia e cinema, atravessadas pela noção de impulso de mapeamento de Castro (2015).



AS CARTOGRAFIAS DE CINEMA

Nos estudos que envolvem cartografia e cinema, Tom Conley (2000, 2001) e Giuliana Bruno (2002) são autores principais para a abordagem do termo, ainda que suas formas de abordagem do entendimento filme-mapa sejam distintas. É significativa a influência da ideia de filme-mapa em trabalhos seguintes tais como os de Lukinbeal (2004), Castro (2006, 2007, 2015), Caquard (2009) e, também, do próprio Conley (2007).

Os trabalhos de Tom Conley (2000, 2001) circundam os campos de linguagens, onde o autor estuda as relações de espaço atravessado pela literatura, cinema e cartografia. Dentre seus estudos, evidenciamos, inicialmente, dois de seus trabalhos, que referem-se ao tema proposto aqui, “*Du cinema à la carte*” (2000) e “*Cartographies de films*” (2001). Nestes textos, o autor compila vários filmes para explorar a riqueza dos mapas, estes podendo agir tanto como marcos ou personagens e, indo além, como filme-mapa, ou seja, o mapa sendo o próprio filme. Este último ponto sugere a relação das obras de Conley com a Filosofia da Diferença, principalmente com as obras “*Cinema: imagem-movimento*” e “*Cinema: imagem-tempo*” de Gilles Deleuze, citadas pelo próprio autor.

Giuliana Bruno (2002), também pesquisa linguagens, mas por outro viés, onde dialoga com as artes visuais, arquitetura e cinema, além de outras mídias. Em sua obra “*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*” (2002), cabe ressaltar que esta obra da autora foi considerada o melhor livro do mundo sobre imagem em movimento, e nele, é explorado singularmente o campo das emoções produzidas através do movimento, e o movimento que se produz através das emoções. Para tal, o mapa se consagra como o roteiro afetivo, assim como o mapa ao qual o livro se baseia, a “*Carte de la tendré*” de Madeleine de Scudéry, presente em um romance do século XVII (1654-1661).

Caquard (2009), por sua vez, estuda os mapas cinematográficos, chamados por ele de *cinemapas*, estes “podem ser definidos como mapas em movimento desenvolvidos especificamente no cinema para fins narrativos.” (CAQUARD, 2009, p.2) Ao fazer uma revisão histórica da presença de mapas nos filmes, o autor demonstra como a relação entre cartografia e cinema acontece já há muito tempo, sendo mais explorada pela linguagem cinematográfica. Denota o fato de o cinema estar sempre à frente da cartografia nas inovações tecnológicas (da própria cartografia), no que diz respeito às ferramentas geoespaciais.



Essa constatação é reafirmada por Caquard e Taylor (2009), quando os autores falam sobre a criação do *Google Earth*, uma das principais plataformas geoespaciais contemporâneas. Sua inspiração é descrita em “um comentário recente de Avi Bar-Zeev – um dos cofundadores da *Keyhole*, empresa que criou o aplicativo usado para desenvolver o *Google Earth* – que reconheceu dimensão inspiradora do filme *Power of Tens* (Charles e Ray Eames, 1977) no desenvolvimento do aplicativo” (CAQUARD; TAYLOR, 2009, p.6).

Diante disto, a inter-relação da linguagem cinematográfica com a linguagem cartográfica suscita maior atenção por parte dos cartógrafos, uma vez que, o cinema pode ser considerado porta de abertura para novas potencialidades na cartografia, levando-se em conta “o estudo da infinidade de *cinemapas* contemporâneos pode nos ajudar a esboçar o futuro da cartografia, bem como refletir sobre as dimensões éticas e políticas das práticas cartográficas.” (CAQUARD, 2009, p.13).

“Tanto a cartografia como o cinema constituem expressões gráficas que transformam o mundo em representações visuais” (CASTRO, 2015, p.23). Assim, Lukinbeal (2004), ao basear-se nos estudos de Fredric Jameson e Giuliana Bruno, trata os filmes como mapas cognitivos do hoje, ou seja, o filme como contribuinte da formação de nossas imaginações acerca do espaço, produto de uma cultura visual. “O filme e a televisão atuam como mapas para os imaginários e realidades socioculturais e geopolíticas ordinárias da vida cotidiana” (LUKINBEAL, 2004, p.248). Como também estão “as geografias cinematográficas [...] entrelaçadas com a construção de ideologia, identidades, crenças e valores, [...] são participantes ativos no mapeamento cognitivo do imaginário geopolítico” (LUNKINBEAL, 2004, p.249).

Castro (2015) propõe que as imagens cinematográficas podem herdar da cartografia um regime escópico – “o que é visto e como é visto são culturalmente construídos” (ROSE, 2007, p.6)² –, chegando ao impulso cartográfico. O impulso cartográfico ou impulso de mapeamento seria uma “experiência de mapeamento – envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço – [que] existia, sem dúvida, muito antes dos artefatos físicos que hoje chamamos de mapas” (HARLEY, 1987, p. 1).

Esta expressão foi inicialmente proposta por Svetlana Alpers em sua obra “*The Art of Describing*” (ALPERS, 1983). Para retratar a cultura visual do século XVII, Alpers

² Referente aos estudos feitos por Rose (2007), Lukinbeal (2004), Castro (2015).



(1983) denota as influências cartográficas nas pinturas holandesas, defendendo que “os mapas foram o modelo desta tradição visual particular, caracterizada pela sua acentuação da planície da imagem e pela sua dimensão descritiva” (CASTRO, 2015, p.26). Estas pinturas continham, por exemplo, a presença da projeção matemática utilizada na elaboração de mapas, tornando a superfície plana e matematicamente transformada e o observador onipresente, gerando um efeito de realidade. A pintura holandesa, assim, não era narrativa, como a italiana, mas sim descritiva, articulada a conhecimentos promovidos pelas tecnologias de ver da época (telescópio, microscópio, mapas).

Para Castro (2015) o impulso de mapeamento acontece através de expressões do próprio cinema atravessadas pela cultura visual cartográfica. A autora utiliza de três formas cartográficas para embasar sua teoria, sendo elas, os panoramas, as vistas aéreas e o atlas. “Estas formas não constituem mapas convencionais, mas partilham com os mesmos alguns traços essenciais, entre os quais a manifestação gráfica de uma compreensão espacial do mundo” (CASTRO, 2015, p.27).

Os panoramas ao ampliarem o ponto de vista, correspondem “ao desejo de abarcar e circunscrever o espaço” (CASTRO, 2015, p.28). O movimento feito para obter os panoramas, relacionam-se com os panoramas novecentistas, ao buscarem reproduzir tanto o sentimento de domínio espacial como de espetacularizar a paisagem, assim “o gesto de “panoramizar” transforma-se [...] numa forma “e-mocional” de mapear” (CASTRO, 2015, p.30).

As vistas aéreas referem-se a imagens obtidas pela câmera estando acoplada a algum ponto de mirada do alto (o olhar onipresente que Deus lança sobre a terra). Ao trazer sob a imagem a sensação cinematográfica do mundo, a vista aérea “representa uma fonte inquestionável de emoção: emoção ligada ao prazer visual de descobrir a superfície da Terra a partir de um ângulo de visão original e excitante [...] de poder percorrer livremente o contínuo espaço-temporal” (CASTRO, 2015 p.34).

O Atlas, tanto no cinema como na cartografia, representa uma coleção de imagens organizadas que pretendem dar informações sobre um determinado recorte espacial em um determinado recorte temporal. Desse modo sendo “uma forma gráfica de reunir e de combinar – senão de montar – imagens” (CASTRO, 2015, p. 32).

Através destes apontamentos o impulso de mapeamento não seria, (só) propriamente, a presença de mapas nos filmes, mas também os processos que aludem a compreensão do espaço, transitando dentro, fora e o próprio filme. Nós “podemos (e



devemos) interrogar-nos sobre o impacto dos mapas e do mapeamento sobre as nossas formas de pensar sobre o mundo e como o representar” (CASTRO, 2015, p.27). Nessa perspectiva, ao entender “o cinema como instância formadora de imagens e sentidos que vêm tornando-se referência, e condição, para nossas ações no mundo” (OLIVEIRA JR., 2001, p.1), torna-se pertinente investigar como a cultural visual se manifesta através dos filmes, por meio das expressões cartográficas.

A partir destas considerações tomamos o filme “De onde eu te vejo” (2016) de Luiz Villaça para investigar as possibilidades de desdobramentos do impulso de mapeamento (CASTRO, 2015) que atravessa a composição das imagens no filme. A escolha de um título nacional se deve, em parte, à Lei 13.006/14, que torna obrigatória, como componente curricular, a exibição de duas horas mensais de filmes produzidos nacionalmente (FRESQUET, 2015)³.

A partir dessas perspectivas nos propomos a acompanhar o processo de formação das imagens fílmicas, para desse modo identificar o impulso de mapeamento presente no filme, deduzindo as imaginações geográficas despertadas através das cartografias de cinema presente no filme.

DE ONDE EU TE VEJO *ENTRE* CARTOGRAFIAS DE CINEMA – “UMA VIAGEM NO TEMPO”

“De onde eu te vejo” é uma comédia romântica (muito dramática), dirigida por Luiz Villaça e protagonizado por Denise Fraga, como Ana Lúcia e Domingos Montagner como Fábio. O filme conta a história de um casal que chegou junto à cidade de São Paulo e compartilharam a vida e a cidade, durante 20 anos. A história começa no momento em que o casamento rui junto com a antiga cidade que conheceram. O filme entrelaça as mudanças espaciais que São Paulo sofreu com as mudanças do casal, que foi pouco a pouco sendo engolido pela correria diária: a vilã de produtividade, destruidora da sanidade de todos nas grandes metrópoles.

Assim estende-se uma ponte que liga a vida cotidiana com os fluxos espaço-temporais da cidade, entre seus lugares e os encontros produzidos no ir e vir citadino. É a partir disso que o filme produz um mapa (visível). Reflexo de mudanças macropolíticas,

³ https://www.redekino.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Livreto_Educacao10CineOP_WEB.pdf.



que afetam diretamente o cotidiano de tanta gente. Nesse sentido, o filme traça um paralelo entre o mapa do casal e a cidade de São Paulo, em suas múltiplas velocidades e formas de acontecer.

A ênfase dada ao paralelo estabelecido entre o espaço-tempo, entre determinados lugares que constituem nossas estórias e trajetórias, compõe com nossa memória afetiva, com o acúmulo de nossas vivências no cotidiano. O que explicita como nossas trajetórias produzem mapas, comuns e distintos, visíveis e invisíveis, de nossas cartografias com e pela cidade. Todos fazemos mapas de nossos trajetos através dos lugares que nos afetam com maior ou menor intensidade, onde aconteceram os momentos que atravessaram nossas vidas: um mapa de emoções (BRUNO, 2002).

O mapa aparece desde o início do filme (a primeira imagem do filme é o mapa visto de cima, com uma câmera sobrevoando por ele), é o que Caquard (2009) chama de *cinemapa*, por ter sido feito especificamente para aquela narrativa. Atualmente (2021) vemos muitos mapas como esse, por exemplo na plataforma *Google Fotos*, que traça o mapa dos lugares onde você esteve através das fotos feitas nos locais. São mapas como roteiro afetivo (BRUNO, 2002).

Bruno (2002) fala sobre o mapa como roteiro afetivo, ela destaca as emoções produzidas através de nossos movimentos (pelo espaço-tempo), e do movimento produzido por nossas emoções. No filme o mapa é feito pelas personagens durante o cotidiano nos últimos 20 anos. São lugares, arquiteturas, a cidade sendo feita com e por eles, pelo mapa de seu roteiro afetivo (BRUNO, 2002).

Quando o mapa é usado para “guiar” os passos da personagem em uma viagem no tempo “pelos lugares de onde eu te vejo” (VILLAÇA, 2016), refaz o trajeto das narrativas afetivas derivada da coetaneidade entre as relações espaço-temporais. Coincidentemente, a *Carte de la Tendré*, mapa usado por Bruno (2002) para compor seu livro, tem o mesmo objetivo do mapa do filme, guiar as personagens pelo que chamam do caminho do amor, no romance o mapa mostra as etapas da vida amorosa.

Assim, o mapa afetivo “descubra os lugares de onde eu te vejo” também acompanha as etapas da vida, num paralelo com as etapas da globalização. A viagem no tempo “guiada” pelo mapa dos afetos de Ana e Fábio e São Paulo, em consonância com



a narração de Ana demonstra o devir dos lugares, lugares de nós mesmos, de nós e dos outros, lugares outros, sempre abertos e aptos a serem afetados e, como em todo encontro, afetarem também. Daí esse fragmento sobre a busca do lugar de si, do lugar da vida mesma, da geografia dos nossos dias:

espaço é lugar, é lugar do outro, das trajetórias distintas de nós próprios, com as quais negociamos cotidianamente a existência dos territórios que criamos e onde agimos. A convergência de múltiplas trajetórias configura-se em lugar singular, sempre aberto, em constante devir. Cada encontro de trajetórias se faz em acontecimento. Cada acontecimento é pleno de potencialidades para proliferar. Cada proliferação pode ser traduzida como vida, vida sendo entendida como aquilo que se transforma a si mesma, sempre outra, sempre em devir (OLIVEIRA Jr.; GIRARDI, 2010, p. iii).

Nesse sentido enfatiza-se o devir cotidiano como prática de mapeamento, nós no ir e vir cotidiano traçamos nossos próprios mapas, fazemos nossa geografia diária e estamos inseridos politicamente (de maneira ativa) nas transformações espaço-temporais.

Num espaço tomado como eventualidade, sendo eventualidades cada um de seus lugares, o nome de cada lugar viria da geografia que dele configuramos em nossos pensamentos, em nossas experiências-até-aqui em relação a ele. Lugar e espaço cambiantes, frutos mesmo da política do pensar e do viver diário, parte do pensar-se a si mesmo, o onde já sendo o eu, o eu já sendo composto pelo fora de si, lá onde o onde nos espera... outro (OLIVEIRA Jr.; GIRARDI, 2010, p. iii-iv).

O filme, enquanto mapa, ou filme-mapa (CONLEY, 2000), cria formas de ver e olhar a cidade, cria uma cidade dentro de nossas mentes, nos afeta através dos lugares de São Paulo, assim atua como um “mapa cognitivo” (LUKINBEAL, 2004). Nesse sentido, enquanto espectadores, conhecemos uma outra São Paulo, o traço da Cultura visual cartográfica no filme, nos apresenta uma cidade outra, diferente daquela que comumente vemos em jornais, por exemplo (OLIVEIRA, Jr. 1999).

Desta forma o filme rompe com o imaginário geográfico coletivo (SCHWARTZ; RYAN, 2003) de São Paulo e nos mostra uma reformulação na cultura visual das imagens da cidade. Assim conhecemos o espaço-tempo citadino por um outro viés, abrindo para novas interpretações político espaciais de São Paulo, pois



conhecer o espaço é também pensar sobre como ele é inventado diariamente diante de nós pelas câmeras fotográficas e pelas narrativas da tevê, e sobre como ele é criado em nossas próprias práticas educativas, onde aparecem muitos mapas, fotografias, filmes, pinturas e outras tantas imagens (OLIVEIRA JR., 2005, p.23).

Na esteira desse pensamento, também nos são apresentadas as vistas aéreas e panoramas, que aparecem no filme desde a primeira cena, mostram uma São Paulo enorme, cheia de prédios, aparentemente vazia de pessoas, de vida (como um mapa político, por exemplo). Essa vista da cidade, do alto dos prédios, de várias ruas, vai se aproximando do cotidiano através do zoom, até que chegue a personagem Ana. Junto as vistas aéreas iniciais do filme, Ana faz o movimento da quebra da quarta parede do cinema, ou seja, fala diretamente com o espectador, sua fala afirma a multiplicidade de vidas que existem ali, de histórias coetâneas que se tecem diariamente, nos propõe pensar a multiplicidade de estórias-até-aqui (MASSEY, 2013).

Esse movimento preenche São Paulo de afetos, de mapas afetivos, feitos diariamente pelas pessoas que circulam ali. De acordo com Almeida (1999) a imagem e a fala se complementam, assim as vistas aéreas e panorâmicas dos grandes prédios paulistas são preenchidas de vida através da fala de Ana:

Uma mensagem que se faz aparecer em formas plásticas na pintura ou no cinema, não é simplesmente uma mensagem retórica, que explicamos como palavras destacadas da imagem que a configurou. [...] A interpretação é verbal e visual ao mesmo tempo (ALMEIDA, 1999, p.37)

Assim a cidade parece desacelerar, ganha vida junto com o movimento cotidiano das personagens, sai do frenesi puramente produtivista e caminha em harmonia com a melodia fílmica, que anuncia o trajeto afetivo do devir cotidiano sempre que ele vai iniciar (produzindo seus mapas).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exercício analítico que realizamos com o filme “De onde eu te vejo” vislumbramos com mais clareza relações entre cartografia e cinema, tanto no sentido de



abrir para novas percepções espaciais, tanto através do mapa dos afetos, como com o filme-mapa que produz uma cidade outra.

Através das expressões cartográficas do impulso de mapeamento de Castro (2015) – vistas aéreas, panoramas e atlas – foi possível perceber traços da cultura visual cartográfica no filme, de modo a nos mostrar e fazer ver São Paulo por uma outra perspectiva – talvez similar ao da personagem de Fábio, que via a cidade de maneira afetuosa.

Neste texto, que se articula às pesquisas que realizamos no mestrado, não se buscou, evidentemente, esgotar as possibilidades para a busca do entendimento das cartografias de cinema, nem tão pouco, esgotar os estudos visuais sobre a cultura visual cartográfica. Espera-se, contudo, contribuir para adensar os estudos sobre questões da cultura visual que abrem possibilidades de pensar, imaginar e criar o espaço abarcando a multiplicidade.

REFERÊNCIAS

BRUNO Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. London, New York: Verso, 2002;

CAQUARD, Sébastien. Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films. **The Cartographic Journal**, v. 46, n. 1, p.16–23, 2009;

CAQUARD, Sébastien; TAYLOR, D. R. F., What is Cinematic Cartography?, **The Cartographic Journal**, 46:1, 5-8, 2009;

CASTRO, Teresa. O impulso cartográfico do cinema. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMIREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Eds.). **Intervalo II: entre geografias e cinemas**. Guimarães: UMINHO, 2015. cap. 1, p. 23-39;

_____. Le cinéma et la raison cartographique des images. **Travaux de l'Institut Géographique de Reims**, vol. 33-34, n°129-130, p. 27-37, 2007;

_____. Les Archives de la Planète: A cinematographic atlas. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, n. 48, winter, 2006;

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: Ed da UFSC, 2007;

CONLEY, Tom. Cartographies de films. In: SORLIN, Pierre; ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire; LAGNY, Michelle (dir.) **L'art et l'hybride**. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2001. p. 53-71;



_____. **Cartographic Cinema**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007;

COSTA, Maria Helena B. V. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v.20, n.3 (60), p. 109-119, set./dez. 2009;

_____. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, UERJ, n.15, 63-75, 2002;

FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272-297, abr., 2018;

GIRARDI, Gisele. Entre obras de arte e cartografia geográfica: intercessores. In: XIV Colóquio Ibérico de Cartografia, 2014, Guimarães. **Actas do XIV Colóquio Ibérico de Cartografia**. Guimarães: APG/UMinho, 2014. v. 1. p. 488-493;

_____. Mapas alternativos e educação geográfica. **Percursos**, Florianópolis, v.13, n. 02, p. 39-51, jul./dez. 2012;

_____. Mapas desejanter: uma agenda para a Cartografia Geográfica. **Pro-Posições**, v.20, n.3 (60), p.147-157, 2009;

HARLEY, John Brian. The Map and the Development of the History of Cartography. In: HARLEY, J.B.; WOODWARD, D. (Eds.) **The History of Cartography**. Cartography in Prehistoric, Acient and Medieval Europe and the Mediterranean. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. cap. 1, p.1-42.

HOLLMAN, Verónica. Enseñar a mirar lo (in)visible a los ojos: la instrucción visual em la geografia escolar argentina (1880-2006). In: LOIS, Carla y HOLLMAN, Verónica **Geografía y cultura visual**. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2013, 440 pp. - Col. Actas, 22;

_____. Geografía y Cultura Visual: apuntes para la discusión de una agenda de indagación. **Estudios Socioterritoriales: Revista de Geografia**, v. 7, Ed. 2007-2008;

_____. Imágenes cartográficas del mundo e imaginarios geográficos en la geografía escolar en Argentina. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 165-187, 2010.

LOIS, Carla. "Imagem cartográfica e imagens geográficas: lugares e formas de mapa na nossa cultura visual". **Scripta Nova: Revista Eletrônica de Geografia e Ciências Sociais**, v.13, 2009;

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013;



ROSE, Gillian. **Visual methodologies**: an Introduction to the Interpretation of visual materials. London: SAGE, 2007;

RYAN, James. On visual instruction. In: SCHWARTZ, V; PRZYBLYSKI, J. (Ed.). **The nineteenth century visual culture reader**. London and New York: Routledge, 2004. p.145-151.

SCHWARTZ, Joan M.; RYAN, James. **Picturing place: photography and the geographical imagination**. I. B. Tauris: London, 2003.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. A educação visual dos mapas. **Revista Geográfica de América Central**. Costa Rica: Número Especial EGAL, p. 1-16, 2011;

OLIVEIRA JR., Wenceslao. M. de; GIRARDI, Gisele. Apresentação. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 3-8, 2010.

OLIVEIRA JR., W. M. de. Chuva de cinema: entre a Natureza e a Cultura. **Educação. Teoria e Prática** (Rio Claro), Rio Claro, v. 9, n.16 e 17, p. 3-20, 2001;

_____. Grafar o espaço, educar os olhos - rumo a geografias menores. **Proposições** (UNICAMP. Impresso), v. 20, p. 7-19, 2009;

_____. O que seriam as geografias de cinema? **Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. A geografia vai ao cinema. **RESGATE** – vol. XIX, n°21 – jan./jun. p.61-70, 2011.

FILMOGRAFIA

DE onde eu te vejo. Direção: Luiz Villaça. Brasil: BossaNovaFilms e Globo Filmes, 2016. 90 min.