

# Lugares que situam – início de uma cartografia audiovisual possível

## *Situated places: beginning of the study of a possible audiovisual cartography*

Monica Klemz  
monicaklemz2013@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9742-3576>

Graduada em cinema, mestre em mídias criativas UFRJ e doutoranda em cinema na UFF.

Elianne Ivo Barroso  
elianneivo@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-4221-0279>

Professora do Departamento de Cinema e Vídeo/UFF. Atua também no PPGCINE/UFF e PPGMC/UFRJ.

### Resumo

A partir da observação de que determinadas obras audiovisuais fazem uso do espaço como sintoma, testemunho ou personagem da história, apresentamos um estudo de como esses lugares são representados nos filmes. Identificamos cinco categorias, a saber: o Lugar-mesmo, o Lugar-outro, o Não-lugar, a Zona Autônoma Temporária (T.A.Z.) e o Translugar. Situados dentro de um determinado espaço social geográfico, em uma região, apontam os deslocamentos possíveis entre esses lugares, suas paisagens e as relações com as fronteiras desses territórios, que ao serem delimitadas, podem ser translocadas ou transgredidas. Palavras-chave: cartografia, lugar, audiovisual.

### Abstract

Based on the observation that certain audiovisual works use space as a symptom, witness, or character in history, we present a study of how these places are represented in films. We identified five categories, namely: the Same-Place, the Other-Place, the Non-Place, the Temporary Autonomous Zone (T.A.Z.) or the Transplace. Situated within a given geographic social space, in a region, they point out the possible displacements between these places, their landscapes and the relationships with the borders of these territories, which, when delimited, can be translocated, or transgressed. Keywords: cartographic, place, audiovisual.

## Introdução

A cartografia é uma representação abstrata do espaço, composta essencialmente de um título, uma escala, localizações, possibilidades de deslocamentos e delimitações (espaciais), limiars (temporais) ou fronteiras (político-estratégicos), relacionadas aos espaços geográficos. Os mapas são em geral projeções cartográficas planas da superfície curva da Terra. Trata-se de transferência de pontos, linhas e superfície esférica para um plano do papel/tela. Existem diferentes tipos de transferências cartográficas, como a cilíndrica, a cônica, a azimutal, a tridimensional e a 360°, cada uma oferece particularidades e distorções características. As cartas se alinham assim à necessidade do homem de dar direção e sentido à sua vida, de se situar. O conhecimento de um território passa a ser utilizado como um saber-poder gerador de estratégias, de expansão de fronteiras e de dominação.

A produção de mapas no passado, como um processo manual complexo, demandava habilidades técnicas e artísticas para desenhar sobre o papel todos os detalhes. Com o avanço da tecnologia, a cartografia pode utilizar informação geográfica e *software* de mapeamento digital, autorizando a criação, edição e análise variada de mapas. A cartografia tradicional teve sua importância na exploração geográfica, na navegação marítima, na demarcação de fronteiras e no planejamento urbano. Entretanto, ela possui limitações devido às imprecisões nas projeções, à necessidade de atualizações frequentes e

principalmente à dificuldade de representar informações complexas em um espaço limitado.

As ações humanas cartografáveis sobre a superfície terrestre podem ser pensadas através do espaço (articulação entre natureza e sociedade), da região (porção do espaço com características físico-naturais ou socioeconômicas e culturais especiais), do território (apropriação e delimitação política de um espaço), da paisagem (inter-relação com a natureza) e do lugar (relações entre experiência e singularidade do vivido no mundo) (Lorena, 2022). Importante aqui ressaltar o caráter relacional de todos esses espaços mapeáveis.

*O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. Assim, “Cartografia” é um termo que faz referência à ideia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebedor no mundo cartografado (Fonseca; Kirst, 2003, p. 92).*

Para fins desse artigo, pontuamos alguns tipos de lugares que situam o sujeito. São eles os Lugares-mesmos, os Lugares-outros, os Não-lugares, as Zonas Autônomas Transitórias (T.A.Z.) e as Translocalidades.

O lugar está contido, focaliza e faz funcionar o espaço abstrato construído socialmente. Vincula-se à experiência do vivido, às suas ações e às suas intenções, através da elaboração

comunicativa de laços afetivos, valores, cultura, tradição, tabus, mitos, hábitos etc. Ao conformar características histórico-culturais que se refletem no cotidiano do sujeito, o lugar se torna sítio de identidade e de alteridade em relação ao global.

Em “A lógica das imagens”, Epstein (1955) emprega termos cartográficos como situação, deslocamento, escala, limites e limiares para falar sobre o cinema e as imagens, quando relata que “todo ser acumula movimento e repouso, solidez e fluidez, lentidão e precipitação, pequenez e imensidão, segundo as convenções do espaço-tempo, no qual a objectiva arbitrariamente se situa” (Epstein, 1955, p. 3).

As variáveis fundamentais desta linguagem gráfica cartográfica são o tamanho, a cor (tonalidade), a textura, o valor (variação de claridade da área), a orientação, posição e a forma (Bertin, 2005). Numa transposição para o audiovisual, estes elementos são trabalhados pelo realizador, pela direção de fotografia, de arte, som e pela montagem e correspondem ao momento paradigmático da produção fílmica. Ao momento sintagmático (Metz, 1972, p. 120-128), com adequação dos planos dentro da estrutura audiovisual, corresponde a legibilidade visual do mapa e a escala.

Como “tanto a cartografia como o cinema constituem expressões gráficas que transformam o mundo em representações visuais” (Castro, 2015, p. 23), a cada um dos lugares ocorrem, ao longo do texto, exemplificações fílmicas dos conceitos elencados.

## 1 Conceituação dos tantos lugares

Com o advento do mapa, a errância se transforma no binômio sedentarismo/nomadismo. A representação cartográfica, como conhecemos hoje, através de coordenadas, provoca uma mudança na maneira de pensar e de viver no mundo. Assume importância o local/localidade como espaço da vida social situada, território delimitado pelo Estado-nação com seus mecanismos de organização, ritualização, controle, disciplina e vigilância. O Lugar-mesmo se identifica como “vidas-mundos constituídas por associações relativamente estáveis, por histórias relativamente conhecidas e partilhadas e por espaços e lugares coletivamente atravessados e legíveis” (Appadurai, 2004, p. 253). Para o mapa representacional que se quer objetivo, científico, todos os lugares situados são Lugares-mesmos, codificados, homogeneizados.

Com o advento de análise de uma cartografia pós-representacional, que vê os mapas como inscrições codificadas do mundo ou proposições de mundo ou dispositivos mutáveis e atuantes no mundo, ocorre uma expansão inclusiva para os Lugares-outros, ou seja, as heterotopias como Michel Foucault concebe em seu texto *Espaços outros* (2013). Elas se referem a espaços tanto físicos como sociais. São locais distantes das normas que desafiam as noções de tempo, espaço e relações. Foucault descreve as heterotopias como espaços reais e concretos que têm uma função especial dentro da sociedade. Esses lugares são físicos e mentais e assumem muitas formas, como jardins, cemitérios, prisões, bibliotecas, bordéis, navios, entre outros. Eles evocam múltiplos significados e diferentes relações com o mundo. Uma característica importante das heterotopias é que elas podem ser contraditórias e ambíguas, onde coexistem elementos e significados variados. Elas podem ser espaços de desvio, margem ou resistência em relação à sociedade dominante. Além disso, as heterotopias podem ser

espaços de ilusão, representação simbólica ou inversão das normas estabelecidas. As heterotopias, para Foucault, estão no cerne da construção e manutenção do ordenamento social. Funcionam como espelhos ou contrapontos dos espaços normativos (lugar-mesmo), revelando suas peculiaridades e evidenciando as relações de poder da sociedade.

A cartografia ganha ainda mais complexidade e permite traçar e imaginar Não-lugares. Para o antropólogo Marc Augé (1994), os Não-lugares são espaços de circulação e mobilidade, onde o indivíduo se move de forma acelerada, sem deixar vínculos sociais duradouros ou interações significativas. São locais funcionais para atender às necessidades práticas dos sujeitos como estações de trem, aeroportos, *shoppings*, rodovias, hotéis, supermercados e outros locais semelhantes. Os não-lugares são padronizados e sem qualquer identidade cultural. São facilmente reconhecíveis em diferentes partes do mundo. Ao entrar nesses espaços, há uma sensação de anonimato e desconexão de sua própria identidade e cultura.

Uma quarta categoria de espaço cartográfico que nos interessa é aquela que trabalha as chamadas Zonas Autônomas Temporárias (T.A.Z.s). Elas correspondem a espaços temporários e autônomos que surgem de maneira espontânea e estão fora do controle do Estado ou de estruturas de poder vigentes. Essas zonas são caracterizadas pela liberdade, criatividade e resistência. Elas podem acontecer em diferentes contextos, como eventos temporários, protestos, ocupações e outras ações coletivas. Hakim Bey (1985) propõe que as T.A.Z.s sejam espaços onde os indivíduos possam experimentar uma liberdade sem restrições e experimentar formas alternativas de vida. Elas são concebidas como locais onde as normas sociais dominantes são temporariamente suspensas e onde novas formas de organização social, expressão cultural e interação podem emergir. As T.A.Z.s costumam ter natureza efêmera e tendem a desaparecer com o tempo, seja por ações repressivas do Estado, seja pelo seu próprio desgaste ou ainda por outros motivos. Elas são concebidas como experimentações espontâneas e fluidas, buscando ruptura com as estruturas de poder existentes e abertura de espaço para a transformação social. Os assentamentos, os enclaves, as tribos são alguns dos exemplos citados pelo autor.

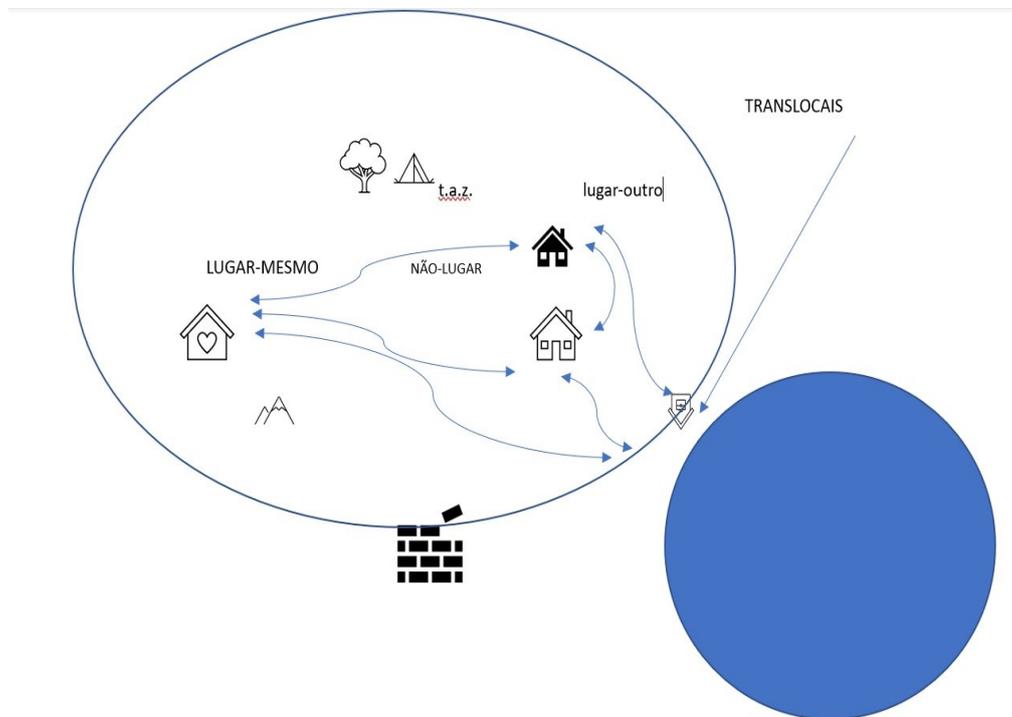
Já as Translocalidades são uma hibridização de massas de populações migrantes de origens diversas, sejam elas forçadas ou voluntárias, que se reúnem em um determinado espaço buscando melhores oportunidades econômicas, sociais e políticas. Essas diásporas que acontecem na esfera pública, criam disrupção de subjetividades, necessidade de improvisação e intersecção de experiências e vivências, seu respeito a elas ou tensões, conflitos e até mesmo guerras, propiciando novas formas de convívio. Essas diferenças vão criar a identidade desse local “desterritorializado e transnacional” (Appadurai, 2004, p. 250) com a naturalização de histórias e memórias extraterritoriais pela população local. Como exemplos temos os locais turísticos, as residências no entorno de grandes fábricas, com afluxo de migrantes, as zonas francas, entre outras.

Abaixo traçamos um diagrama que resume a nossa visão da cartografia dos lugares. É perceptível a construção de afetos do lugar-mesmo e que é a base para a concepção de outros espaços. Todos têm a possibilidade de interconexão, seja tecnológica, seja através de transportes. O atravessamento pelo não-lugar pode levar a todos os outros lugares ou a permanência no limbo

dos acontecimentos. O lugar-outro é diferente do lugar-mesmo e no translocal há um posicionamento fronteiriço de quem precisou transgredir fronteiras, mas que carrega consigo sua

cultura. O T.A.Z se caracteriza pela transitoriedade e são menos visíveis, se camuflam para evitar intempéries (Figura 1).

Figura 1 – Cartografia dos Lugares<sup>1</sup>



Fonte: Elaborado pelas autoras (2024).

Existem filmes que espacializam a forma de se experimentar os fenômenos sensíveis e materiais da realidade. Contêm múltiplas temporalidades (histórica, social, psíquica e/ou por estratos) que são exploradas pela produção e expressão de sentidos de uma *mise-en-scène* desdramatizada, também com a rarefação de personagens definidos e quebra da transparência. O som, na composição do ambiente, torna-se um elemento importante, seja pela sua propriedade acústica, seja pelo seu caráter dimensional, conseguido através do ritmo, das multicamadas ou da perspectiva utilizada. A construção narrativa executada pela fotografia e pela montagem, no mais das vezes, de correspondências, procura exprimir a contemplação, mas também a ruptura, com “uma criação de formas, que dá a sentir ao mesmo tempo o mundo e a sua distância” (Amiel, 2007, p. 78). Também esculpem no espaço as atividades que deixam traços no solo, seja através de sacrifícios, violências, em favor da acumulação, seja através da discriminação do heterológico, nas suas relações formais.

Alguns gêneros cinematográficos abordam mais especificamente o lugar, entre eles, a sinfonia urbana (o espaço como personagem), o filme neorrealista e o *road movie* (o espaço como testemunho da história), o realismo fantástico e o realismo sensível ou de fluxo (o espaço como sintoma de uma sociedade, de uma civilização, de um capitalismo doente), o

filme-ensaio (sempre híbrido nas suas proposições), entre outros.

Ao pensar o cinema como o constructo de um processo (cartografia pós-representacional), a abordagem analítica da realidade de um lugar pode se dar através de um ponto de vista, de audição e de sensação cartográfica, posto que, assim como os mapas, as obras audiovisuais buscam a sintetização do espaço e do tempo. O audiovisual e seus processos se dispõem então como um dispositivo passível de análise cartográfica.

*Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de ‘trabalho de terreno’. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal (Deleuze, 2005, p. 155).*

O argumento fundador parte da ideia de que a representação e a exploração de lugares por meio da linguagem audiovisual criam uma narrativa que nos permite compreender diferentes ambientes, seja através do tema, da fotografia, seja através da banda sonora ou da montagem, que podem provocar relações inusitadas e rerepresentar esses lugares, enfatizando certos aspectos ou distorcendo outros.

<sup>1</sup> Carta (diagrama) da inter-relação espaço-paisagem delimitado (território) e de regiões (urbana, montanhosa, florestal) com os lugares que situam: o Lugar-mesmo, o Não-lugar, o T.A.Z., o Lugar-outro, o Translocal.

As obras audiovisuais muitas vezes nos transportam para diferentes locais, utilizando técnicas de enquadramento, movimento de câmera, composição visual para criar uma experiência imersiva e nos levar para além da tela. Esses espaços podem ser representações realistas de cidades, paisagens naturais ou podem ser construídos como mundos imaginários, fantasiosos ou subjetivos. Muitas vezes refletem as relações entre espaços e sociedade, explorando como os lugares moldam e são moldados pelas experiências humanas. Os filmes podem retratar a vida urbana, os bairros, as culturas locais, os conflitos sociais, as repercussões ambientais na intervenção do homem, as dinâmicas de poder, como a geopolítica, a relação diaspórica com os migrantes e o desejo de alargamento de fronteiras que ocorre em determinados lugares. Entre uma escala mínima e máxima, o poder de cartografar um corpo como território ou um mundo-globo, respectivamente.

Da mesma maneira que a cartografia nos permite diferentes leituras e interpretações do espaço, o cinema também pode oferecer múltiplas perspectivas sobre lugares, seja por meio de pontos de vista dos personagens, gêneros cinematográficos, seja por meio de estilos de direção distintos. Assim, o cinema pode ser pensado como um processo cartográfico no sentido de que mapeia e representa espaços, nos leva a explorá-los visual e auditivamente e nos oferece uma compreensão e uma experiência dos lugares representados.

A proposta aqui é apresentar cinco formas audiovisuais cartográficas. Iremos abordar inicialmente aquela que diz respeito à representação do espaço tal qual os mapas dos primeiros tempos pensavam a geografia, ou seja, a cartografia dos Lugares-mesmos a partir de uma síntese associativa das imagens.

A segunda diz respeito a cartografias dos Lugares-outros mais elaboradas do ponto de vista do sensível, aquelas que cotejam lugares reais, mas amputados dos mapas. A pergunta que nos vem é: como representar espaços negativos, alijados da visibilidade da maioria dos humanos no cinema? Como se fazer ver no tocante social?

A terceira forma é a cartografia dos Não-lugares voltada para áreas de transição, funcionais que servem para atender necessidades práticas dos homens, sem identidade, iguais em qualquer parte do mundo.

A quarta é a cartografia das Zonas Autônomas Transitórias que consistem em espaços de ruptura com o *status quo*. Além da contestação e resistência, representam lugares de grande força criativa.

A quinta forma audiovisual cartográfica, a das Translocalidades, aparece em espaços onde ocorrem descontinuidades de fronteira permitindo formação de comunidades heteromórficas que operam trocas de experiências e vivências multiculturais.

Dentro do universo audiovisual, vemos diretores que criam perambulações entre esses lugares. Entre as ferramentas utilizadas, uma preferência por planos subjetivos, com a câmera fixa ou em movimento, dependendo da relação temporal com

o espaço e como ocorre o fluxo entre as coisas; o uso de um grande plano geral e em *plongée*, mesmo quando de utilização de um primeiríssimo plano, o detalhe colocado enquanto forma capaz de absorver o todo da significação de estar no mundo, além do plano-sequência.

O texto que se segue discorre sobre os lugares nas cartografias cinematográficas apontando sempre exemplos de como cada uma opera.

## 2 Cartografia dos Lugares-mesmos: das vistas de Lumière à Dogville de Lars von Trier

Acreditamos que o cinema nasce de alguma forma vocacionado para a cartografia dos lugares. Desde os experimentos do pré-cinema é presente o desejo de traçar rotas. Não raro as imagens apresentadas eram de lugares distantes oferecendo vistas exóticas e idílicas para um público europeu que logo ganhou adeptos fora do continente. Se nos atemos apenas ao exemplo dos panoramas arquitetônicos, observamos a predileção pelo deslocamento. Os dispositivos ofereciam uma visão imersiva de 360 graus em grandes proporções ou em um amplo campo de visão horizontal, permitindo que o espectador tivesse uma noção completa do espaço e da composição arquitetônica.

Em Haia, na Holanda, até hoje encontra-se em funcionamento o panorama de Mesdag no qual o visitante se sente transportado para uma outra ambiência. No caso, uma paisagem marítima onde se tem a sensação de estar sobre uma duna. Ou seja, a imagem realista de um lugar fora da paisagem convencional da região.

Auguste e Louis Lumière, na primeira sessão pública do cinematógrafo em 1895 no Salon Indien em Paris, exibiram um programa com dez filmes curtos que versavam sobre o cotidiano dos arredores de Lyon na França onde os irmãos moravam e conduziam os negócios da família. As imagens em movimento lembravam muito as fotografias que o pai Antoine fazia. Tanto os retratos do progenitor como os filmes da dupla de irmãos em nada pareciam com cenas posadas da época e de outros fotógrafos, mas sim em flagrantes do dia a dia com personagens descontraídos e desinibidos frente às câmeras. Talento e sensibilidade da família que davam um tratamento diferenciado para as suas composições visuais. No ano seguinte à exibição em Paris, os Lumière vislumbraram o potencial comercial do novo aparelho e contrataram jovens operadores para divulgar a invenção por toda parte. Antes deles partirem, o grupo era formado com conhecimentos de fotografia de projeção já que o cinematógrafo captava as imagens e as projetava no mesmo aparelho. Pioneiros como Constant Girel, Marius Chapius e Gabriel Veyres viajavam para mundos distantes da Europa que iam da Polinésia ao México passando por lugares inusitados para os europeus e registrando aspectos geográficos, urbanos e físicos dos locais.

Figura 2 – Instalação Offrir le monde au monde<sup>2</sup>

Fonte: Nineteenth-Century Art Worldwide (2015).

De alguma forma, para além do aspecto comercial e colonialista dos irmãos Lumière, podemos perceber esta postura cartográfica que fica evidente na Figura 2, já que, no início do cinema, não existia a montagem cinematográfica, os rolos de filme eram visionados separadamente. Os curadores da exposição *Lumière! Le cinéma inventé* (2015) não à toa lançam mão de um mapa-múndi para expor os primeiros filmetes dos operadores do cinematógrafo, reafirmando o caráter exploratório do cinematógrafo.

Da mesma forma, Albert Kahn, banqueiro francês, a partir de 1908, se encanta, principalmente, com o potencial da fotografia autocromática, mas também com o cinema, e dá início ao seu projeto Os Arquivos do Planeta (*Les Archives de la Planète*). Tratava-se de registrar vários cantos do mundo, indo do Oriente às Américas com preocupação semelhante aos Lumière, porém sem a qualidade estética dos inventores do cinematógrafo.

O nome do projeto em si já denunciava o aspecto cartográfico do acervo (Figura 3).

Figura 3 – Parede-inventário<sup>3</sup>

Fonte: Musée Départemental Albert-Kahn (2021).

<sup>2</sup> Exposição *Lumière! Le cinéma inventé* (Grand Palais, Paris, 2015) com mapa-múndi mostrando a localização das imagens dos operadores Lumière que viajaram o mundo.

<sup>3</sup> Fotos e filmes realizados pelos operadores de Albert Kahn, de 1908 a 1931. *Les Archives de la Planète*, Museu Albert Kahn em Boulogne-Billancourt, França.

Do protocinema, eminentemente espacial, segue-se um segundo período, no início do século XX, em que os cineastas, já providos de melhores recursos de fotografia e da montagem propriamente dita, em paralelo às vanguardas artísticas, irão produzir uma série de Sinfonias Urbanas, com reflexões políticas sobre o urbano, sobre o cotidiano das cidades com suas inovações tecnológicas. Por meio de ensaios poéticos e plásticos e da utilização de efeitos visuais (sobreposições, fades, íris e outros), refletem sobre as perambulações pela cidade e a aceleração que ocorre com a industrialização. Esses filmes, realizados no período entreguerras mundiais, evidenciam um ciclo do dia de uma cidade, sendo frequente a preocupação com o tempo, visto que na maior parte das sinfonias, relógios, metrônomos, ampulhetas, sinos marcam as horas. Dentre os filmes que evidenciam as contradições da vida moderna tendo como personagem a cidade podemos citar o brasileiro Alberto Cavalcanti, com o Nada como o Passar das Horas (Rien que les heures), 1926. O filme capta a poesia do real no urbano utilizando como locação as ruas de Paris, identificando-a através dos seus monumentos. Não se exime de se deslocar da conhecida Paris (Lugar-mesmo), para as suas ruelas e becos (Não-lugares), prostíbulo (Heterotopias) e fábricas e comércio

compostos de migrantes em busca de trabalho na capital (Translocais), tudo isso em meio às transformações da cidade mediada pela tecnologia e mercado. Conclui o filme com seus dois últimos intertítulos em que escreve “nós podemos fixar um ponto no espaço para congelar um momento no espaço...” e “mas espaço e tempo ambos escapam do nosso alcance”, respectivamente, com um intervalo entre ambos (43’22” a 44’35”), em que o globo terrestre gira, assim como se movimentam os ponteiros do minuto e fragmentos de vidas são mostrados, evidenciando a relação do humano com a tríade espaço-tempo-fluxo (movimento). Outra sinfonia, São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole, 1926, produção brasileira, dos húngaros Alberto Kennedy e Rodolfo Lustig, inicia a manhã da cidade com a distribuição dos jornais, que segundo o intertítulo são “a síntese da vida humana. Enciclopédia que se põe no bolso, ou que se joga embaixo da porta”. Apesar do seu tom desenvolvimentista, não se exime de críticas ao capitalismo e ao mercado que apequenam a população. Apresenta a metrópole como um minimundo, tanto na representação de uma aranha, como na maquete de um século antes, como quando demonstra a circulação injusta do dinheiro (Figura 4), com uma mão que atravessa o quadro da cidade.

Figura 4 – Filme São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole<sup>4</sup>



Fonte: Filme São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole (1926).

O húngaro László Moholy-Nagy, realizador de Impressões do Velho Porto de Marselha (Impressionen vom Alten Marseille Hafen), 1929, inicia sua sinfonia com um mapa sendo recortado para situar o espectador. É através do buraco deixado que se

circunscreve que aparece a primeira imagem do velho porto da cidade, também como se fosse uma miniatura (Figura 5), brincando com a escala e de como se pode perceber um determinado mundo.

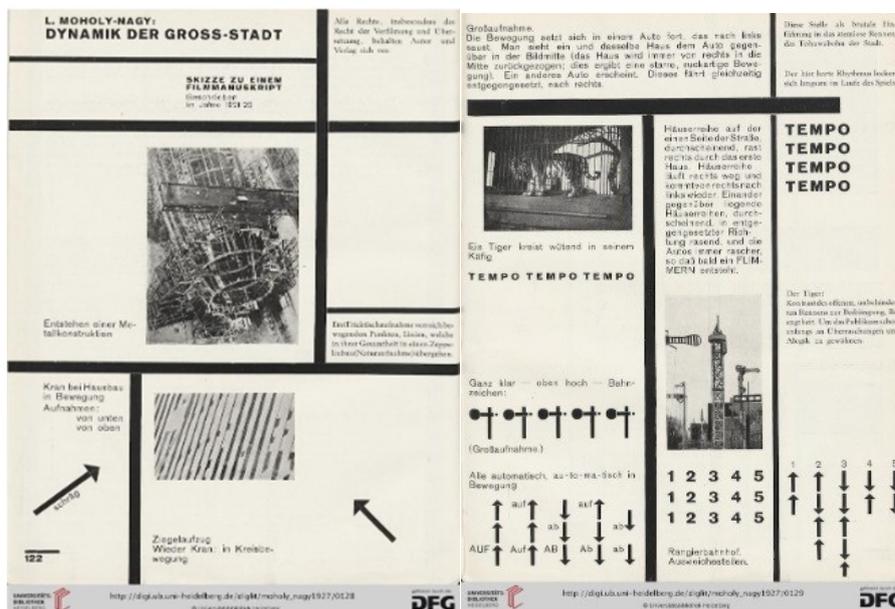
<sup>4</sup> Captura de tela de *frame* (46’23”) do filme São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole.

Figura 5 – Filme Impressões do Velho Porto de Marselha<sup>5</sup>

Fonte: Filme Impressões do Velho Porto de Marselha (1929).

O mapa delimita e aprofunda o campo de visão. A montagem é fragmentada, caleidoscópica e evidencia partes e detalhes do espaço com os seus fluxos, conexões, ruídos e obstruções. László Moholy-Nagy também publica o roteiro do filme *Dinâmica de uma grande cidade* (*Dynamic der Gross*

*Stadt*), em 1921 e, apesar da não realização do filme, o roteiro reflete o modo de pensar cartográfico do diretor, em termos de conteúdo e já com um rascunho do plano gráfico, sua decupagem e locação (Figura 6).

Figura 6 – Roteiro do Filme *Dinâmica de uma Grande Cidade*<sup>6</sup>

Fonte: Malerei, Fotografia (1927).

Pode-se ver, nesse roteiro especializado estilizado como um *moodboard*, a valorização do tempo, do ritmo, do movimento e do ângulo *plongée* da câmera, nos espaços suscitados, que aparecem como “imagens faladas” (Moholy-Nagy, 1927).

A partir da montagem cinematográfica (ela surge da separação entre câmera e projetor), os fragmentos de espaço podem enfim se juntar e formar aquilo que Pudovkin (1983, p. 70) chamava de geografia criativa do cinema. O autor soviético

<sup>5</sup> Captura de tela de *frame* do filme Impressões do Velho Porto de Marselha.

<sup>6</sup> Páginas 122 e 123, respectivamente, do roteiro *Dinâmica de uma grande cidade*, 1921, de Moholy-Nagy. Disponível em: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moholy\\_nagy1927/0129/image,info,text\\_ocr#col\\_text\\_ocr](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moholy_nagy1927/0129/image,info,text_ocr#col_text_ocr). Acesso em: 23 maio 2023.

se referia à capacidade associativa das imagens de proporcionar sentido aos planos justapostos. Ou seja, registros de lugares diferentes, desde que ordenados de forma lógica e referencial, poderiam dar a sensação de um mesmo local.

A montagem concretiza assim o desejo cartográfico dos tempos iniciais e transporta o espectador para um topo próprio. O cinema clássico, com a ideia de sequencialidade e suas emendas propositalmente invisíveis, torna o sentimento de imersão ou de uma “janela que abre para um universo” um processo de identificação forte para aqueles que se submetem às imagens e aos sons (Xavier, 2005, p. 23). É a sensação de estar lá, vendo e escutando os lugares, acompanhando os personagens em seus deslocamentos. Os recursos de montagem tais como continuidade e *raccords* reforçam a mesma sensação e, no que diz respeito aos lugares, criam uma cartografia própria. As eventuais lacunas, supressão de espaços provocam distorções e contribuem para as imagens-clichês, como explicou Deleuze (1983, p. 232) para falar da crise do cinema sensório-motor. Chega-se então a um novo momento do cinema em que os intervalos vão dar lugar aos interstícios na tríade imagem-movimento-tempo.

O cinema pode criar lugares imaginados com uma topografia única. *Dogville* (2003) de Lars von Trier é um exemplo radical sobre esta situação. Trata-se de um drama com ambientação minimalista e estilizado na cidade fictícia que dá título ao longa-metragem. Há um só cenário, representando o local (Figura 8). Ao contrário de uma visão tradicional de uma cidade cinematográfica (real ou construída sempre fragmentada e unida pela montagem), *Dogville* é um cenário esquemático, representado por uma planta-baixa desenhada no chão. No lugar de construções e ruas reais, von Trier preferiu uma representação teatral, usando uma série de linhas tracejadas e indicações no chão para representar casas, ruas e outros elementos urbanos. Isso cria uma sensação diferente ou estranha, enfatizando o caráter simbólico e metafórico da cidade. Ele lança mão de um mapa. Aqui, o mapa se apresenta como uma planta-baixa residencial, mudando a escala e a forma como percebemos o filme. O Lugar-mesmo da pequena cidadezinha, com sua rotina, mostra a sua perversidade com a forasteira que atravessa suas fronteiras e solicita ajuda da cidade para se esconder de criminosos. A cidade aqui é sintoma de uma forma de conceber o mundo, testemunho das atrocidades perpetradas contra a migrante e personagem-território.

Figura 7 – Filme *Dogville*



Fonte: Captura de tela de *frame* do Filme *Dogville* (2003).

O filme denuncia agora e definitivamente o caráter cartográfico do cinema e faz com que os espectadores se concentrem nas dinâmicas sociais entre os personagens, contidos entre aquelas linhas tracejadas no chão. A montagem se desobriga de costurar o espaço que se encontra aglutinado na planta-baixa e se concentra na síntese do tempo, na construção dos personagens, na atuação dos atores e nas interações humanas da trama fílmica.

### 3 Cartografia dos Lugares-outras: *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa

O capitalismo pós-industrial (Kumar, 1997) impôs uma nova dinâmica social baseada no consumo desenfreado. A tecnologia digital tornou-se o paradigma por excelência deste modelo econômico, substituindo a produção de manufaturados por serviços. Ao lado disso, novas formas de trabalho foram criadas, mas, em nada, melhorou a condição de vida de

determinados grupos humanos que não têm acesso à educação e inovação. Ao contrário, a globalização advinda deste sistema econômico trouxe uma precarização do trabalho, deixando como marca a intermitência da remuneração, apresentando altos índices de miserabilidade. Observou-se curiosamente que, ao lado do crescimento financeiro sistêmico no mundo até 2008 (quando culminou com a grande crise da Europa e dos Estados Unidos), houve um acentuado aumento da desigualdade econômica marcada por uma polarização social em que os mais pobres foram obrigados a deixar os grandes centros, migrar para as periferias das cidades e viver em locais desumanos, escondidos e, muitas vezes, riscado dos mapas.

Entendemos que o gesto cartográfico de Lars von Trier denuncia um certo modelo cartográfico dos lugares-mesmos, transformados em *bunkers*, perversos com a alteridade, com a heterogeneidade.

As cartas cinematográficas também podem funcionar como contracartografias ao darem representatividade ao dinamismo dos lugares, ao denunciarem o deslocamento forçado populacional, o tratamento dado ao migrante nas fronteiras, os fluxos migratórios ocasionados por miséria, catástrofes ou guerras. Em virtude desta circulação muitos vão se alojar em Lugares-outras, gentrificadas, amputadas das representações cartográficas, escondidas pelas distorções provocadas pelas projeções dos espaços urbanos. Muitos habitam nas fissuras dos mapas oficiais e nos lembramos da obra do realizador português Pedro Costa, principalmente da sua trilogia Cartas de Fontainhas, onde o realizador muda a escala perceptiva do

mapa para evidenciar que, na verdade, aquela fissura corresponde a um Lugar-outra. A trilogia é composta por *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Os três se passam no bairro degradado de Fontainhas que foi remodelado e sua população removida do local. O segundo filme, *No Quarto da Vanda*, nos chama a atenção em especial. É um mergulho íntimo na vida de Vanda, uma jovem mulher que lida com a dependência de drogas e que mora em Fontainhas (comunidade pobre em Portugal composta, no filme, por migrantes da ex-colônia portuguesa de Cabo Verde). Trata-se da rotina diária da personagem, seus relacionamentos, suas lutas pessoais e sua ligação com a comunidade ao seu redor.

O título já aponta o espaço em que passamos grande parte do filme, o quarto de Vanda (Figura 8), um Lugar-mesmo, dentro de um Lugar-outra. Somos convidados a testemunhar não apenas a exiguidade espacial em que vive Vanda, mas todos os cômodos contíguos. Mesmo as áreas externas são estreitas (Figura 8), apinhadas de objetos ou escombros (a população local era removida para outra localidade durante as filmagens), onde o Lugar-outra, paulatinamente, se transforma em Não-lugar. Pedro Costa passou vários meses convivendo com Vanda e sua família. O tratamento de Costa é de extrema sensibilidade e sem juízos de valor. Ele se utiliza de longos planos-sequência e uma iluminação meticulosa, pouco invasiva, obtendo uma atmosfera sombria e melancólica (Figura 8). Fontainhas se torna um lugar-personagem que agoniza, um lugar-testemunho da história de Vanda.

Figura 8 – Filme *No quarto da Vanda*<sup>7</sup>



Fonte: Captura de tela de *frame* do filme *No Quarto da Vanda* (2000).

Um lugar é alinhavado ao outro sem propor nenhum caminho. Trata-se mais de planos que ecoam uns pelos outros, como escreve Vincent Amiel ao falar da montagem de correspondências. “Os ecos entre planos que podem produzir rimas. Repetições de longe em longe, similaridades aproximativas, sensações que abrem à memória um espaço diferente, e projetam noutros lugares sentimentos que voltam a palpitar” (Amiel, 2007, p. 79). A câmera por vezes se detém em alguns locais de passagem (Não-lugares) e podemos observá-los pelos ruídos fora do quadro. Não vemos tantas pessoas assim, mas escutamos vozes de moradores, o barulho da cidade, o som de objetos.

Fontainhas de Vanda é um Lugar-outra apartado dos mapas, destruído para se erguer um outro bairro gentrificado e lucrativo. Ao fazer o filme, Costa, Neyrat e Rector (2012, p. 15) dizem:

*[...] Também tinha de descobrir que sou feito para filmar nos quartos, para filmar portas, os corredores, mesmo que estejam ao ar livre. O bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é a base do cinema. Em Vanda – e já acontecia o mesmo em Ossos –, nunca sabemos realmente se estamos na casa de alguém, numa casa comum, ou se esta sala, este quarto, não será antes uma praça, uma ágora, um lugar onde as pessoas passam para dizer umas*

<sup>7</sup> A ruela, o quarto e a porta, respectivamente.

*coisas ou apenas para se esconder.*

A diretora, roteirista, produtora e editora Chloé Zhao realiza seu primeiro longa-metragem *Songs My Mother Taught Me*, em 2015. Trata sobre as difíceis relações de fronteira dos habitantes da etnia Lakota em uma reserva indígena em Dakota do Sul (Lugar-outra). Embora ficcional, a obra audiovisual resulta de um trabalho de pesquisa de campo de quatro anos na reserva, a utilização de não-atores da região e o uso de uma cena real, em que ocorre um incêndio na casa de um dos atores. Neste filme, Chloé trabalha com a heterotopia (a reserva indígena) e a difícil relação de pertencimento, as dificuldades do enclausuramento e a fronteira como um horizonte utópico. No material promocional para a imprensa, Chloé Zhao fala da sua experiência como migrante desde os 14 anos quando deixa Pequim e a sua vida nômade desde então. Para ela, o lar é “apenas um conceito” (Zhao, 2015, p. 3) e por isso o trabalho em volta desse tema.

Em *Nomadland*, de 2021, Chloé Zhao, ainda sobre o assunto de lugar e vínculo, realiza a adaptação do livro documental *Nomadland: sobrevivendo ao Estados Unidos no Século XXI*, de 2017, de Jessica Bruder. A escritora e jornalista

tem como tema o nomadismo e o Não-lugar da estrada. A autora permanece três anos entre os nômades pós-modernos, durante a época de recessão nos Estados Unidos (2007-2011), em que muitos idosos perderam seus trabalhos ou deixaram de ter como pagar as suas casas e optaram por viver em *trailers*, sempre em movimento. A escritora realizou uma viagem de 15 mil milhas experimentando essa mobilidade supermoderna (Augé, 2010). Defrontou-se com várias causas de desterritorialização, entre elas o desemprego e as desigualdades sociais, étnicas, de gênero, idade, econômicas que afetam mais uma determinada população, que se torna assim desenraizada.

Chloé Zhao utiliza não-atores nômades neste filme. Evidencia três anos de itinerância da personagem principal (2001-2003), sua relação com a paisagem (Figura 9), com a estrada, com o tempo (as mudanças sazonais e passagens comemorativas como o Ano Novo), os trabalhos de temporada em fábricas, restaurantes e lugares turísticos (Translugares). Mostra também a relação com outros migrantes, sejam americanos, sejam de outras nacionalidades como filipinos, jamaicanos, taiwaneses e eslovacos (Figura 10) relação com outros nômades, cada um com a sua história e motivo para escapar da mecânica de viver moderna com rupturas anômicas sobre um modo de ser no mundo.

Figura 9 – Filme *Nomadland* (2021)<sup>8</sup>



Fonte: Captura de tela de *frame* do filme *Nomadland* (2021).

Figura 10 – *Nomadland* (2021)

```
INT. WALL DRUG - TWO WEEKS LATER

Fern is dressed in the green Wall Drug uniform, complete with
a green paper hat. She works in the busy dining hall boxing
donuts. Dave walks by with a huge tray of donuts.

                DAVE
            Doing OK?

                FERN
            Good, good, good!

The large restaurant is covered wall to wall in western
memorabilia and native American art work and gifts.
International exchange programs brought workers from
Philippines, Jamaica, Taiwan, and Slovakia. Fern works
amongst them and makes small talk.
```

Fonte: Roteiro do filme *Nomadland* (2021, p. 50)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> O *trailer*, chamado Vanguard, da personagem principal na estrada.

<sup>9</sup> Disponível em: Fonte: <https://deadline.com/wp-content/uploads/2021/02/Nomadland-Screenplay.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.

A diretora mostra a partida da personagem de uma cidade (Lugar-mesmo) construída para atender a uma indústria (Translugar) e que com a sua falência deixa de existir (Não-lugar), o que coincide com a morte do marido. O filme termina onde começou, agora nas ruínas daquilo que foi um lar para a personagem e o enfrentamento do luto. O desejo de evasão e errância se concretiza e o espectador acompanha o

deslocamento da personagem tendo o caminho e seu *trailer*, como companhias. A travessia é acompanhada pela monumentalidade da paisagem, seja o deserto, seja o mar. O pouso, algumas vezes, acontece em acampamentos transitórios (T.A.Z.), onde as pessoas trocam técnicas de sobrevivência e desabafo sobre o uso capitalista das pessoas como objeto descartável (Figura 11).

Figura 11 – *Nomadland*(2021)<sup>10</sup>



Fonte: Captura de tela de *frame* do filme *Nomadland* (2021).

Figura 12 – *Nomadland* (2021)

**BOB WELLS (CONT'D)**

The work horse that is willing to work itself to death and then be put out to pasture. That's what happened to so many of us in 2008. If society is throwing us away and putting us out to pasture, we work horses have to gather together and take care of each other, and that is what this is all about.

Fern smiles. She's in the right place.

**BOB WELLS (CONT'D)**

The way I see it -- The Titanic is sinking and economic times are changing. My goal is to get the life boats out and get as many people into the lifeboats as I can.

Fonte: Roteiro do filme *Nomadland* (2021, p. 18)<sup>11</sup>.

Um dos personagens, líder de uma T.A.Z, argumenta que a máquina empresarial os trata como cavalos e, quando já não suportam a carga, os põe para pastar. Ainda usa a metáfora do navio Titanic para o sistema atual liberal e profetiza a necessidade de terem à mão barcos salva-vidas (Figura 12).

#### 4 Os T.A.Z.s e a morte das vanguardas

Tiago Mata Machado, diretor-pesquisador, realizou duas obras da sua trilogia sobre a morte da vanguarda, como uma noção-negação da autoridade de um movimento anarquista. O

primeiro filme, *Os Residentes* (2010), aborda a morte da vanguarda estética, onde um grupo de pessoas realiza trocas em uma casa abandonada (Não-lugar – Figura 13) a partir do sequestro de uma artista plástica. Com *performances* e instalações, a casa funciona como uma Zona Autônoma Temporária, sítio de uma experiência comunitária descentralizada e clandestina face ao desencanto com o *status quo* da sociedade. Buscam sua autonomia, uma face libertária de intensidade para o vivido da experiência humana. Não esperam pela revolução. Rebelam-se na invisibilidade, são uma

<sup>10</sup> Captura de tela de um *frame* de um dos acampamentos provisórios onde as trocas de conhecimento, vivências e de objetos acontecem (T.A.Z).

<sup>11</sup> Disponível em: <https://deadline.com/wp-content/uploads/2021/02/Nomadland-Screenplay.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.

máquina de guerra nômade que “conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado” (Bey, 1985, p. 7).

Figura 13 – Captura de tela de *frame* de material promocional do filme *Os Residentes*<sup>12</sup>



Fonte: Filme *Os Residentes* (2010).

O segundo filme da trilogia (2018) representa a morte da vanguarda política e baseia-se no livro homônimo *Os Sonâmbulos*, de Hermann Broch, escrito entre 1931 e 1932. O romance, ambientado na Alemanha, é uma trilogia que trata da existência através da falência dos valores humanos e a consequente fragmentação identitária, por meio três personagens. No volume um, o decadente idealista atávico Pasenow ou o romantismo, ambientado em 1888, no volume dois, Esch ou a anarquia, tem como marco temporal o ano de 1903 e o volume três, Huguenau ou a objetividade, acontece

em 1918 e mostra um personagem oriundo do Realismo, sem escrúpulo, sem ética, sem moral, cruel. No filme, ambientado no Brasil, em 2015, pode-se perceber de forma bastante fragmentada, as características dos personagens do livro vivendo em um estado de exceção, numa indeterminação política, com as faces ocultas da violência, suas aporias e antinomias que levam um grupo de niilistas a se reunirem regularmente, na laje de um prédio (T.A.Z.), para propor atos de resistência frente a necropolítica vigente, chegando ao ato extremo de pulsão de morte e suicídio (Figura 14).

Figura 14 – Captura de tela de *frame* do filme *Os Sonâmbulos*<sup>13</sup>



Fonte: Filme *Os Sonâmbulos* (2018).

<sup>12</sup> Evidencia a casa por dentro e a *performance* do grupamento.

<sup>13</sup> Personagens em uma T.A.Z. (laje do prédio).

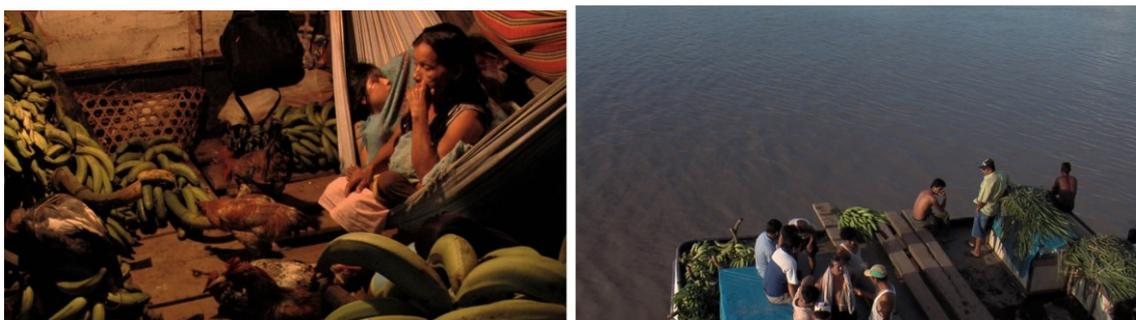
Vaticinado também no manifesto antropofágico de que “vivemos através de um direito sonâmbulo” (Andrade, 1928, p. 69), entre sono e caminhada, no filme, alguns lutam por uma “vida vivida em vez de sobrevivida” (Bey, 1985, p. 14) e a reivindicam através da própria morte como ato extremo.

## 5 As translocalidades ignoram fronteiras

Os translocais desestabilizam as partilhas hegemônicas do lugar-mesmo através de táticas de sobrevivência, que incluem

relação com outros migrantes e preservação da sua cultura e história, às vezes, com hibridização simbiótica, às vezes, não. Em 2007, a diretora Maya Da-Rin lança o documentário *Margem*, um deslocamento, feito de barco (Heterotopia/Translocal) entre a fronteira do Brasil e da Colômbia e Iquito, no Peru. Durante a travessia, pessoas de etnias, credos e mitologias diferentes conversam com a diretora, enquanto mercadorias são carregadas e desembarcadas a cada parada (Figura 15).

Figura 15 – Captura de tela de *frame* do filme *Margem*<sup>14</sup>



Fonte: Margem (2017).

No também documentário *Terras*, de 2009, a diretora aborda as cidades trigêmeas (Translocais) Letícia (na Colômbia), Tabatinga (no Brasil) e o Vilarejo de Santa Rosa (no Peru). Uma cidade que acolhe imigrantes peruanos, colombianos, brasileiros e diversas etnias indígenas. No filme, a abordagem gira em torno da fronteira que divide a cidade em três e com a floresta que a(s) circunda(m). Segundo a realizadora, o uso de *travellings* dá a sensação de fluxo e os planos fixos de pertencimento em relação ao território.

A partir do estudo, do trabalho de campo e da convivência com o povo amazônico, Maya Da-Rin parte para o seu primeiro longa ficcional, *A Febre*, de 2019. O filme se passa em Manaus, cidade que abriga migrantes de diversas regiões do país devido a zona franca, que possibilita trabalho nas fábricas do Polo Industrial e na Zona Portuária. Entre as características do filme, há o uso de não-atores e a utilização da língua dos indígenas do

alto do Rio Negro, o tukano. O filme flerta com o realismo fantástico, mas se caracteriza por ser um realismo fluxo (sensório), com o protagonista se relacionando com a cidade através de perambulações a pé, de ônibus, de caminhão e de canoa (Não-lugares – Figura 16). O conflito ocorre no trabalho quando um migrante rural se incompatibiliza com o personagem principal e indígena ao lembrar que caçava índio na fazenda, em um discurso colonialista e diaspórico. Manaus, lugar retratado no filme, sintoma das tecnologias e mercado (o Porto e a Zona Franca) que fazem migrar para a cidade, pessoas advindas do meio rural, de várias partes do Brasil, testemunho da negação e ignorância sobre os povos originários da região, de múltiplas etnias, que são tratados de forma genérica como “índios” e personagem-lugar que tem seus limites (a floresta) violados.

<sup>14</sup> De Maya Da-Rin. Mostra as que as inter-relações ocorrem dentro do barco de povos com culturas e línguas diferentes e que têm que se deslocar para operar o seu comércio.

Figura 16 – Captura de tela de *frame* do filme *A Febre*<sup>15</sup>

Fonte: A Febre (2019).

## 6 Considerações finais

A globalização e a modernização trouxeram crescimento econômico, tecnologia, industrialização, acesso à informação e uma série de facilidades para o dia a dia, mas também a homogeneização de processos e condutas e uma visibilidade maior para as consequências do liberalismo econômico, dos processos colonialistas e as instabilidades geopolíticas e ambientais. Termos como localismos, glocalismos, gentrificação, migração, segregação, à medida que as cidades crescem e se avolumam, merecem cada vez mais reflexões. Autores como Appadurai (2004), Foucault (2013), Augé (1994) e Bey (1985), analisam criticamente os lugares baseados nesse macropanorama, com abordagens relacionais, entre o Lugar-mesmo, normativo e suas derivações como os Translugares, as Heterotopias (Lugares-outros), os Não-lugares e os T.A.Z.s, respectivamente.

O cinema surge no fim do século XIX, fruto da tecnologia, do engendramento que leva a um movimento cada vez maior, assim como a um modo de viver o tempo mais acelerado também. Alguns cineastas, ao longo da história do audiovisual, precisaram se expressar através do espaço, reverberar os movimentos como deslocamentos, sublinhar as pausas e incluir tempos diversos, com velocidades diversas dentro desse espaço. Artistas para quem o espaço é mais do que um pano de fundo, um cenário. Não existe movimento ou tempo possíveis sem o espaço. Em um mundo contemporâneo, onde as discussões sobre antropoceno, esgotamento de recursos e alterações climáticas extremas se aprofundam, achamos fortuito acrescentar uma abordagem cartográfica.

Com a sua leitura gráfica sintética informativa, simbólica e narrativa, o mapa guarda semelhanças com a escrita audiovisual. Os elementos de linguagem da cartografia são baseados na percepção visual estudada através da semiologia gráfica, assim como os elementos de linguagem audiovisual (momento paradigmático). O mapa utiliza transcodificação de sinais para uma legível interpretação da representação e transformação de uma determinada realidade, assim como o

filme, edita os planos, na construção sintagmática. Normalmente, a sua leitura parte do global para o intermediário e, só então, para o particular. Alguns filmes utilizam técnica semelhante quando começam com uma panorâmica da cidade e, então de um bairro, da vizinhança, até chegar à casa de um personagem, por exemplo.

Para a geografia, o mapa é composto por um trinômio necessário para uma análise efetiva. São eles a superfície terrestre (lugar, espaço, paisagem, região, território), a escala e a rede geográfica. Neste artigo nos ativemos aos lugares. Porém, como podemos na Figura 1, todos se relacionam entre si e, os seres vivos, entre eles, dentro e fazendo parte deles. Os filmes exemplificados são de naturezas diversas, tempos diversos, proveniências diversas, conformando também uma cartografia. As obras *Les Archives de la Planète*, Albert Kahn, 1908-1931 e *Lumière! Le cinéma inventé*, do Institut Lumière, de 2015, criam uma cartografia outra para os protofilmes que, ao se inter-relacionarem, mostram a extensão e a rapidez com que o cinematógrafo chegou a lugares diversos, assim como permitem avaliação do que merece captura, no início do século XX, numa configuração escalar de mapa-múndi.

Impressões do Velho Porto de Marselha, de 1921, e A Dinâmica de uma Grande Cidade, também de 1921, de László Moholy-Nagy, assim como, Nada como o Passar das Horas, de Alberto Cavalcanti, de 1926, e São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole, de Alberto Kennedy e Rodolfo Lustig, 1926, compõem os exemplos de sinfonias urbanas que retratam a aceleração da vida moderna, o desenvolvimento do urbano, não se furtam de apresentar os Não-lugares e os Lugares-Outros que parecem invisíveis aos olhos dos transeuntes do Lugar-mesmo. Dogville, de Lars von Trier, de 2003, monta a cartografia de uma cidade, brincando com a escala ao representá-la como uma planta-baixa de uma edificação. No quarto da Vanda, Pedro Costa, 2000, traça relações de um quarto (Lugar-mesmo), situado numa comunidade pobre de Portugal (Lugar-outro), majoritariamente de migrantes de ex-colônias de Portugal (Translocal), que estão em processo de remoção com a destruição de suas casas (Não-lugar). A Febre (2019), Terras (2009), Margem (2007), de Maya Da-Rin, abordam os

<sup>15</sup> De Maya Da-Rin, onde a travessia acontece no ônibus, com diversidades de rostos.

Translugares e as formas como as fronteiras são vivenciadas. Os Sonâmbulos (2018) e Os Residentes (2010), de Tiago Mata Machado, retratam a necessidade de um grupo de pessoas se rebelarem ao *status quo*, seja da arte, seja da política, se reunindo em Zonas Autônomas Transitórias, para compartilhamento de ideias e contraofensivas ao que parece sedimentado e naturalizado. Nomadland (2021) e Songs My Brothers Taught Me (2015), de Chloé Zhao, são filmes que tratam de Não-lugares e Heterotopias, respectivamente, e as relações intrincadas entre fronteiras.

Este artigo buscou compor uma cartografia sobre configurações de lugar no cinema que não se esgotam nessas derivações. Um paralelo entre a linguagem cinematográfica e cartográfica é possível e, acreditamos, acrescenta camada de complexidade à análise fílmica. Se os lugares representam relações entre experiências do vivido no mundo, também é possível constatar que esses Lugares-mesmo vão perdendo a sua identidade e se transmutando para o Não-lugar. As Heterotopias permanecem Heterotopias. Muitos se perdem nos corredores labirínticos dos Não-lugares ou operam esperas intermináveis. Os T.A.Z.s causam barulho.

## Referências

- A Febre. Direção: Maya Da-Rin. Produção: Tamanduá Vermelho. Coprodução: Enquadramento Produções (Brasil), Still Moving (França) e Komplizen (Alemanha). São Paulo: Vitrine Filmes, 2019. Cinema
- AMIEL, V. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. A modernidade sem peias. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- AUGÉ, M. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994 (Coleção Travessia do século)
- AUGÉ, M. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: Edupal/Unesp, 2010.
- BERTIN, J. *Semiologie Graphique*. 4. ed. Paris: EHESS, 2005.
- BEY, H. *T.A.Z.: The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. The Anarchist Library, 1985.
- CASTRO, T. Impulso Cartográfico Do Cinema. Intervalo Entre Geografias e Cinema, 2015.
- COSTA, P.; NEYRAT, C.; RECTOR, A. *No quarto da Vanda*: conversas com Pedro Costa. Lisboa: Mídias Filmes/Orfeu Negro, 2012.
- DELEUZE, G. Cinema 1 - A imagem-movimento. Editora Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: DELEUZE, G. *Michel Foucault, filósofo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.
- DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov. Lions Gate Entertainment / California Films, 2003. Plataforma de vídeo
- EPSTEIN, J. A lógica das imagens. Tradução Maria Irene Aparício. Artsciência. Com. *Revista de arte, ciência e comunicação*, Year IX, n. 18, dez. 2014-jun. 2015 [1955].
- FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. *Cartografia e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- FOUCAULT, M. O corpo utópico: As heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- HARLEY, J. B. Deconstructing the map. *Cartographica*, v. 26. n. 2, 1989.
- IMPRESSÕES do velho porto de Marselha (Impressionen vom Alten Marseille Hafen). Direção: László Moholy-Nagy. Light Cone, Museum of Modern Art, 1929. Cinema
- JAMES, H. The art of fiction. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1884].
- KAHN, A. *Les Archives de la Planète*. Exposição permanente 1908-1931. Disponível em: <http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/archives-de-la-planete/mappemonde/>
- KIMINAMI, C. *Contra-cartografias*: práticas críticas em um mundo hipermapeado. 2018. 201 f. São Carlos. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2018. 201 p.
- KUMAR, K. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LORENA, G. Espaço, paisagem, lugar, região e território: uma revisão introdutória sobre conceitos geográficos. *Caderno Intersaberes*, Curitiba, v. 11, n. 35, 2022.
- LUMIÈRE! Le cinéma inventé. Exposição. Produção: Institut Lumière, 2015.
- MARGEM. Direção: Maya Da-Rin. Produção: Mara Junqueira. Belo Horizonte: Embaúba Play, 2007. Locação vídeo
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MOHOLY-NAGY, L. Malerei, Fotografie, Film. Munchen: Bauhaus Series, v. 8, 1927. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.29205#0129>
- NADA como o passar das horas (RIEN que les heures). Direção: Alberto Cavalcanti. Paris, 1926
- NO quarto da Vanda. Direção: Pedro Costa. Produção: Contracosta Produções. Lisboa: Atalanta Filmes, 2000. Cinema
- NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. Produção: Frances McDormand, Peter Spears, Mollye Asher, Dan Janvey e Chloé Zhao. Century City: Searchline Pictures, 2021. Cinema
- OS residentes. Direção: Tiago Mata Machado. Produção: Júnia Torres. Belo Horizonte: Embaúba Play, 2010. Locação de vídeo
- OS Sonâmbulos. Direção: Tiago Mata Machado. Produção: Katásia Filmes. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2018. Cinema
- PENAFRIA, M. Análise de filmes - conceitos e metodologias. *VI Congresso SOPCOM*, 2009.
- PUDOVKIN, V. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura n. 5)
- SÃO Paulo, Sinfonia de uma Metrópole. Direção: Alberto Kennedy e Rodolfo Lustig. São Paulo, 1926
- SONGS my brothers taught me. Direção: Chloé Zhao. Produção: Chloé Zhao e Forest Whitaker. Amsterdã: Fortissimo Films, 2015. Cinema
- TERRAS. Direção: Maya Da-Rin. Produção Sandra Werneck. Belo Horizonte, Embaúba Play, 2009. Locação de vídeo.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZHAO, C. *Presskit. Kino Lorber Experience Cinema*. 2015. Disponível em: [https://4f399d350e4882ff73b90f00c87f9e216dcd5acfb5f7dfb64d7.ssl.cf2.rackcdn.com/producton/documents/Songs\\_Presskit\\_final.pdf](https://4f399d350e4882ff73b90f00c87f9e216dcd5acfb5f7dfb64d7.ssl.cf2.rackcdn.com/producton/documents/Songs_Presskit_final.pdf). Acesso em: 26 maio 2023.

Artigo submetido em 30/05/2023

Aceito em 04/10/2023