O impulso cartográfico do cinema

Teresa Castro

▶ **To cite this version:**

Teresa Castro. O impulso cartográfico do cinema. Ana Francisca de Azevedo; Rosa Cerarols Ramírez; Wenceslao Machado de Oliveira Jr. Intervalo II : entre geografias e cinemas, Universidade do Minho, pp.23-40, 2015, 978-989-97394-9-9. hal-01700320

HAL Id: hal-01700320
https://hal.science/hal-01700320

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1
O impulso cartográfico do cinema

Teresa Castro

O que pode ligar o cinema à cartografia? À primeira vista, a aproximação destas duas práticas pode surpreender, uma vez que a arte e a ciência dos mapas nada parece ter que ver com a arte e a indústria do cinema. No entanto, tanto a cartografia como o cinema constituem expressões gráficas que transformam o mundo em representações visuais. Um olhar atento sobre as duas imagens seguintes – que funcionam como epígrafes visuais no contexto deste ensaio – ajuda a clarificar esta hipótese. A Figura 1 corresponde ao frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraão Ortelius, o primeiro atlas jamais impresso, publicado em Antuérpia em 1570. A Figura 2 é uma publicidade da Charles Urban Trading Company, datada de 1903. Charles Urban (1867-1942) foi um personagem importante da indústria britânica dos primeiros tempos do cinema, bem como o inventor do "bióscopo Urban", um tipo de projetor tão célebre que o termo bióscopo se tornou (em inglês) num termo genérico para designar o próprio cinema.

Figura 1. Frontispício do atlas Theatrum Orbis Terrarum, editado em Antuérpia em 1570, Paris, BnF.

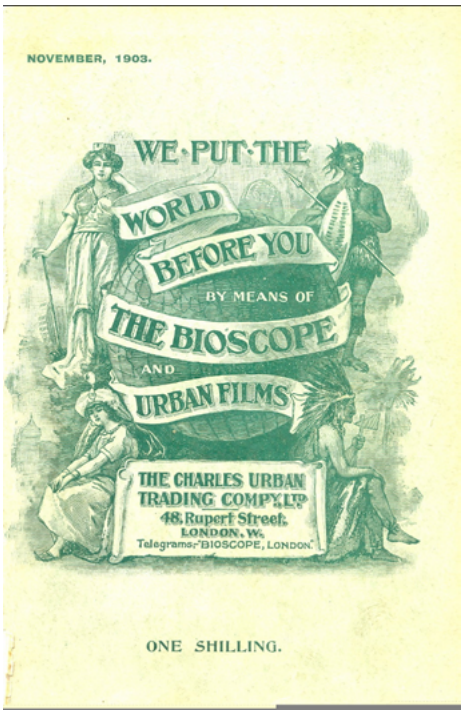

Figura 2. Reclame da Charles Urban Trading Company, 1903.

Pode pensar-se, a propósito do anúncio de Charles Urban, que o mesmo ilustra apenas a sobrevivência de um motivo – o frontispício de um atlas – destituído aqui de qualquer significado particular e constituindo tão somente uma coincidência feliz no universo vibrante da cultura visual do virar do século. No entanto, esta posição ignora um dos aspectos fundamentais do cinema dos primeiros tempos: o facto deste último se ter frequentemente apresentado como o sucessor moderno dum médium visual mais antigo, a cartografia (Shohat & Stam, 1994). Neste caso particular, os filmes de Charles Urban parecem ser visualmente promovidos como uma nova forma de atlas (cinemato-)gráfico, ou seja, como a atualização da forma que durante mais de trezentos anos tinha contribuído para criar uma imagem do mundo. A este propósito, é importante recordar que os atlas constituem uma coleção de mapas (isto é, de imagens), reunidos em função de um esquema global cuja ambição é a exaustividade e a completude. Neste sentido, assemelham-se a mapas-múndi, mas contrariamente a estes últimos, os atlas requerem uma forma de consulta e de "navegação" particular. Os mapas-múndi permitem que a totalidade seja vista de relance: a sua visão sinóptica antecipa as imagens de satélite contemporâneas e convida a um tipo de olhar fugaz e, por vezes, sonhador. Os atlas, por seu lado, requerem um tipo de escrutínio mais atento aos detalhes que incluem, instigando à meditação sobre o universo que representam. A forma de totalidade a que aspiram difere também da dos

mapas-múndi. Os atlas constituem um arquivo visual, a soma dos conhecimentos geográficos duma época particular. O historiador francês Christian Jacob refere-se a eles como "um mecanismo que permite conciliar o todo e o detalhe", "governado por uma lógica cumulativa e analítica" que se presta "a uma forma diferente de conceber o mundo, mais intelectual e enciclopédica" (Jacob, 1992, p. 97).

Apesar dos contextos históricos em que estas imagens foram produzidas serem muito diferentes, gostaria de aproximar a célebre "era dos descobrimentos" em que viveu Ortelius da Primeira Era da Globalização (1880-1914) que assistiu à invenção e ao desenvolvimento do cinema. Neste contexto, não é surpreendente que a Charles Urban Company, cujo famoso lema era "We Put the World Before You", se atribua um desígnio cartográfico, procurando tornar o mundo visualmente acessível para os seus espectadores. A propósito dos filmes de viagem tão comuns entre o cinema dos primeiros tempos (e ilustrando, de facto, uma porção importante da produção de Urban), o historiador americano Tom Gunning observa que os mesmos "surgem no contexto de uma produção febril de vistas do mundo e dum trabalho obsessivo de transformação do mundo numa série de imagens" (Gunning, 2006, p. 32). Gunning relaciona esta situação com o movimento de expansão industrial e colonial que caracteriza a época, recordando o argumento de Martin Heidegger segundo o qual o Homem ocidental moderno concebe e se apropria o mundo "enquanto imagem" (Heidegger, 1977). Obviamente, "apropriar-se o mundo enquanto imagem" é um problema de ordem cartográfica essencial, tal como o geógrafo italiano Franco Farinelli assinalou (Farinelli, 1992). Quando Gunning conclui que "mais do que imitações, as imagens tornam-se na nossa forma de possuir o mundo" (Gunning, 2006, p. 32), não podemos deixar de pensar, mais uma vez, nos mapas e nos atlas, tantas vezes dedicados a reis, príncipes e outros homens poderosos.

Ao evocar rapidamente estas duas imagens e o contexto complexo na qual foram realizadas, gostaria de deixar claro que a possibilidade de existência de um forte vínculo retórico e visual entre o cinema e a cartografia não é tão surpreendente como se poderia inicialmente pensar. O facto que a cartografia tenha desempenhado – e desempenhe ainda – um papel de relevo na construção de sistemas de poder e de conhecimento, ou que o cinema tenha surgido num momento de forte expansão colonial, torna este vínculo ainda mais sugestivo. Podemos assim interrogar-nos se muitos dos filmes de não-ficção dos primeiros tempos do cinema - que colocava "o mundo inteiro à disposição" (para evocar o slogan da fatídica companhia de Méliès, "le monde à portée de main") - não são atravessados por um *impulso cartográfico* associado – sem por isso se limitar ao mesmo – ao impulso territorial

dos estados-nação "ocidentais", dos diferentes projetos imperiais e de outras empresas científicas e comerciais. Tal como um número importante de historiadores do cinema mostraram, os primeiros filmes de viagem demonstram um desejo efetivo de se apropriar o mundo através da representação. O tópico da volta ao mundo é assim um tema comum dos filmes destes primeiros anos (Costa, 2006), bem como outras incursões mais ou menos exóticas em terras "estrangeiras", geralmente sob a forma de filmes de expedição ou etnográficos cujo papel é, de facto, preencher os espaços ainda em branco na imaginação (geográfica e antropológica) dos espectadores. Na verdade, o impulso cartográfico refere-se a *uma forma particular de ver - e de se apropriar através do olhar - o mundo, ou seja, a um regime visual*. Antes de discutir de três exemplos que nos permitirão descobrir como é que este apelo cartográfico se traduz no cinema, é importante deternos de forma mais detalhada sobre o que podemos entender por impulso cartográfico.

Do "impulso" à "razão cartográfica"

A expressão "impulso cartográfico" foi originalmente proposta pela historiadora de arte Svetlana Alpers no seu livro *The Art of Describing* (Alpers, 1983). Neste livro, uma exploração da cultura visual do século XVII, a autora defende, de forma convincente, que a pintura holandesa necessita de ser abordada à luz das técnicas cartográficas suas contemporâneas. Segundo Alpers, os mapas foram o modelo desta tradição visual particular, caracterizada pela sua acentuação da platitude da imagem e pela sua dimensão descritiva. Apesar das críticas em torno da sua oposição binária entre a pintura (descritiva) holandesa e (narrativa) italiana, o trabalho de Alpers foi unanimemente louvado devido à sua reapreciação da cultura visual do Norte da Europa e à sua consideração de outras imagens que as habitualmente consideradas como "artísticas", entre as quais figuram diferentes tipos de mapas. Martin Jay propôs subsequentemente que esta "arte de descrever" corresponde a "um regime escópico da modernidade", ou seja, um modelo histórico da visão, antecipando "a experiência visual produzida pela invenção novecentista da fotografia" (Jay, 1988, p. 15).

Mas os historiadores da cartografia também utilizam a expressão "impulso cartográfico", em particular John Brian Harley:

> Provavelmente, terá sempre existido um impulso cartográfico na consciência humana, e a experiência do mapeamento – envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço – antecipou, sem qualquer sombra de dúvida, os artefactos materiais que hoje designamos por mapas. Desde há muitos séculos que os mapas têm sido utilizados como

> metáforas literais e ferramentas do pensamento analógico. Existe também uma outra história mais vasta em torno da forma como os conceitos e os elementos sobre o espaço têm sido comunicados, e a própria história do mapa – enquanto artefacto material – é apenas uma pequena parte desta história geral da comunicação sobre o espaço (Harley, 1987, p. 1)

Concebido desta forma, o impulso cartográfico pouco tem que ver com a presença de mapas numa determinada paisagem visual, dizendo respeito, ao invés, ao processo que determina a compreensão do espaço. Sendo assim, as análises que se seguem não se concentrarão sobre a eventual presença (certo sintomática) de mapas em filmes. Preocupar-me-ei antes com o que designarei por "formas cartográficas": panoramas, atlas e vistas aéreas. 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. Se entendermos os mapas enquanto "representações gráficas que facilitam uma compreensão das coisas, conceitos, condições, processos, ou acontecimentos nu mundo humano" (Harley & Woodward, 1987, p. XVI), o nosso foco desloca-se do objecto – os "mapas" – para a função – o "mapeamento" e a "compreensão espacial" -, alargando assim de forma considerável o nosso horizonte crítico.

Uma terceira forma de pensar sobre este "impulso cartográfico" implica, na senda do geógrafo italiano Franco Farinelli, questionar as metáforas cartográficas que atravessam o pensamento dito ocidental (Farinelli, 2003). Será que a razão ocidental é *cartográfica*? Tal como David Harvey argumentou, "mapear o espaço é um pré-requisito fundamental para a estruturação de qualquer tipo de conhecimento" (Harvey, 2000, pp. 111-112), sendo que a epistemologia que dá forma ao domínio da cartografia não se limita à realização de mapas. Apesar do inquérito de Farinelli ser mais de ordem filosófica do que de ordem antropológica, é possível traçar um paralelo com os argumentos que Jack Goody avançou em *The Domestication of the Savage Mind* (1977). Neste livro, o antropólogo britânico concentra-se sobre o impacto da literacia nos modos de pensamento humanos. Da mesma forma, 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. Sendo assim, a noção de razão cartográfica evoca assim três dimensões distintas: 1) um *modo de pensamento* ligado às representações gráficas convencionais ou singulares do espaço geográfico; 2) um fenómeno histórico (isto é, a forma como diferentes sociedades e tempos históricos incarnam e testemunham diferentes racionalida-

des cartográficas; e 3) uma *episteme* no sentido que lhe atribui Michel Foucault (isto é, como a condição de possibilidade do discurso).

Formas cartográficas: panoramas, vistas aéreas e atlas

As análises que se seguem concentrar-se-ão sobre expressões cinemáticas do que designei anteriormente por formas cartográficas: panoramas, atlas e vistas aéreas. Estas formas são, em si mesmas, muito diferentes. Assim, se os panoramas maximizam a noção de ponto de vista, as vistas aéreas dizem respeito a um ângulo de visão particular, incarnado os atlas uma forma muito particular de reunir e combinar imagens. Por uma questão de coerência, os exemplos de que discutirei dizem exclusivamente a filmes de não-ficção realizados durante as duas primeiras décadas do século XX. No entanto, tanto o impulso como as formas cartográficas estão longe de se limitar ao domínio documental, atravessando produções e épocas muito distintas.

Panoramas

A visão panorâmica responde ao desejo de abarcar e de circunscrever o espaço; não por acaso, no mundo ocidental, o seu desenvolvimento coincide com o advento das "sociedades disciplinares" e com a formulação duma teoria social fundada sobre o panoptismo (Foucault, 1975). Obviamente, as vistas panorâmicas existiam muito antes que o irlandês Robert Barker patenteasse, em 1787, a sua mais recente invenção, o "panorama": uma pintura circular envolvendo totalmente o espectador e instalada num edifício de grandes dimensões, conhecido também pela mesma designação. No entanto, foi, de facto, durante o século XIX, que a visão panorâmica adquiriu um novo estatuto, tendo os panoramas pintados tornado-se num importante médium visual, atraindo por toda a Europa vários milhões de espectadores. Se a história destes dispositivos é hoje bem conhecida, vários especialistas demonstraram também até que ponto é que algumas das suas características antecipam alguns traços fundamentais do dispositivo cinematográfico e fílmico (Griffiths 2003; Miller, 1996). Se alguns autores, como Stephen Oettermann, insistiram sobre a relação entre os panoramas e uma visão especificamente moderna e burguesa do mundo (Oettermann, 1997), a experiência visual por eles proporcionada pode também ser relacionada com a cartografia, a topografia e a noção de "impulso cartográfico".

A designação "panoramas" ou "vistas panorâmicas" é uma das entradas mais comuns nos catálogos de filmes dos primeiros tempos do cinema, como se este último desejasse perpetuar a antiga voga novecentista dos panoramas e a sua reprodução detalhada do real. A maior

parte destas vistas são, na realidade, filmes de viagem pontuados por lentos movimentos panorâmicos, ilustrando o que Tom Gunning designou por "estética da vista", isto é, "um modo descritivo baseado no ato de olhar e de mostrar" (Gunning, 1997, p. 22). O cinema dos primeiros tempos parece obcecado com o projeto de capturar através da película uma multitude de lugares e paisagens distintas. Estas vistas – cenas urbanas, rurais ou paisagísticas, visitas de países estrangeiros mais ou menos exóticos, *phantom rides* – retratam o mundo de uma forma aparentemente simples ("retratar" sendo um dos termos também frequentemente utilizado nos catálogos das companhias de produção desta época). No entanto, a simplicidade aparente destes filmes não deve ocultar o facto de que eles constituem uma forma cuidadosa de codificar e de reduzir a escala do mundo através de meios fílmicos – e, em particular, de movimentos panorâmicos horizontais ou a 360º. O gesto de "panoramicar" encontra-se ligado aos panoramas novecentistas, ao sentimento de domínio visual e espacial que eles facilitavam, bem como a um processo mais vasto de espetacularização da paisagem (Oettermann, 1997). A câmara, fixa num tripé, gira em torno dum eixo e guia o olhar do espectador numa viagem através do espaço e do tempo. A incarnação cinemática destes movimentos leva, como veremos, a visão panorâmica e o impulso cartográfico que a atravessa ainda mais longe.

No contexto do seu trabalho sobre as atualidades francesas rodadas durante a I Guerra Mundial, o historiador francês do cinema Laurent Véray observa que as sequências que lidam com as ruínas e a destruição causada pelo conflito se caracterizam pela utilização sistemática de movimentos panorâmicos horizontais e verticais (Véray, 1995). O filme intitulado *Les Allemands s'acharnent sur les églises de France* (1917) ilustra bem este último aspecto, documentando através de 21 planos panorâmicos a destruição de edifícios religiosos nas regiões de Oise, Aisne e Meuse. Segundo Véray, semelhantes movimentos de câmara facultam um sentimento de abrangência espacial relacionado com o desejo do operador de câmara de dar conta da *escala* do desastre. Diante de um sem-número de exemplos, é natural especular sobre as razões que fazem do movimento panorâmico um gesto recorrente neste tipo de filmes. Se o plano panorâmico pertence à gramática essencial do cinema de não-ficção dessa época -o seu movimento através do espaço ilustrando bem os espantosos efeitos visuais das imagens *em movimento*-, a sua vocação pitoresca parece desapropriada no contexto lúgubre destas paisagens desoladas. As razões para a proliferação deste tipo de movimentos panorâmicos devem, provavelmente, ser procuradas nos imperativos documentais e propagandísticos da instituição militar. Por um lado, estes filmes traçam e retratam a destruição de lugares particulares, de uma forma que era então consensualmente considerada como sendo exata e precisa. Por outra pa-

lavras, o movimento panorâmico *descreve*. Por outro lado, este gesto acentua a barbárie do inimigo, intensificando a experiência visual da destruição por ele causada. Mas poderíamos também evocar as idiossincrasias da visão militar nesta mesma época. A guerra das trincheiras foi uma questão de visibilidade e de invisibilidade, constituindo a linha do horizonte o objectivo final do estratega. A visão panorâmica, e a sua promessa implícita dum ideal panóptico, é assim utilizada para neutralizar e mapear visualmente o que são terrenos perigosos.

O sentimento de abrangência espacial a que se refere Laurent Véray encontra a sua manifestação máxima e espetacular na forma do plano panorâmico a 360º. No contexto da guerra, este é um dos raros movimentos que parecem ser capazes de expor a escala de destruição colossal e sem precedentes que caracterizou o conflito – sendo o problema da escala um aspecto essencial. Assim, um movimento panorâmico a 360º rodado numa floresta de Verdun enfatiza a dimensão dos acontecimentos que aí se desenrolaram. Ao colocar-se no centro do trágico teatro de guerra, o operador de câmara reproduz o modelo visual característico dos panoramas arquiteturais e pintados. À medida que a revolução completa da câmara em torno do seu eixo se abre a uma experiência visual sem limites, o espectador sente-se envolvido pela imagem. Enquanto forma de ver que antecipa a aparição do cinema, o panorama constituiu também um importante instrumento do conhecimento geográfico (Besse 2003b): atualizado aqui pela câmara de filmar, o gesto de "panoramicar" transforma-se assim numa forma "e-mocional" de mapear a guerra e os seus efeitos.

Atlas

Mas o impulso cartográfico não se limita a este tipo de movimentos de câmara. Os *Archives de la Planète*, uma coleção única de filmes, autocromos e estereoscopias reunidos entre 1912 e 1931, concedem a este último um outro tipo de ambição: a descrição e classificação por meios visuais da totalidade do planeta.

Os arquivos em questão foram imaginados e fundados por Albert Kahn (1860-1940), um banqueiro francês, que depois de ter subido a punho na vida, consagrou a sua fortuna à elaboração dum vasto projeto filantrópico. Este último incluía a instituição de bolsas de viagem destinadas a jovens licenciados, a formação e financiamento de várias plataformas intelectuais e políticas, o apoio a nada menos do que 14 publicações periódicas diferentes e a criação dos *Archives*. O objetivo da coleção era, nas palavras do próprio Kahn, "realizar uma espécie de inventário fotográfico da superfície do planeta tal que habitado e ocupado pelo Homem no começo do século XX" (Kahn, citado em Beausoleil & Delamarre, 1993, p. 92). Tendo em vista este objectivo,

uma equipa de vários fotógrafos e operadores de câmara visitou 48 países no mundo entre os anos de 1912-1931, realizando 4.000 estereoscopias, 72.000 autocromos e cerca de 183.000 metros de filme (constituindo mais de 100 horas de projeção). A atividade dos arquivos de Kahn cessa brutalmente em 1931, depois do banqueiro ter perdido a sua fortuna durante o crash bolseiro de 1929.

Referindo-se às bolsas *Autour du Monde* (estabelecidas por Kahn em 1898), Henri Bergson escreveu a propósito da vontade do seu amigo Kahn de abrir "o grande livro do mundo" a uma elite de jovens licenciados (Bergson, 1931). Na realidade, a expressão pertence ao filósofo René Descartes, um homem que, recorde-se, se instalou na Holanda em 1628 e que era certamente familiar da produção cartográfica do seu tempo. O que é o "grande livro do mundo" senão um atlas, a enciclopédia visual do mundo (Figura 3)?

Figura 3. *Vista de uma biblioteca* (detalhe), Jan van der Heyden, vers 1710-1712, huile sur toile, 77 x 63.5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Os *Archives de la Planète* constituem, sob muitos aspectos, um moderno atlas multimédia, uma coleção de imagens cujo objectivo é transmitir uma forma de conhecimento geográfico e histórico. Os filmes, tal como os autocromos e as estereoscopias, foram reunidos pelo seu valor enquanto documentos históricos contendo a memória de um mundo cujo "desaparecimento fatal" era já então "uma questão de tempo" (Kahn, citado em Beausoleil & Delamarre, 1993, p. 92). Ambicionando colecionar (através do exame do planeta), organizar (por meio da acumulação de imagens) e apresentar informação geográfica e histórica sobre os países representados, os arquivos de Kahn constituem um inventário sequencial do mundo onde a História e a Geografia coexistem pacificamente. Nesse sentido, evocam o *Atlas* de Johan Blaeu, um livro onde a Geografia se transformou no "olho e na luz da História" (Blaeu citado em Besse, 2003a). Na verdade, os filmes e as fotografias dos *Archives* são apenas mais uma forma de evocar o real, permitindo-nos "contemplar nos nossos lares, diretamente sob o nosso olhar, coisas muito distantes (Blaeu citado em Besse, 2003a). O próprio Albert Kahn escreveu que "para decifrar o significado da vida e a apreciar a origem e o alcance dos acontecimentos, os factos possuem uma linguagem poderosa, irresistível e incorruptível. Enquanto abrigo infindo da informação, projetam incessantemente uma luz que ilumina o tempo e o espaço (Kahn, 1918, p. 23).

Tal como Paula Amad sugeriu, o projeto documental dos *Archives* não pode ser separado da fundação dos arquivos modernos e duma verdadeira "febre arquivística" que atravessa a cultura francesa de finais do século XIX e começos do século XX (Amad, 2001, p. 149). Neste contexto particular, as noções contíguas de "arquivo, atlas" e "museu" cruzam-se frequentemente. Na verdade, se os atlas constituem uma moldura interpretativa pertinente para pensar a coleção visual de Kahn, isso deve-se ao facto de eles serem não só uma forma de criar uma imagem da totalidade do mundo, mas também *uma forma de organizar o conhecimento visual*. Por outras palavras, os atlas referem-se tanto a um instrumento estritamente cartográfico, como a uma forma gráfica de reunir e de combinar – se não de *montar* – imagens. Em última análise, os atlas são espaços de coleção podendo acolher projetos muito distintos, tal como o ilustram vários trabalhos artísticos contemporâneos, do Atlas de Gerhard Richter ao de Walid Raad. Os historiadores da ciência Peter Galison e Lorraine Daston demonstraram também até que ponto os atlas científicos foram um instrumento central para a prática de diferentes disciplinas durante o século XIX, desempenhando um papel essencial na formação da noção de objectividade. Tal como escrevem os autores, os atlas são "os dicionários das ciências do olhar" e "chamar ilustrações às imagens dos

atlas é contestar a sua primazia, sugerindo que a sua função é meramente ancilar, como a de ilustrar um texto ou uma teoria" (Galison & Daston, 2007, p. 22). Dirigidos desde o começo por um geógrafo de renome – Jean Brunhes (que utilizava recorrentemente nas suas aulas e conferências as imagens dos *Archives* e que tinha participado, antes da I Guerra Mundial, num outro projeto de inventariação visual do mundo, o *Atlas photographique des formes du relief terrestre*), a coleção de Kahn não pode ser totalmente compreendida se não for inscrita num contexto científico preciso, relacionado com o estabelecimento dos arquivos históricos e com a constituição da geografia humana francesa enquanto disciplina. Neste âmbito, as imagens de Kahn assemelham-se às imagens dos atlas, cultivando o que Galison e Daston chamam de "olho disciplinar" (Galison & Daston, 2007, p. 48). Parafraseando os mesmos autores, podemos afirmar que os *Archives de la Planète* constituem o fundamento visual sobre o qual assentou a prática científica de Brunhes. De forma ainda mais relevante para o problema do impulso cartográfico, a coleção enquanto atlas encontra-se organizada segundo uma lógica geográfica, sendo atravessada por um regime visual topográfico, descritivo e serial (Castro, 2011).

Enfim, os *Archives* devem também ser inscritos numa paisagem visual mais vasta, marcada pela proliferação de imagens do mundo. Mapas e postais, vistas pitorescas e panoramas, fotografias e vistas de viagem, todos contribuem para a formação e estruturação da imaginação geográfica – e para a transmissão do conhecimento geográfico – através das imagens. Em última análise, a ideia de um atlas multimédia não faz sentido senão a partir do ângulo mais vasto da *cultura visual*. Neste sentido, os célebres jardins que Kahn criou em Boulogne, nas imediações de Paris, e em Cap Martin, perto de Nice, são particularmente interessantes. Se o primeiro combina tradições francesas, inglesas e japonesas, o segundo reúne no mesmo espaço plantas e árvores de origens africana, argelina, marroquina, brasileira e mexicana. Marie Bonhomme observou a esse propósito como os jardins parecem realizar o sonho "heterotópico" de Albert Kahn (Bonhomme, 1995). Para além disso, há ainda que situar os jardins de Kahn na tradição dos chamados *jardins geográficos* (Besse, 2003b). Se os jardins de Kahn não duplicam a realidade geográfica do mundo tal como ela é, eles constituem, no entanto, mais uma demonstração visível da utopia do filantropo e do seu sonho dum mundo reconciliado, eventualmente aplanado, reduzido à escala e codificado tanto pelo cinema como pela fotografia.

Vistas aéreas

O nosso último exemplo diz respeito às vistas aéreas, concentrando-se sobre um filme extraordinário realizado a partir de um balão dirigível pouco tempo depois da I Guerra Mundial. Sobrevoando as zonas de combate situadas na Flandres e no norte de França, *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919), foi realizado pelo Serviço cinematográfico do exército francês com o concurso de Albert Kahn e do seu operador Lucien Le Saint. Trata-se de um documento único registando o estado de destruição causado por quatro anos de conflito (Figura 4). As vistas a olho-de-pássaro de cidades e povoações arruinadas, bem como as vistas aéreas de campos de batalha lunares e desolados, revelam a extensão total da devastação, deixando entrever a dimensão hercúlea da tarefa futura de reconstrução. O facto de as imagens terem sido montadas de forma a assemelharem-se a um longo plano-sequência torna o filme ainda mais notável.

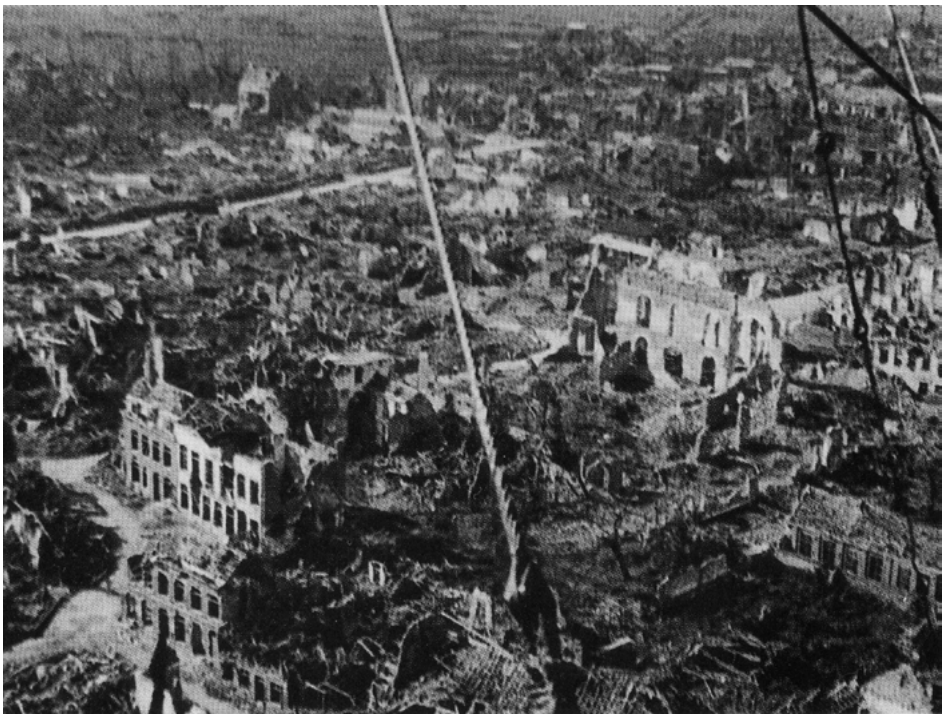

Figura 4. En dirigeable sur les champs de bataille, 1919 (Archives de la Planète / Service Cinématographique de l'Armée)

Tanto os irmãos Lumière como a Edison Motion Pictures realizaram filmes a partir de balões em datas muito recuadas (respectivamente em 1898 e 1900), sendo as fotografias aéreas um tema visual cada vez mais popular no começo do século XX. O que este excepcional *travelling* aéreo explora, provavelmente pela primeira vez, são as possibilidades únicas permitidas pela combinação do "olho" da câmara com o movimento aéreo do dirigível, bem como o admirável valor documental das imagens aéreas. Se o ângulo de visão expõe a dimensão

– isto é, a escala *geográfica* da devastação -, a suavidade e fluidez do seu movimento aéreo representam 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; emoção implicada na revelação súbita do território como mais um corpo ferido; e "e-moção", enfim, de poder percorrer livremente o contínuo espácio-temporal. Neste sentido, *En dirigeable sur le champs de bataille* ilustra melhor do que qualquer outro filme a afirmação de Paul Virilio segundo a qual o cinema não é "Eu vejo, mas eu voo" (Virilio, 1984). A especificidade cinematográfica destas imagens é crucial, uma vez que nenhuma montagem de imagens fotográficas poderia transmitir, de forma tão imediata e efetiva, o intenso estímulo sensorial motivado pelo duplo movimento do vôo e do filme. A tentativa de simular a impressão de um movimento contínuo está relacionada, na nossa opinião, com a consciência atempada das virtudes de tamanha combinação. Mais do que um ideal realista, a continuidade do movimento encontrar-se-ia ligada à dupla exploração da iconologia cinematográfica e aérea.

Situado entre o chamado "primitivismo" das formas que caracteriza a primeira década da história do cinema e a revolução das vanguardas que se perfila no horizonte do pós-guerra, o que este filme "sem autor" ilustra é uma consciência aguda das potencialidades do cinema e da sua linguagem. As imagens fornecem nada menos do que uma *sensação cinematográfica* do mundo, apoiada sobre a acoplagem original entre a câmara de filmar e o dirigível. O filme inscreve-se também no contexto de um projeto documental mais vasto, incluindo a realização de uma extensa campanha fotográfica e cartográfica. Tal como o geógrafo francês Emmanuel de Martonne recordou décadas mais tarde, o final das hostilidades foi seguido pela realização de vários "mapas por avião" (Martonne, 1948, p. 70), uma vez que planos exatos das áreas devastadas eram urgentemente necessários para levar a cabo os trabalhos de reconstrução. Nesse sentido, este filme participa dum genuíno *projeto de mapeamento*, articulado em torno de dois elementos principais: a inventariação da terra – através de meios fotográficos, cinematográficos e cartográficos – e a propaganda. O facto que estas imagens de ruínas e tristes campos de batalhas procurem (tal como os movimentos panorâmicos discutidos anteriormente) exacerbar sentimentos patrióticos é indisputável, nomeadamente devido à sua insistência sobre a imagem de uma terra sacrificada e sobre a urgência da campanha de reconstrução. O filme encontra-se dividido em quatro secções, que reconstituem a viagem realizada pelo operador de câmara Lucien Le Saint (1881-1931) e, provavelmente, mais outros dois homens. Diversos intertítulos localizam as vistas: a primeira secção, intitulada "De Nieuport ao Monte Kemmel", sobrevoa a Flandres

ocidental; a segunda secção, "De Bailleul ao Mont-Saint-Eloy", documenta o Norte e o Pas-de-Calais; a terceira secção, "De Saint-Quentin a Vauxaillon", refere-se à Aisne e à Oise; e a quarta secção, "De Ailette a Reims" examina a região de Marne. Este "filme de paisagem" revela assim um país profundamente ferido, a analogia entre o corpo e o território saltando rapidamente à vista – e impondo-se à imaginação – do espectador.

Conclusão

Nos últimos anos, a noção de "mapear" tem sido objecto de muita atenção crítica, transformando-se gradualmente num conceito em voga, aplicado muito para além do domínio da cartografia. Respondendo a uma "viragem espacial" unanimemente reconhecida por diferentes especialistas das ciências sociais e humanas, este interesse tem-se concentrado tanto no mapa como artefacto significante, como no próprio processo de mapeamento. Este último vai muito para além das simples técnicas e operações convencionais utilizadas para produzir objetos cartográficos. Neste novo contexto crítico, o mapeamento pode referir-se a uma multitude de processos, indo desde as operações cognitivas envolvidas na estruturação do conhecimento espacial até às implicações discursivas de um regime visual particular. Neste âmbito, os exemplos discutidos anteriormente exploram um conjunto de problemas relacionados com a "compreensão espacial" do cinema, sugerindo a existência dum "regime escópico" particular, ligado à experiência visual do mapeamento e com à arte cinematográfica de descrever.

Longe de se limitar aos primeiros tempos da história do cinema – ou ao cinema de não-ficção-, o impulso cartográfico manifesta-se ao longo de diferentes períodos. Assim, os movimentos panorâmicos a 360º podem ser encontrados em trabalhos muito diferentes, indo de alguns dos primeiros títulos da firma Edison (tal como numa coleção de panoramas realizados aquando da Exposição Universal de 1900 em Paris) ao trabalho de artistas contemporâneos evidenciando um desejo de descrever através de meios fílmicos e atacando-se frequentemente a problemas espácio-temporais complexos. Muitos dos filmes de Jean-Marie Straub e de Danielle Huillet – tais como Fortini Cani (1976) ou *Trop tot, trop tard* (1981) incluem panorâmicas a 360º. O próprio Straub afirmou que um realizador é alguém que examina a terra com mais do que instrumentos de medida (Straub, 1995, p. 17). Os atlas, por seu lado, transformaram-se num meio popular para reunir imagens. Enfim, as vistas aéreas têm incarnado diferentes problemas ao longo de toda a história do cinema, desde o impulso documental à abstração, a

ornamentação, a vigilância, etc., merecendo mais do que uma simples nota de rodapé de ordem técnica nas histórias do cinema.

Em jeito de conclusão, recordemos as observações de Harley a propósito do impulso cartográfico. Segundo o autor, o artefacto físico que é o mapa é apenas uma pequena parte de uma história mais vasta, a do mapeamento, ou seja, a de uma forma de comunicação sobre o espaço. A partir desta sugestão, é tentador perguntar como é que o cinema se integra nesta história geral. Se a noção de "impulso cartográfico" constitui um ponto de partida, esta ideia necessita ainda de ser mais explorada.