

ARTIGO 3:

AS CIDADES, SEUS NOVOS MAPAS E REPRESENTAÇÕES NA ARTE

Elis Crokidakis Castro

RESUMO

A importância dos mapas no mundo clássico, seus suportes de confecção e a análise dos mapas no mundo de hoje a partir das câmeras do Google street view. Uma leitura sociológica do filme de Ernesto Carvalho "Nunca é noite no Mapa",onde o cineasta mostra o que ele pretende dizer nos 6 minutos de filme sobre a cidade do Recife e outras cidades, com imagens que foram selecionadas dentro do aplicativo do Google. Os referenciais teóricos do texto passam por Baudelaire, Walter Benjamim e Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; cinema; mapas.

1. A cartografia

É sabido pela literatura que a confecção de mapas antecede a escrita, isto porque além de querer representar seu próprio território e os que os cercavam se buscava pelos mapas também demonstrar o poder e autoridade sobre o espaço. Para Oswald Dreyer-Eimbcke, é possível que "todas as civilizações do mundo possuíssem, desde as épocas mais remotas, algum tipo de representação simbólica ou geográfica de seu mundo habitado e conhecido."[1] Dessa forma os povos, especialmente do Mediterrâneo, "redigiam itinerários marítimos conhecidos como périplos, que utilizavam para se orientar nas travessias. Neles eram registradas as distâncias entre os portos, as conhecenças das costas, os ventos, as sondas (a profundidade) e a natureza dos fundos."[2]

Ao longo dos séculos, são inúmeros os mapas descobertos construídos nos mais diversos materiais tornando essa pesquisa algo muito interessante. Segundo historiadores existe ainda a possibilidade de se descobrir mapas mais antigos que o de Catal Hyük[3], justamente pelas diversidade de materiais utilizados nas representações cartográficas da Antiguidade. Eram materiais menos frágeis, por isso sobreviveram. Eram mapas bordados, desenhados, escritos, esculpidos, fundidos, gravados, impressos, pintados e talhados sobre argila, couro, cortiça, fibras vegetais, madeira, metal, papel, pedra e tecido em conchas do mar, estelas de barro, folhas de papiro, ossos de animais, paredes de cavernas, potes de cerâmica, rochas magmáticas, troncos de árvores, vasos de porcelana etc., ou seja, materiais mais fortes que as folhas de papel das representações cartográficas contemporâneas.

Todavia foi no mundo Grego, que pode ter surgido a cartografia, entre 1100 a.C. a 750 a.C., aproximadamente. E vemos nas epopeias de Homero, no século VIII a,C, a Ilíada e a Odisseia, o mapa desenhado, por narrativa, do Mediterrâneo. Isso porque na localização Grega é privilegiada, próximo a África e ao Oriente, e ali foi construído um rico patrimônio cartográfico, histórico e geográfico. Para Isa Adonias e Bruno Furrer, "Aos gregos devem-se a concepção da esfericidade da Terra, as noções de polos, equador e trópicos, o conhecimento da obliquidade da eclíptica, a idealização dos primitivos sistemas

[1] DREYER-EIMBCKE,1992, p.41.

[2] GUEDES, 2002, p.19.

[3] "Em 1963, se descobriu o mapa da cidade de Catal Hyük, cidade da antiga Anatólia - a parte asiática, que, junto com a Trácia, a parte europeia, formava o que hoje é a Turquia - desenterrado nas escavações em Ancara, pintado na parede de uma caverna em 6.200 a.C., aproximadamente. No mapa estão representados uma habitação típica da Antiguidade denominada de "colmeia" - devido à semelhança com a "casa das abelhas" -, e o vulcão, hoje extinto, Hasan Dag, em Konya - visível de Catal Hyük -, em erupção. " https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_3.PDF

de projeção, a introdução das longitudes e latitudes, e o traçado dos primeiros paralelos e meridianos."[4] Ainda segundo Maurício Obregon, "As narrativas de Homero sobre as viagens de Ulisses situam-se entre os maiores épicos da Antiguidade, mas não são mera ficção. Essas viagens mapeiam os dois mais importantes mares dos tempos antigos e nos ajudam a compreender como os gregos viam o mundo - inclusive as muitas e surpreendentes deduções que foram capazes de fazer a respeito desse mundo (como a circunferência da Terra), a partir de um conhecimento que hoje parece limitado."[5]

Homero acreditava que a Terra era esférica, e que o oikouménê (o ecúmeno) - a parte habitada da Terra - era uma "ilha" cercada pelo Mar Oceano. No centro da Terra ficava localizada a Hellas - a Hélade, a Grécia -, e em torno o resto do mundo conhecido: a Trácia, a Fenícia, o Egito e a Líbia. Ou seja, um verdadeiro mapa descrito nas narrativas homéricas.

Da Idade Antiga à Idade Média, os mapas nunca deixaram de existir e fazer parte da vida das cidades e das pessoas, e nesse contexto "A utilização da cartografia pelo poder religioso como meio de enquadrar e situar publicamente os protagonistas nos lugares que lhes eram próprios sob a forma de tableau vivant foi uma constante histórica."[6] Assim, fica claro que "nos mapa-múndi medievais, a Terra não tem uma forma geográfica, mas a-geográfica ou anti-geográfica, a geografia medieval é menos terrestre, física, e mais celeste, metafísica. Mais do que uma visão, uma versão, uma representação DO mundo, a cartografia medieval é uma visão DE Mundo."[7]

Com a modernidade, o desenvolvimento da cartografia só cresceu e com o já apreendido foi possível as grandes expedições fora do Mediterrâneo até chegar às Américas e contornar todo o globo terrestre. E no século XX, depois de todo esse grande processo com o desenvolvimento científico temos os mapas ditados por imagens de satélite, quando liberamos a mão humana do desenho e passamos a filmar o espaço habitado, desabitado e o mar. Logo, a possibilidade de mapearmos tudo só cresceu, com satélites ou in locu com drones que fazem trabalhos muito mais completos que as narrativas antigas, sobre as quais os mapas eram de certa forma desenhados. Partindo dessa visão da cartografia é que chegamos às imagens da cidade feitas por câmeras construindo um espaço dramático.

---

[4] ADONIAS,2002. p.35.

[5] OBREGON, 2002.p. orelha do livro.

[6] CURVELO,2003.

[7] A CARTOGRAFIA E A SUA EVOLUÇÃO https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_3.PDF), p.40.

2. A cidade e o cinema

A relação do cinema com a cidade já se sabe que é íntima. Seja através da cidade vista e nascida como espaço dramático, ou da cidade como musa eterna do cineasta, quando a fotografia da cidade é tomada de empréstimo pelo cineasta para ambientar sua trama.

Na primeira é espaço por onde o personagem anda. Sendo ela (cidade) também um constituinte formador de sua subjetividade, uma parte de sua formação enquanto sujeito, que interfere diretamente em sua vida - como as cidades interferem na vida de qualquer sujeito que nelas habitam. Esta ideia é compartilhada por muitos estudiosos tais como Deleuze e Foucault quando enfatizam uma parte não humana da subjetividade.[8] Ou seja, há uma parte dessa subjetividade que é produzida por mecanismos externos ao sujeito, dentre eles o espaço da cidade, e também podemos dizer, as imagens que o cinema cria da cidade. Deleuze em seus livros sobre o cinema, Imagens--tempo e Imagens –movimento, diz que também o cinema com suas imagens constitui um germe de produção de subjetividade.

A segunda forma se faz quando retiramos dessas cidades a sua simples natureza de cenário de um filme ou fotografia e damos a sua imagem uma vida própria a ser analisada. Isto é, tiramos o foco da ação dramática dos personagens e tomamos a cidade como o personagem a ser desenvolvido.

Ouso dizer que em alguns filmes os personagens humanos são quase um elemento decorativo a compor o personagem principal, que é o espaço da cidade, ou melhor, a imagem do espaço da cidade.

No filme selecionado por mim é exatamente isso que acontece – a imagem da cidade nesse filme, ou por fotos, tem o poder de gerar no espectador novos significados. É então essa imagem um signo, em potencial, que para ser entendido dependerá, em certos momentos, da bagagem referencial do receptor, daquele que olha, para ser entendido.

Essas imagens citadinas querem, por si só, independentemente da trama narrativa, contar a sua história, ou trazer uma história que ultrapassa a ficcional, ou documental, contada no filme.

[8] GUATTARI, 1992, p.20.

Em geral, as tomadas feitas pelos cineastas em qualquer filme, são fruto de uma seleção meticulosa e que por vezes tem mais mensagens que todo o resto do filme. O que tais imagens citadinas querem representar e fazer pensar, para além de si mesmas e mesmo para além do que o cineasta quis mostrar? Por que o foco às vezes se coloca sobre a ruína da cidade e não sobre o que está inteiro? Por que a rua decadente interessa mais que a rua cheia de luz? Por que o vazio do terreno baldio pode dizer em imagens mais do que os prédios que dele se avizinham? Essas e muitas outras questões aparecem e criam múltiplas interpretações como é próprio da arte e dentre elas a cinematográfica.

Neste contexto, nossa proposta é de pensarmos de novo na cartografia. Dessa vez, na cartografia filmada da cidade, para analisarmos as imagens do filme escolhido, que traz uma seleção dos mapas do Google.

"Nunca é noite no mapa" é um filme de 2016. Dirigido por Ernesto Carvalho, seu foco busca uma imagem sui generis da cidade que é capturada pela câmera do Google Street View. Nesse caso o filme se enquadra na segunda forma a que nos referimos acima. A cidade não é apenas cenário do filme, ela é o personagem principal. Ela está viva, atuando o tempo todo diante das câmeras da patrulha.

A câmera está presa a um carro, que como uma patrulha passeia pelas ruas pavimentadas da cidade alimentando a rede com suas tomadas. O carro, todavia, não percorre todas as ruas. Ele vai até onde o "asfalto" está. Nas ruas de barro, nas encruzilhadas que fogem ao contorno do poder público, muitas vezes o carro não entra e assim como é ausente o poder público é ausente a imagem na Rede.

No filme são vários os caminhos a serem percorridos. Vemos uma análise sociológica da cidade através das lentes da patrulha que mostra a divisão de classe, que se reflete no privilégio da urbanização. Este privilégio certamente pertence a mesma classe dos proprietários dos meios de produção, que são os donos da cartografia.

Na antiguidade a cartografia desenvolveu-se como única maneira de atestar os domínios dos impérios e depois das nações. Hoje na rede, ela nos faz uma fotografia da rua, das casas, de quem pelo acaso aparece no mapa. No filme, a viatura percorre a cidade do Recife, mas também passeia pelo Rio de Janeiro, onde a especulação imobiliária se faz presente para que grandes eventos ocorram. No Rio, o que é mostrado não é paisagem cartão

postal - o Pão de Açúcar, Copacabana e Cristo Redentor-, mas as obras e equipamentos que constroem a Vila Olímpica. O foco fica nas bilheterias, na promessa da melhoria da cidade depois do evento e na frase pichada no tapume da obra “Vai sair quem quiser, quem não quiser fica”, a frase é lida por 2 vezes e o espectador que a lê, tira suas conclusões.

Quanto maior o tracejo do mapa e sua área de abordagem, maior também o domínio dos poderosos e o que eles simbolizavam, isso na antiguidade. Hoje é diferente, a impessoalidade da rua e das tomadas denotam, apenas para quem quer ver, as mazelas sociais ali escondidas, ou mostradas pelo mapa. Usando essa visão uniforme, o filme nos mostra os vários aspectos da cidade, suas ruínas, o progresso, o sujeito, as manifestações de rua, a ocupação do espaço público. A rua, com sua alma encantadora, bem ao gosto de João do Rio, é fotografada pela câmera num instante qualquer. A câmera faz um instantâneo da rua e da cidade que ficará ali eternizada para as análises dialéticas de seu espaço.

As escolhas do cineasta mostram então muito do que ele pretende dizer para seu público nos apenas 6 minutos de filme. Não é apenas a cidade do Recife, mas outras cidades e imagens que foram selecionadas dentro do aplicativo do Google. A busca talvez fosse aleatória e fora de cronologia, embora em determinados espaços a escolha de montagem fosse para mostrar a transformação do espaço, como por exemplo, o bairro que deu lugar a uma estrada. Que seria uma espécie de não lugar.

O filme então, não foi, digamos, “filmado”, ele foi montado com imagens que já existiam. E por isso ganhou prêmios.[9] É um filme feito de gravação de tela, diz o cineasta. Possui uma câmera sem corpo, onisciente, pois tudo ela vê. Mas também tem tomadas pequenas. Temos uma cidade que não é vista por um olhar humano para ser filmada, um olhar que toma as direções que um corpo humano manda. A câmera, ali, faz sozinha o trabalho, é um aparelho tecnológico, como a câmera de vigilância, só que esta tem a intenção de coibir/ inibir as ações humanas, enquanto a do Google, parece não ser assim. Ela quer informar, mas a quem? Pois se ela só filma determinados lugares.

A visão do cineasta, que é antropólogo, tem uma intenção clara, mostrar uma imagem da cidade que normalmente não fica na frente das lentes cinematográficas. O discurso proferido junto com a imagem, poderia levar para

[9] Prêmio de melhor curta-metragem no VII Cachoeira Doc., Prêmio de melhor montagem na 8a Semana dos Realizadores, Seleção Oficial Mostra Foco na 20a Mostra de Cinema de Tiradentes.

vários lugares, mas ele é pontual e parece que vai sendo criado conforme a sugestão das imagens, por exemplo, temos a imagem das pessoas dormindo largadas na rua junto de uma viela. Na rua deserta o discurso diz, “O mapa é imparcial, não tem opinião” e corta a imagem para um outro momento, onde se casa com o discurso: “É exatamente como aquele agente de segurança privada: não é representante do Estado, nem da comunidade, a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade.” E o que se vê é o guarda e a viatura do mapa.

Em outro trecho o foco fica sobre as batidas policiais, são duas, em que as pessoas abordadas na rua são revistadas, encostadas a um muro de uma rua qualquer, sob a violência da polícia, o discurso: “Todos são iguais perante a lei e todos são iguais perante o mapa. As viaturas do mapa percorrem a cidade. As viaturas da polícia percorrem a cidade. Todos são iguais perante a lei. Todos são iguais perante o mapa”

Outras imagens sobrepostas à narrativa, “alugam-se casas e quartos”, são tomadas em tempos diferentes até a sua completa extinção. Nelas mostra-se a cidade, as casas e quartos e o seu caminho para o desaparecimento, que se deu com a criação da estrada. As casas foram apagadas do mapa. É possível ver o seu processo de desaparecimento e talvez essas imagens fiquem arquivadas e se possa ver no tempo a sua demolição. A cidade em processo, que também não dorme como no Mapa, onde não anoitece.

O discurso traz o espectador para a questão do Brasil propriamente dito. Naquele momento, “Pro mapa não há governo, pro mapa não há guerra civil, não há golpe de estado, não há revolução. ”

Mas que cinema é esse? Entendemos o formato como documental, mas também um filme ensaio. Ali o cotidiano se espraia e ganha voz, e a voz que ele parece mostrar não é a da cidade urbanizada, é da cidade que se vê. O cineasta quis estar no filme e chega na rua no momento em que a patrulha passa e depois procura sua própria imagem na rede. Ele quer entrar no mapa, por isso busca de improviso a patrulha do Google.

Com a composição inovadora o cineasta constrói sua poética e também sem pretensão seu filme percorre um caminho interessante, participa de festivais, é exibido livremente na internet e chega aos espectadores através de outros espectadores. Em escolas suscita debates e questionamentos. A análise a ser feita pode atingir inúmeras áreas: a sociologia, a geografia, a política e o próprio cinema, pois que foge à regra de composição tradicional.

É um cinema para além do longa de ficção. Imagens que poderiam estar perdidas em meio a milhões e que ganham espaço e visibilidade graças a seleção e montagem de Ernesto. São talvez muitos filmes assim feitos na nossa historiografia que, todavia, ficam escondidos ou somem. A preservação desse tipo de filme, sem dúvida, seria muito enriquecedora para uma construção histórica tanto da cidade, como do cinema.

3. As representações na arte

Cabe-nos ainda pensar as representações, para além das descrições feitas pela câmera do Google. Aqui a filiação é a Baudelaire, Walter Benjamim e posteriormente Didi -Huberman que nos traçam o caminho do que podemos chamar de imagens críticas ou imagens dialéticas.

Buscar Baudelaire nesse contexto é voltarmos ao século XIX com todas as suas implicações, mas é quando também a arte toma um formato diferente se libertando de ser a simples ideia de cópia do real e experimentando o chamado desregramento dos sentidos em novos elementos constitutivos, novas experimentações.

Baudelaire era além de poeta crítico de arte, e antes de dizer da fotografia, que ele acreditava ser o que libertou a arte do compromisso com o real, na sua arte literária ele projeta aquilo que no seu espaço e tempo estava vivendo. Ou seja, todas as transformações sentidas no seio da sociedade capitalista, que vivia ali um inchamento das cidades, uma industrialização agressiva seguida da explosão populacional e sua consequente proletarização, e qualidade de vida desumana. Tudo isso seguido do aflorar das ciências e do nascimento de pensadores como Comte, Darwin, Marx, Engels, Taine e muitos outros.

Sua arte projetava então essa cidade incandescente, a vida, a rua, os cortiços, a condição capitalista, as revoltas, objetos do real que antes não apareciam na poesia. Com isso ele traz a modernidade para a lírica, dá nova roupagem ao que existia. A vida na cidade passa a ser laboratório para escritores e estudiosos da sociedade. Os personagens são da sociedade marginal, da rua, dos espaços do cotidiano. Paris é a musa de Baudelaire e ele é quem traz a metrópole para a poesia. Mas traz também a decadência do homem que ali vive, nos diz Hugo Friedrich. No entanto, essa poesia e essa arte que bebem nessa realidade não a descrevem simplesmente. Nesse ponto é que está o mistério. As imagens que são descritas e fotografadas pelos olhos do escritor mostram-se como imagens que transformam as banalidades desse cotidiano em um escape, isto é, a arte ali criada é um

escape desse cotidiano massacrante finissecular. Didi-Huberman também nos fala de escape, sem dúvida tributário a Baudelaire. Para o filósofo da arte, esse escape seria marcado pela experimentação do que não é visível. O filósofo nos fala para abrirmos os olhos para o que não vemos, o que não mais veremos, "ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência(a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra(uma obra visual) de perda,"[10] isto é, quando "ver é sentir que algo nos escapa... quando ver é perder. Tudo está aí".

O artista então se sente atraído por essa realidade contraditória e tenta apreende-la poeticamente. No seu processo de apreensão é que surgem as novas formas simbólicas e metafóricas de representação, dando voz ao grotesco, a anormalidade e a deformidade, o poeta questiona a interdição ao sonho mostrando então as mazelas da sociedade e da cidade em crescimento, as prostitutas, os loucos esquecidos nos hospícios, os cortiços, a rua, elementos esses que não faziam parte do repertório da poesia até então e que o impediam de sonhar.

Na poesia de Baudelaire a cidade de Paris se faz presente, melhor dizendo, as imagens de Paris pelos olhos do poeta se fazem presente. Mas essas imagens não são as da fotografia, elas vão além disso, por isso a importância de quem vê, de quem lê. Pois que a cidade que se mostra é aquela que escapa, que é perdida na realidade, é uma cidade real que não existe, existe apenas na criação poética e para além dessa, pois existe no que ela provoca em quem ao ler interpreta, criando novas imagens da cidade.

Didi- Huberman refletindo então sobre o escape e a perda fala-nos dessa "cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos"[11] e diz da atividade de produzir imagens que tem a ver com o escape.

Fica então para nós bem claro que trabalhar com a imagens das cidades nos filmes é trabalhar com imagens dialéticas que numa segunda e inovadora concepção de Walter Benjamim é aquela que " situa a tensão no presente do historiador: a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois; trata-se assim de uma possibilidade histórica do conhecimento,"[12] ,diz Rochilitz citado por Huberman. Não vamos aqui nos

[10] DIDI-HUBERMAN,2014, p.34.
[11] DIDI -HUBERMAN,2014, p.41.
[12] DIDI-HUBERMAN,2014, p.177.

alongar demasiado na discussão que Huberman faz sobre a aura da obra de arte, assunto benjaminiano, que ensejaria muitas e muitas páginas, e que se faz claro pelo texto de Huberman, no seu potencial de conhecimento e transformação daquele que vê. O que pôr fim a nós interessa é saber que essa imagem dialética produz por si só uma leitura crítica de seu próprio presente, "na conflagração que ela produz com o seu pretérito."[13]

Uma imagem dialética tem a capacidade de promover um raio, um choque que levará ao conhecimento crítico daquilo que nos mostra, nos faz pensar no presente sobre algo que aconteceu no pretérito. Chamo aqui atenção para esse deslocamento temporal, pois que ao olhar uma imagem em um filme, em uma foto, temos a certeza imediata de que ela já aconteceu, já faz parte de um passado que está sendo visto no presente por mim, pelo espectador que ali está. E esse que vê, tal como pensamos, não a vê simplesmente, mas imbuído de todos os seus referenciais para entende-la e ser crítico diante dela, produzindo a sua leitura, o seu sentido.

Para Stephanie Heche- no prefácio da obra de Didi-Huberman, "A matriz dialética das imagens críticas encontra-se nos sintomas históricos tramando a temporalidade fragmentada e utópica inerente ao caminho do Sentido. O historiador benjaminiano escolherá encontrar-se e resgatar os lugares de emergência eventual de uma memória cultural e histórica involuntária, lugares ressaltados pelo arqueólogo-historiador-vidente como se ele fosse o artista e o escritor sábio das constelações virtuais do Tempo."[14]

Logo, "A origem do sentido das imagens não é mais situada a partir das datações herdadas da tradição historiográfica, mas encontrada nos interstícios e nas dobras de seu surgimento não prescritível, imponderável, verdadeiro e eventual."[15]

Nosso entendimento nesse contexto nos leva de novo a ideia de Benjamim, da imagem mudar o que pensamos, ser transformadora, pois que mesmo ela reproduzida excessivamente está sempre grávida de possibilidades de quem vai vê-la e do que ela pode provocar nesse indivíduo. Essa imagem, pressupõe algo mais que a sua própria referência, pois depende da referência de quem está vendo e o que nele ela provocará.

---

[13] DIDI-HUBERMAN,2014, p.183.
[14] HUCHET, 2014, p. 22.
[15] HUCHET,2014, p.23.

4. As fronteiras na conclusão

Ao nos depararmos com um filme como “Nunca é noite no mapa” de Ernesto Carvalho, de apenas 6 minutos, nossas possibilidades de fato se tornam grávidas e nos remetem a um universo de sentidos que atuam nos mais variados limites e fronteiras. Para Lessing, que escreve no século XVIII o Laocoonte, “a busca por delimitar uma fronteira da poesia e da pintura” visam traçar um muro sem fendas, todavia, e ele mesmo sabe, que nos tempos modernos as fronteiras são mais largas, e quando chegam ao século XX se alargam demasiadamente a ponto de no cinema, e especialmente nesse filme, não conseguirmos, ao certo, estabelecer os limites. A imagem capturada pela máquina, se mistura com uma narrativa poética em off, um verdadeiro texto poético com plurissignificações, mas que foi costurado para ser exibido. Nessa costura posterior vemos o dedo do artista, a subjetividade no foco que foi dado que o difere de outros e suscita a imaginação como faz a arte em sua representação, quando por vezes transforma o feio da natureza em belo da arte, diz Lessing. Seguindo diz o autor, “só é fecundo o que deixa um jogo livre para imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos além disso, tanto mais devemos crer estar vendo.”[16] Nesse sentido é que ao pensar em fronteiras diante desse filme nos sentimos impotentes para marca-la e desenha-la, pois que ele foge da ideia de cópia, mera mimeses platônica, transborda da reapresentação, ideia de mimeses para Aristóteles, e junta em aspectos os dois, suscitando ainda mais a imaginação. As imagens selecionadas por Ernesto, muitas que não mais encontram na realidade seu lugar, pois sumiram na paisagem da cidade, em sua remodelagem, conduziram junto com o texto da voz off a uma nova dimensão. Exigem uma interpretação, uma leitura que demanda não apenas os limites de uma arte (da poesia, do cinema, da arquitetura) mas de várias outras áreas do conhecimento (da geografia, da história, da política). Como as cidades só podem ser estudas por uma interdisciplinaridade, também as criações que a usam como objeto demandam esse olhar que deve apelar para um espaço além das fronteiras rígidas de uma área, um espaço que subverte e transpõe as fronteiras possibilitando aos espectadores uma multiplicidade de recepção.

[16] LESSING,2011, p.101.

REFERÊNCIAS

ADONIAS, Isa. “Olhando o Mundo Através de Símbolos, Cores e Palavras”. IN: Paulo MICELI (org.) O Tesouro dos. Mapas. A cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural. Banco Santos, 2002.

CURVELO, Alexandra. “O Poder dos Mapas”. IN: O Olhar do Viajante. Nos Navegadores aos Exploradores. Coimbra: Almedina, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2014.

DREYER-EIMBCKE, Oswald. O descobrimento da Terra: história e histórias da aventura cartográfica. São Paulo: Melhoramentos, 1992. p. 41.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Livraria Duas Cidades,1991.

GUATTARI, Felix, Caosmose –um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUEDES, Max Justo. “A Preservação da Memória Nacional”. IN: Paulo MICELI (org.) O Tesouro dos. Mapas. A cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural. Banco Santos, 2002

LESSING, G.E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras,2011.

MICELI, Paulo. “As Imagens do Mundo”. IN: MICELI, Paulo (org.). O Tesouro dos. Mapas. A cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural. Banco Santos, 2002.

NUNCA É NOITE NO MAPA. Direção de Ernesto de Carvalho. Recife: 2016.

OBREGON Mauricio. Além dos Limites do Oceano. Navegando com Jasão e os Argonautas, Ulisses, os Vikings e outros exploradores do mundo antigo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.