

Descolonizar o mapa com a narrativa cinematográfica

Um caminho possível de Olinda, Brasil, para Leandro N. Alem, Argentina

Decolonize the map with cinematographic narrative

A possible path from Olinda, Brazil, to Leandro N. Alem, Argentina

Claire Allouche

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, Paris, França.

Resumo

A partir da construção de um diálogo entre o curta-metragem brasileiro *Nunca é noite no mapa*, de Ernesto de Carvalho (2016), e o longa-metragem argentino *El escarabajo de oro* (2014), codirigido por Alejo Moguillansky e pela artista sueca Fia-Stina Sandlund, propomos investigar o projeto de uma cartografia cinematográfica a partir de um mapa nacional preexistente. Esse projeto dá origem a um processo de reapropriação de espaços periféricos por meio de uma nova narrativa crítica. Por fim, propomos estudar o ponto de vista de ambos os cineastas como uma forma de cinematografar o território e produzir uma nova trajetória narrativa capaz de deslocar a configuração colonial do território.

Palavras-chave: Cinema argentino contemporâneo. Cinema brasileiro contemporâneo. Giro decolonial. *Cinemapear*. Atlas cinematográfico

Abstract

From the construction of a dialogue between the Brazilian short film *Nunca é noite no mapa* by Ernesto de Carvalho (2016) and the Argentinean feature film *El escarabajo de oro* (2014),

co-directed by Alejo Moguillansky and the Swedish artist Fia-Stina Sandlund, we propose to investigate the project of a cinematographic cartography based on a pre-existing national map. This project gives rise to a process of re-appropriation of peripheral spaces through a new critical narrative. Finally, we propose to study the point of view of both filmmakers as a way of cinematizing the territory and producing a new narrative trajectory capable of displacing the colonial configuration of the territory.

Keywords: Contemporary Argentinian Cinema. Contemporary Brazilian Cinema. Decolonial turn. *Cinemappear*. Film Atlas.

Resumen

A partir de la construcción de un diálogo entre el cortometraje brasileño *Nunca é noite no mapa* de Ernesto de Carvalho (2016) y el largometraje argentino *El Escarabajo de oro* (2014), codirigido por Alejo Moguillansky y la artista sueca Fia-Stina Sandlund, nos proponemos investigar el proyecto de una cartografía cinematográfica a partir de un mapa nacional preexistente. Dicho proyecto da lugar a un proceso de reapropiación de espacios periféricos a través de un nuevo relato crítico. Por último, nos proponemos estudiar el punto de vista de ambos cineastas como una forma de *cinemappear* el territorio y producir una nueva trayectoria narrativa capaz de desplazar la configuración colonial del territorio.

Keywords: Cine argentino contemporáneo. Cine brasileño contemporáneo. Giro decolonial. *Cinemappear*. Atlas cinematográfico.

A singularidade histórica de boa parte da produção cinematográfica independente na Argentina e no Brasil durante a década de 2010 está relacionada à periferização de suas produções¹. Durante esse período, um número considerável de novas locações cinematográficas surgiu em ambos os países², o que não apenas ampliou o mapa inicial do cinema nacional, mas também criou novas formas de ficção a partir dessa experiência íntima do território. Até certo ponto, esse processo ocorreu por meio de uma profunda inversão da escala local: essas locações interconectam várias vertentes da realidade política e da

¹ Não nos estenderemos sobre esse ponto aqui porque já tratamos dele em outro texto (Allouche, 2021).

² Entre as obras que tratam dessa dimensão, gostaríamos de mencionar, sobre o cinema argentino, as publicações organizadas por Clara Kriger (2019) e Andrea Molfetta (2018). Com relação ao cinema brasileiro, nos referimos aos trabalhos de Lucas Andrade, Pedro Lessa e Tomaz Viterbo (2018) e Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2012). Irene Depetris-Chauvin (2019), pesquisadora do CONICET na Argentina, propõe um diálogo entre as cinematografias contemporâneas da Argentina, do Brasil e do Chile.

temporalidade histórica da nação. Nesse sentido, achamos interessante relacionar dois filmes que consideram a cartografia de seu país como o ponto de partida de sua criação, articulando narrativa local com questões nacionais: o curta-metragem brasileiro *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, e *El escarabajo de oro* (2014), um longa-metragem codirigido pelo cineasta argentino Alejo Moguillansky e pela artista sueca Fia-Stina Sandlund.

A assimetria entre esses dois “filmes” é, a priori, notável: um curta-metragem e um longa-metragem, um “filme-ensaio” feito com imagens de “segunda mão”³ e uma ficção criada a partir de uma viagem à Argentina. Propomos tecer um diálogo entre esses dois filmes, levando em conta que cada um, à sua maneira, recria uma cartografia cinematográfica baseada em um mapa nacional preexistente. Este último não é um mero condutor narrativo; ele constitui um convite para a reapropriação dos espaços periféricos, brincando com a qualidade descritiva e analítica do processo cinematográfico.

Primeiro, em *Nunca é noite no mapa*, Ernesto de Carvalho é surpreendido pela aparição do veículo do Google Street View na rua ao lado de sua casa em Olinda, uma cidade de origem colonial em Pernambuco. Depois desse encontro casual, de Carvalho entra no Google Street View para apontar que o veículo do Google acessa as mesmas vias que a polícia. A onipresença do olho do Google pode ser cúmplice da repressão estatal em espaços públicos?

Por sua vez, *El escarabajo de oro* surgiu de um projeto iniciado e financiado pelo laboratório de festivais dinamarquês CPH:Dox. A cada ano, um artista escandinavo e um “não europeu” são selecionados para fazer um filme que nunca tenha sido feito no país do segundo. Alejo Moguillansky, conhecido por sua extensa filmografia com a produtora El Pampero Cine⁴, foi selecionado. O ponto de partida foi filmar a biografia de Victoria Benedictsson, escritora sueca do século XIX e pioneira do feminismo na Escandinávia. O tema foi imposto pela codiretora do filme, Fia-Stina Sandlund. No entanto, ela teve que estar em Nova Iorque para um projeto maior – e, é claro, com um orçamento maior – durante as filmagens. O acaso salvou Moguillansky desse destino sombrio. Consequentemente, o roteiro foi modificado: o grupo de personagens encontra um mapa da província de Misiones, no Nordeste do país, onde está enterrado um tesouro jesuíta do século XVII. A trupe de Moguillansky decide enganar os coprodutores europeus e, assim, usar as filmagens como um estratagema para chegar ao local onde o tesouro está escondido, na cidade de Leandro N. Alem. Para tornar o estratagema plausível, eles decidem transformar o filme biográfico de Victoria

³ Retomamos aqui a bela expressão de Christa Blümlinger (2013).

⁴ Site oficial da produtora: <http://elpamperocine.com.ar/>

Benedictsson no de Leandro N. Alem, lendário líder político e fundador da União Cívica Radical Argentina em 1891. Será que um mapa concebido na era colonial pode realmente emancipar um filme argentino da autoridade de uma coprodução europeia?

Em ambos os filmes, os cineastas constroem sua narrativa em escala humana: não para seguir o mapa como um roteiro definido, ou seja, como uma sucessão de eventos que literalmente ditaria a trajetória do filme, mas como uma ferramenta para narrar a partir da realidade do território. Dessa forma, o desejo de deriva dos cineastas transcende uma ordem cartográfica imposta pela ordem da leitura geográfica do espaço. Em seu texto “From Cinema to the Map”, Tom Conley (2000), seguindo Deleuze, observa que há um descompasso entre a totalidade de um filme e os mapas. Segundo o filósofo americano, os mapas são internalizados pelas imagens das narrativas e, dessa forma, o filme é perturbado pelos mapas em relação a essa *mise en abyme*. Dessa forma, o lugar real onde a narrativa fílmica é estabelecida é deslocado.

Nossa hipótese é que, em *Nunca é noite no mapa* e *El escarabajo de oro*, essa dimensão é invertida. Isso significa que a relação narrativa que os dois filmes tecem com o território perturba a ordem cartográfica. Dessa forma, ambos os projetos deslocam o mapa com base em uma experiência cinematográfica do território. Para pensar em como cada filme propõe a descolonização cinematográfica de seu mapa inicial, primeiro analisaremos as conotações coloniais dos mapas iniciais. Em segundo lugar, estudaremos a construção do ponto de vista do cineasta como um modo de “cinemapeamento”. Em terceiro lugar, pensaremos em como a narrativa é concebida como uma forma de deriva. E, para concluir, questionaremos se esses dois filmes, além dos limites do mapa inicial, podem fazer parte de um projeto maior: um atlas decolonial.



Imagem 1: Alejo Moguillansky com seu cúmplice, o ator Rafael Spregelburd, e os dois produtores europeus fictícios em *El escarabajo de oro* (2014), de Alejo Moguillansky e Fia-Stina Sandlund



Imagem 2: Ernesto de Carvalho fotografado pelo Google Street View em *Nunca é noite no mapa* (2016) de Ernesto de Carvalho

A conotação colonial do mapa inicial

Longe do projeto de Jorge Luis Borges (2014, p. 137) com o “rigor na ciência” (“naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma Cidade inteira, e o mapa do Império, uma Província inteira”), o que parece interessar a Alejo Mogueillansky e Ernesto de Carvalho são as lacunas nos traços originais, os acidentes da trajetória nos mapas coloniais. Ambos os mapas se referem a registros diferentes: a precisão do Google Street View, um programa instalado em mais de 500 milhões de computadores no mundo (Krichane, 2014), que Ernesto de Carvalho utiliza, contrasta com a ternura alusiva do desenho inédito feito pelo cineasta Ignacio Masllorens para *El escarabajo de oro*, que raramente encontra uma rota real. Pensar em ambos os casos nos permite questionar como cada filme se refere a uma crítica colonial que busca se aproximar do território para refletir sobre o motivo da conquista da América. Nesse sentido, a geógrafa argentina Carla Lois (2004) a define como “a tensão entre o conhecido e o desconhecido, que também era uma tensão entre o que era conhecido e o que os europeus tinham que conhecer”. Na mesma linha, os geógrafos brasileiros Leo Name e Oswaldo Francisco Freitez Carrillo (2019) enfatizam que “o giro decolonial visa a colaborar com a tarefa de desmantelamento (...) de um conhecimento construído com base no eurocentrismo, formulado a partir das experiências da Conquista e ao longo do processo de colonização”. Em outras palavras, o conhecimento colonial do território é estabelecido sob critérios eurocêntricos que podem desenvolver uma leitura inadequada dos territórios da América. Um dos critérios consiste em pensar que um território só pode existir se tiver um proprietário identificado, de acordo com a lógica do sistema colonial. Essa consideração implica que o mapeamento de espaços “vazios” e “desconhecidos”, sem proprietário declarado, está associado à conquista territorial perpétua.

Como a colonialidade é expressa em termos do regime cartográfico visual? Em *Nunca é noite no mapa*, usando os parâmetros do Google Street View que permitem o acesso a imagens do mesmo lugar em anos diferentes, Ernesto de Carvalho mostra claramente como a exploração progressiva do território nas mãos do capital privado do Google implica a monopolização do território por desenvolvedores privados. Um espaço fora do Google Street View é um espaço preservado e, ao mesmo tempo, um espaço a ser conquistado. A hábil edição do curta-metragem traz à tona diversas cenas de repressão policial a pessoas, em sua maioria, jovens, negras e periféricas, registradas pelo carro do Google. O problema não é apenas o fato de essas cenas ocorrerem no espaço público, mas também o fato de o veículo do Google Street View registrá-las e transmiti-las para todo o mundo, com uma imparcialidade tão desconcertante que se torna uma forma de cumplicidade.



Imagens 3 e 4: Conquista do território e repressão dos moradores de um bairro popular em *Nunca é noite no mapa*

A simplicidade formal constitui o poder do curta-metragem: Ernesto de Carvalho usa algumas imagens que não vêm somente do Google Street View: as fotografias que ele tirou do veículo em sua própria rua. O gesto do cineasta provoca um curto-circuito na matriz colonial do programa, invertendo sua estrutura panóptica: quem quer que esteja gravando o Google Street View enquanto o Google Street View o grava já tem os meios para interferir dentro da máquina. Com a voz do cineasta, com seu conhecimento real de vários dos lugares que aparecem na montagem, o filme nos convida a transformar os espaços capitalizados em imagens no mapa em novos espaços públicos a serem ocupados fisicamente. Assim, no final de *Nunca é noite no mapa*, não é tanto Ernesto de Carvalho que está dentro do Google Street View, mas o Google Street View está nas mãos de Ernesto de Carvalho.



Imagem 5: Ernesto de Carvalho, campo fotografado, contracampo fotografando em *Nunca é noite no mapa*

Em *El escarabajo de oro*, para representar a localização do tesouro jesuíta, Alejo Moguillansky pediu a Masllorens que se inspirasse nas cartografias da *Ilha do tesouro* de Robert Louis Stevenson. O criptograma jesuíta no filme é uma réplica exata do livro. No entanto, a visão europeia da aventura se desenrola aqui “do ponto de vista dos piratas” (assim diz um cartaz nos créditos iniciais): a área a ser explorada não é um país distante e a priori “selvagem”, mas a terra natal do cineasta. É instrutivo notar as coincidências geográficas que entram em jogo na narrativa: quando Moguillansky se interessou pela toponímia do lugar chamado “Leandro N. Alem”, uma figura associada ao nascimento do primeiro

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.462>

movimento político de massa, ele não poderia imaginar que se encontraria próximo a colônias suecas, como Oberá, que preservam as tradições nórdicas desde o século XIX e remetem às origens escandinavas de Fia-Stina Sandlund. A partir da atração fortuita de um nome em um mapa, Alem, Moguillansky reinventa o mito nacional, fingindo em seu projeto que a figura política nasceu lá, o que não tem sentido e é pura ficção.

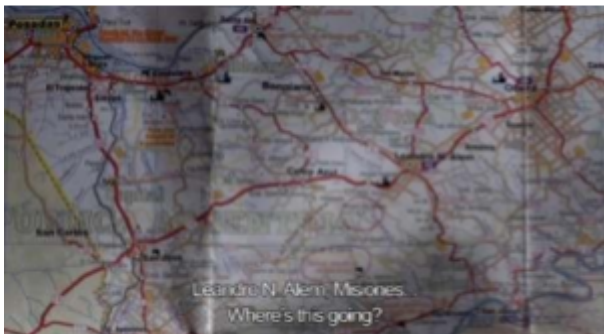


Imagem 6: mapa do tesouro jesuíta desenhado pelo cineasta Ignacio Masllorens para *El escarabajo de oro*

Imagem 7: primeira ocorrência da localidade “Leandro N. Alem” num mapa real em *El escarabajo de oro*

É de considerável interesse refletir sobre como os dois filmes questionam a ideia do “mundo inteiro à disposição”, como Teresa Castro (2015, p. 25) coloca em seu trabalho sobre o “impulso cartográfico do cinema”. De fato, como lembra a teórica, muitos filmes de não ficção dos primórdios do cinema foram produzidos de acordo com o slogan de Méliès, “le monde à portée de main” (“o mundo à mão”): viajar pelo mundo com o avanço tecnológico representado pelo cinematógrafo implicava apropriar-se, tanto factual quanto simbolicamente, da imagem dessas porções do espaço. No entanto, nos projetos de Ernesto de Carvalho e Alejo Moguillansky, não se trata de uma viagem ao redor do mundo na forma de uma expedição, mas de uma trajetória em seu próprio país. É por isso que essa experiência real do território pode dotar a viagem de uma singularidade política, social e cultural.

Dito isso, a sequência de abertura de *El escarabajo de oro* pode ser vista como uma declaração de fé decolonial que opõe, não sem ironia, o grupo de cineastas argentinos aos produtores europeus. O

protagonista interpretado por Rafael Spregelburd é fluente em vários idiomas europeus, enquanto os coprodutores não entendem uma palavra sequer de espanhol. Eles filmam na Argentina apenas porque é mais barato. Essa introdução, com seu ritmo frenético de diálogos animados, é filmada bem perto dos rostos dos protagonistas. A súbita aparição do mapa fictício dos jesuítas constitui uma abertura de espaço. Moguillansky também elabora uma autocrítica de outra forma de desigualdade, mas dentro das fronteiras da Argentina: com exceção do assistente de direção (um fato biográfico real), toda a equipe do filme é da cidade de Buenos Aires. Enquanto os coprodutores europeus, respectivamente francês e alemão, não conseguem citar cinco figuras argentinas ilustres (a ponto de mencionar uma “Madonna” sem que saibamos se é Maradona ou Evita), a equipe de Buenos Aires não sabia da existência da cidade de Leandro N. Alem em seu próprio país.

Os dois filmes expõem a precariedade de sua economia, sua condição de “cinema do subdesenvolvimento” (para usar as palavras de Fernando Birri), não como uma marca de fragilidade, mas como um estado de produção que reitera a assimetria do contexto de criação contra a hegemonia industrial do cinema, que já era o campo de batalha do manifesto de Octavio Getino e Fernando Pino Solanas em *Hacia un tercer cine* (1969), Google Street View e cinema europeu, respectivamente. Em *El escarabajo de oro*, procuramos o ouro do século XVII para não sermos escravos das flutuações do euro em 2014. Em *Nunca é noite no mapa*, um “desktop movie” é feito com imagens de livre acesso do Google, que criou seu capital apesar da pobreza registrada. A ironia do final é que a noite cai sobre Olinda enquanto o cineasta diz que “não escurece no mapa”. Na entrevista que nos concedeu (Allouche, 2019), Ernesto de Carvalho explicou que sua conexão com a internet em Olinda era muito ruim, e é por isso que a cidade não aparece no fundo colorido da tela, mas na escuridão total.



Imagem 8: travelling artesanal em *El escarabajo de oro*

Imagem 9: rede incerta e noite repentina em *Nunca é noite no mapa*

Invertendo o mapa: mapeamento em escala humana

Como Ricardo Piglia (2005, p. 12) adverte no prólogo de *El último lector*, “se alguém estuda o mapa do lugar onde vive, primeiro precisa encontrar o lugar onde está ao olhar para o mapa”. Ernesto de Carvalho e Alejo Moguillansky são os protagonistas de seus próprios filmes. Eles não apenas expõem a “processualidade” do mapa, mas também acompanham fisicamente sua criação durante as filmagens. “O mapa é um olho sem nuvens de um corpo”, comenta a voz de Ernesto de Carvalho. O projeto do filme parece devolver ao olho do cartógrafo sua corporeidade, um processo que o historiador da geografia Christian Jacob (1992, p. 34) chama de “bilocação do espectador em frente ao mapa”. Isso significa que a pessoa que olha para um mapa está ao mesmo tempo fora dele, em um lugar real, mas também dentro da imagem, em um local projetado. A presença física do cineasta se torna uma medida de espaço. Ernesto de Carvalho e Alejo Moguillansky assumem o ponto de vista do cineasta sobre o mapa para criar uma forma cinematográfica a partir dele. A enunciação é estabelecida com base em uma geolocalização inicial compartilhada com o espectador por cada autor: a cidade de Buenos Aires por Alejo Moguillansky, protagonista de seu próprio filme; a casa de Ernesto de Carvalho em Olinda, comentada em voz-off na primeira pessoa pelo cineasta. Neste segundo caso, a geolocalização apresenta um paradoxo: Ernesto de Carvalho denuncia sua participação involuntária no Google Street View, mas o início de seu filme mostra

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.462>

seu endereço exato, exatamente como no Google. Uma anedota condensa esse paradoxo: no dia da entrevista com Ernesto de Carvalho, em agosto de 2018, não tínhamos o endereço exato. Diante da impossibilidade de nos comunicarmos com o cineasta, olhamos novamente para *Nunca é noite no mapa*, a fim de obter a localização exata.

Os pesquisadores brasileiros Érico Araújo Lima e Aline Portugal (2020, p. 165) propõem que o filme de Ernesto de Carvalho não apenas expressa sua dimensão analítica com a enunciação de um “contracampo” dentro do mapa (as fotografias do veículo do Google Street View tiradas pelo cineasta), mas também que tal gesto revela um “antecampo”: “região onde se instalam os agentes que produzem a imagem”. Tanto no filme de Alejo Muguillansky quanto no de Ernesto de Carvalho, a prática cinematográfica subjetiva de uma região transcende as possibilidades descritivas do mapa, explicando a potencialidade disruptiva da narrativa.

O caminho do mapa: concebendo a lenda como um desvio narrativo

Em vez de uma trajetória, cada filme é construído como uma estrada. “Viatura”, palavra portuguesa que significa “veículo”, etimologicamente construída a partir de “via”, é precisamente o termo que Ernesto de Carvalho usa para estabelecer um paralelo que oficializa uma montagem crítica: “As viaturas do mapa percorrem a cidade / As viaturas da polícia percorrem a cidade”. Tanto em *El escarabajo de oro* quanto em *Nunca é noite no mapa*, o veículo é a ferramenta que permite que uma trajetória seja filmada e mapeada em imagens: o filme de Alejo Muguillansky é um road movie na rota nacional 14, ao longo do rio Uruguai, de acordo com a confissão do cineasta⁵. Ernesto de Carvalho pode se mover dentro do mapa porque o veículo do Google Street View abriu essas vias antes.

⁵ Entrevista com Alejo Muguillansky, realizada em 10 de agosto de 2015, em Buenos Aires. A transcrição pode ser consultada na nossa tese de mestrado 2 em estudos fílmicos na Université Paris 8, intitulada “Des voix de l'intérieur: le cinéma argentin contemporain à l'épreuve du territoire”, sob a orientação de Mathias Lavin, defendida em 17 de setembro de 2015.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.462>



Imagem 10: o veículo da narrativa: *Nunca é noite no mapa* (esquerda), *El escarabajo de oro* (direita)

Em ambos os casos, é importante levar em conta o processo de filmagem. A duração de *El escarabajo de oro* foi de três semanas ininterruptas. O diretor havia feito um scouting, mas explica a importância de “filmar lugares descobertos pela primeira vez com toda a equipe (...), retratando as variações da paisagem da província de Entre Ríos em direção à província de Corrientes e, depois, da província de Corrientes em direção a Misiones, com essa terra que fica vermelha e que assusta o pampa seco, vendo como os verdes se transformam”. *Nunca é noite no mapa* é a primeira experiência de Ernesto de Carvalho com *net found footage*. A primeira vez que ele tentou filmar o Google Street View, dando-lhe o caráter mais humano possível, conseguiu gerar uma viagem do começo ao fim. Ele então registrou tudo como “uma experiência espontânea dessa jornada” (Allouche, 2019) e continuou gravando as tomadas e as fotos seguintes. No início, cada tomada tinha a duração de todo o curta-metragem.

Vamos recapitular a viagem em *Nunca é noite no mapa* para entender melhor sua forma:

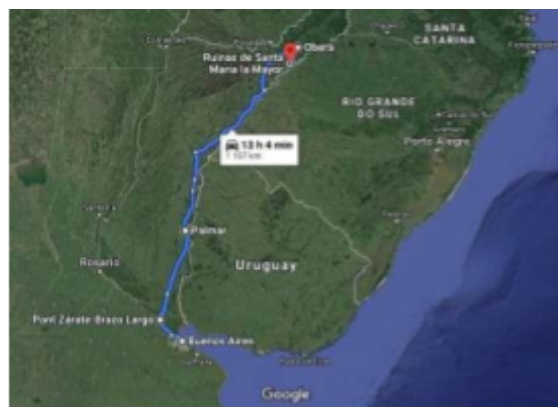
1. plano geral de Olinda, visto de cima: “Eu estou dentro do mapa (...) O mapa me encontra e me contém”, diz a voz de Ernesto de Carvalho;
2. passagem do Google Earth para o Google Street View: estamos “dentro” do mapa, “o mapa é um olho claro de um corpo”, diz a voz de Ernesto de Carvalho;
3. uma rua com uma casa colonial vermelha e, no final do percurso, a silhueta de Ernesto de Carvalho, pego em flagrante delito fotografando o veículo do Google Street View;
4. contracampo: o veículo do Google Street View e o agente particular que o observa do ponto de vista de Ernesto de Carvalho;

5. encontro entre essas duas imagens, campo e contracampo;
6. à deriva no mapa, buscas policiais durante atos de repressão;
7. à deriva na tradicional avenida das manifestações, vazia;
8. desvio para os arquivos do Google Street View: acesso de veículos por uma estrada de terra e a destruição de casas precárias;
9. desvio para o canteiro de obras dos Jogos Olímpicos de 2016;
10. de volta à casa de Ernesto de Carvalho, do ponto de vista dele, deixando o veículo do Google Street View ir embora;
11. o sertão de Ernesto de Carvalho, visto do Google Street View;
12. o bairro de Ernesto de Carvalho visto do Google Earth;
13. planta geral de Olinda no Google Earth, com fundo preto.

Quando a jornada chega ao fim, fica evidente a dificuldade de fazer uma cartografia precisa de *Nunca é noite no mapa*: a partir da sexta etapa, a montagem passa por várias cidades brasileiras (Olinda, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói), criando uma continuidade dentro do mapa. Dessa forma, a problemática da ocupação do espaço público é pensada a partir de um ponto de vista local, ou, de acordo com seu diretor, “para criar alianças dentro do Brasil a partir de uma experiência periférica comum, que consiste em ser vigiado pelo Estado sem ser apoiado pelo desenvolvimento de infraestruturas públicas” (Allouche, 2019).

A seguir, descrevemos a trajetória da história de *El escarabajo de oro*:

1. seleção do elenco do filme na capital, Buenos Aires;
2. em algum lugar na rota N14, a 130 km da capital de Buenos Aires;
3. alguns lugares em Entre Ríos (menção a Palmar), perto do rio Uruguai;
4. Oberá, uma colônia sueca na província de Misiones;
5. chegada a Leandro N. Alem, província de Misiones;
6. ruínas de Santa María la Mayor, província de Misiones.



Imagens 11, 12, 13 e 14: 1107 quilômetros percorridos, o itinerário completo de *El escarabajo de oro* gerado no Google Maps e vistas toponímicas de várias estações ao longo da estrada

Apesar da construção ficcional da história, Moguillansky designa cada um dos locais geográficos no mapa com uma visão da paisagem: a tal ponto que ele filma a rotatória de Leandro N. Alem, um evento sem precedentes no cinema mundial até então, e Rafael Spregelburd, como um bom ator em um filme topófilo, nunca revisa seu texto, mas sempre examina o mapa da rota. Se o argumento narrativo inicial é fingir que um filme está sendo feito para decifrar o mapa e encontrar o tesouro, na prática a descoberta do mapa torna possível fazer um filme que é o único tesouro possível.



Imagem 15: Rafael Spregelburd e o mapa da estrada, roteiro principal de *El escarabajo de oro*

Para um espectador do cinema argentino, *El escarabajo de oro* apresenta certos planos que remetem a filmes nacionais que expandiram a cartografia de locações desde o início dos anos 2000: entre outras alusões, os barcos fluviais lembram *Los muertos* (2003), de Lisandro Alonso, também filmado em Misiones; o galinheiro sueco lembra as fazendas alemães do Volga dos filmes de Maximiliano Schonfeld, em *Germania* (2012). A autorreferencialidade está presente na aventura na estrada: é difícil não pensar em *Historias extraordinarias* (2008), de Mariano Llinás, um filme editado pelo próprio Moguillansky. Esses ecos, voluntários ou inconscientes, indicam que o mapa é um ponto de partida para outras narrativas possíveis, e não o limite de um único campo de filmagem.



Imagem 16 : *El escarabajo de oro* (esquerda) em diálogo com (direita, de cima para baixo)

- *Familia rodante* (2004) de Pablo Trapero
- *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso
- *La helada negra* (2016) de Maximiliano Schonfeld

Território filmado: um fortalecimento cartográfico decolonial? Do mapa inicial ao projeto do atlas.

El escarabajo de oro e *Nunca é noite no mapa* podem ser lidos como um projeto de atlas cinematográfico, de acordo com o trabalho de Teresa Castro (2013) sobre Aby Warburg. Um atlas é uma coleção de mapas (e, portanto, de imagens) reunidos de acordo com um esquema geral cuja ambição é a exaustão e a abrangência. De fato, conforme estudamos, os dois filmes percorrem criticamente um mapa por meio de uma pluralidade de imagens editadas pelo olhar do cineasta. Essa pluralidade de imagens geolocalizadas se opõe à dinâmica da conquista. Ao reunir projeções narrativas e a realidade dos lugares, ela expressa a necessidade de filmar um território nacional, ou seja, de ficcionalizá-lo. Trata-se, portanto, de um “conhecimento transversal” (*connaissance traversière*), para usar a expressão de Teresa Castro (2013).



Imagem 17: transformação/destruição do edifício de um bairro popular no Recife, em *Nunca é noite no mapa*

Imagem 18: ruínas de Santa Maria del Mayor em *El escarabajo de oro*

Os territórios filmados, nas inúmeras províncias da Argentina e nas inúmeras cidades do Brasil, estão intimamente relacionados à enunciação subjetiva dos dois cineastas, bem como à sua pesquisa de locações. Não são apenas parte de um contracampo, um antecampo ou um fora de campo do mapa, mas também de um pós-campo. Com isso, queremos dizer um espaço de filmagem que não pertence a um regime fixo, mas um local que é transformado e que pode ser cinematograficamente englobado de uma maneira diferente a cada vez que é filmado, como as ruínas de Santa María del Mayor ou a avenida Conde

da Boa Vista em Recife, vazia de transeuntes. Para concluir, podemos arriscar a seguinte hipótese: uma das maneiras possíveis de iniciar um processo de descolonização do cinema latino-americano é pensar no mapa limitador como ruínas futuras (apesar do “Rigor da Ciência”) e no atlas como a promessa de um desdobramento contínuo de encontros.



Imagem 19: “se hace camino al andar”: trajeto de *El escarabajo de oro* até *Nunca é noite no mapa*, gerada por Google Maps

Claire Allouche

Doutoranda na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis sob a supervisão de Dork Zabunyan e Thierry Roche. Sua tese se concentra no nascimento de lugares periféricos no cinema de ficção argentino e brasileiro contemporâneo (2008-2019). Nesse sentido, desde 2018, ela co-organiza o seminário “Penser la création contemporaine dans le Cône Sud” (Pensar a criação contemporânea no Cone Sul), cujo projeto é dialogar com artistas sul-americanos contemporâneos, analisando especificamente seu processo criativo.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1895-8272>

E-mail: allouche.claire@gmail.com

Referências

ALLOUCHE, Claire. « Descolonizar el mapa con el relato cinematográfico. Una vía posible: de Olinda (Brasil) a Leandro N. Alem (Argentina) » [« Décoloniser la carte avec le récit cinématographique. Une voie possible : d’Olinda (Brésil) à Leandro N. Alem (Argentine) »], in **América. Cahiers du CRICCAL** n°57, vol.2, « L’usage des cartes », 2024, pp. 205-221. En ligne : <https://journals.openedition.org/america/7229>

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.462>

ALLOUCHE, Claire. “Où commence la périphérie ? Horizon commun des cinématographies argentine et brésilienne contemporaines”, **RITA** n°14, setembro de 2021, disponível em <http://www.revue-rita.com/articles/ou-commence-la-peripherie-horizon-commun-des-cinematographies-a-rgentine-et-bresilienne-contemporaines-claire-allouche.html>.

ALLOUCHE, Claire. “L’œil était dans la carte. Entretien avec Ernesto de Carvalho”. **Revue Documentaires**, n°30, setembro de 2019, pp. 91-105.

ANDRADE, Lucas, LESSA, Pedro, VITERBO, Tomaz (org.). **Periferia da Imagem**. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2018.

ARAÚJO LIMA, Érico, PORTUGAL, Aline. “Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção”. **Significação**, v.47, n°54, 2020, pp. 159-179.

BORGES, Jorge Luis, [1946]. “Del rigor en la ciencia”. In: **El Hacedor**. Barcelona: Debolsillo, 2014, p. 137.

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main** – Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.

CASTRO, Teresa. “O impulso cartográfico do cinema”. In: **Intervalo II: entre geografias e cinema**, Universidade do Minho, 2015, pp. 23-40.

CASTRO, Teresa. “Atlas: pour une histoire des images “au travail”. **Perspective** n°1, 2013, disponível em <https://journals.openedition.org/perspective/1964>.

CONLEY, Tom. “Du cinéma à la carte”. **CINÉMAS**, v. 10, n°2-3, primavera 2000, pp. 65-84.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene. **Geografías afectivas**. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019.

IKEDA, Marcelo, LIMA, Dellani (org.). **Cinema de garagem**, Panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2012.

JACOB, Christian. **L’Empire des cartes**. Approche théorique de la cartographie à travers l’histoire. Paris: Albin Michel, 1992.

KRICHANE, Selim. “Les images photographiques des dispositifs de cartographie numérique, ou la Terre selon Google”. **Décadrages**, n°26-27, 2014, disponível em <http://journals.openedition.org/decadrages/742>.

KRIGER, Clara (org.). **Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina**. Berne: Peter Lang Inc, 2019.

LOIS, Carla. “Cartografías de un Mundo Nuevo. Las geografías de Cristóbal Colón”. **Terra Brasilis** n°6, 2004, <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/363>.

MOLFETTA, Andrea (org.). **Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos**. Buenos Aires: Teseo, 2018.

NAME, Leo, FREITEZ CARRILLO, Oswaldo Francisco. “Cartografias alternativas decoloniais. Gênero, sexualidades e espaços em uma universidade em área transfronteiriça”. **Vitruvius**, 2019, disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.230/7478>.

PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Barcelona: Anagrama, 2005.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.462>

Recebido em: 20 de março de 2025.

Aprovado em: 14 de abril de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.