

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

MARCIA FRANCO DOS SANTOS SILVA

CARTOGRAFIA E GEOPOÉTICA

Um olhar cartográfico sobre a 8ª Bienal do Mercosul

NITERÓI-RJ

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

MARCIA FRANCO DOS SANTOS SILVA

CARTOGRAFIA E GEOPOÉTICA

Um olhar cartográfico sobre a 8ª Bienal do Mercosul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa de Estudos Críticos das Artes, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientada pelo Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos.

NITERÓI-RJ

2015

MARCIA FRANCO DOS SANTOS SILVA

CARTOGRAFIA E GEOPOÉTICA

Um olhar cartográfico sobre a 8ª Bienal do Mercosul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientada pelo Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos
Orientador (UFF-UFRRJ)

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão (UFF)

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo (UERJ)

NITERÓI-RJ

2015

para meu pai, Roberto

Agradecimentos

Desde 2011, quando visitei a 8ª Bienal, muitas pessoas contribuíram para que esta pesquisa fosse possível. Meus profundos agradecimentos:

Aos artistas, curadores e equipe de produção da 8ª Bienal do Mercosul, que inspiraram essas reflexões.

Aos professores, técnicos e colegas do PPGCA da UFF, em especial meu orientador, Pedro Hussak, assim como ao professor Maurício de Bragança, do PPGCOM-UFF.

À minha família, pelo apoio e confiança.

Aos amigos Laura, Ismar, Deborah, Daniel, Luciano, Felipe, Bernardo, Sofia, Semy, Akio, Karina, Tanara, Luiz, Flavia, Bruno, Leonardo, Tomaz, Tatiana, Felipe, Anne Marie, Gislaine, Stephanie, Elisa, Libanio, Glaucia, Leandra, Micheline, Sete-Estrelas, Laila, Bruno, grupo de estudos Cartografias do Sul, do Sal e do Sol, artistas da Casa Selvática e alunos dos cursos de “Livro:obra” e “Poéticas do espaço”.

À CAPES, pelo financiamento.

Resumo

Esta dissertação investiga como a arte constrói e modifica os modos como pensamos e percebemos o mundo, tendo como norte as relações possíveis entre arte e cartografia. Para isso, a partir da 8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética, elaboro uma crítica de arte investigando três obras e a questão: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” Busco respostas na cartografia crítica e na cartografia como estratégia de pesquisa, e a partir das obras – *Bisuteria, 20,96km (Isla Bermeja)*, de Eduardo Abaroa, *Onde nunca anoitece*, de Lais Myrrha e *El viaje REVOLUCIONARIO! Novela navegada*, de Alicia Herrero –, exploro aspectos sociais da cartografia, a relação entre espaço e tempo nos mapas e seu uso como instrumento para experienciar e reinventar o espaço.

Palavras-chave: Arte e cartografia, crítica de arte, Bienal do Mercosul.

Abstract

This dissertation investigates the way art constructs and modifies the ways we think the world, aiming the possible relations between art and cartography. In order to do so, departing from the 8^a Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética, I elaborate a critique of art investigating three works and the question: 'Can there be cartographies which do not serve the purpose of domination?' To find answers, I look towards critical cartography and to cartography as a research strategy. Also, from a reading of Eduardo Abaroa's *Bisuteria, 20,96km (Isla Bermeja)*; Lais Myrrha's *Onde nunca anoitece*; and Alicia Herrero's *El viaje REVOLUCIONARIO! Novela navegada*, I explore the social aspects of cartography, the relation between space and time in maps and their use as an instrument to experiment and reinvent the space.

Keywords: Art and cartography, critiques of art, Bienal do Mercosul.

SUMÁRIO

1 Apresentação.....	1
1.1 Mapa da pesquisa.....	4
2 A Bienal “Ensaio de Geopoética”.....	6
3 Cartografia e dominação: rotas de fuga.....	19
3.1 Cartografia crítica: aspectos jurídico e cognitivo.....	20
3.1.1 A vista de cima e a alienação do mundo.....	24
3.1.2 Uma cartografia de relatos abertos.....	26
3.2 Cartografia e crítica de arte	30
4 Mapas e bijuteria.....	37
5 Sobre tempo nos mapas.....	46
5.1 Sobreposição de mapa-múndi: de Myrrha, Ptolomeu e Ebstorf.....	50
5.2 Sucessão de amanheceres.....	55
6 Mapa de viagem.....	58
6.1 Diário E.V.R.	67
REFERÊNCIAS.....	92

1 Apresentação

Em novembro de 2011, instigada pela possibilidade de conhecer diversas abordagens artísticas de questões do espaço, viajei à Porto Alegre para visitar a 8ª Bienal do Mercosul, nomeada *Ensaio de Geopoética*. Durante os três dias de minha estadia, descobri a cidade ao mesmo tempo em que experimentava a bienal; caminhei com o mapa em mãos para encontrar os componentes expositivos¹, e sensibilizei-me com muito mais do que os pontos indicados. A arte ali presente afetou meu modo de perceber os lugares por onde passava, e foi a partir dessa vivência e das reverberações provocadas em mim posteriormente que esta dissertação foi elaborada. Nela, elaboro uma crítica de arte da bienal que investiga três obras de arte e a seguinte pergunta: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:44).

O território foi o tema da 8ª Bienal, e, dentro desse assunto, foram abordadas questões sobre o Estado, a Nação e suas estratégias retóricas, colonização, identidade, fronteira, viagem, entre outros. Aos curadores, interessavam as “tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:12). Quando comecei a esboçar esta pesquisa, procurei responder: de todos esses conteúdos, o que me toca?

Enquanto passeava pelos galpões do Cais do Porto, onde se encontrava a mostra *Geopoéticas*, fui seduzida pelas obras nas quais a cartografia tinha uma importância fundamental. Identifiquei sete trabalhos com essa característica² e, pela questão metodológica

1 A 8ª Bienal do Mercosul teve sete componentes expositivas - *Geopoéticas*, *Cadernos de Viagem*, *Cidade Não Vista*, *Além Fronteiras*, *Eugenio Dittborn*, *Continentes e Casa M* - que se estenderam espacialmente no centro da cidade de Porto Alegre (ocupando, por exemplo, o Cais do Porto, o MARGS, o Santander Cultural) e no território do Rio Grande do Sul. Mais informações sobre o projeto curatorial e as exposições se encontram no Capítulo 2.

2 Selecionei obras somente da mostra *Geopoéticas*, porém outros componentes expositivos também contavam com trabalhos com essas características. São elas:

De Alicia Herrero (Argentina), o projeto multidisciplinar *El viaje REVOLUCIONARIO! Novela navegada* (desde 2010).

De Anna Bella Geiger (Brasil), o livro de artista *O novo atlas 1*, 1977, e *Variáveis*, 1976/2010, em desenho, serigrafia bordada a máquina sobre linho branco, uma série de quatro mapas com as legendas “o mundo”, “the world of oil”, “desenvolvido e subdesenvolvido” e “do domínio cultural ocidental”.

De Eduardo Abaroa (México), o projeto *Bisuteria*, 20,96km (*Isla Bermeja*), 1991/2011.

De Fabio Morais (Brasil), *Antilla*, 2011, uma instalação feita de 42 fotografias digitais laminadas, sobre painéis de madeira, posicionadas no chão formando um círculo de 5m de diâmetro.

De Flavia Gandolfo (Peru), *El Perú (de la serie Historia)*, 1998/2006, uma série de fotografias em preto e branco de desenhos do mapa do Peru realizados por crianças em seus cadernos escolares.

de se diminuir o recorte do objeto de estudo, escolhi três deles que se relacionavam com a pergunta sobre cartografia e dominação e que me permitiriam explorar dimensões sociais, históricas e vivenciais da cartografia. Essas obras são:

- O projeto *Bisuteria, 20,96km (Isla Bermeja)*, 1991/2011, de Eduardo Abaroa, que consiste em um corpo escultórico feito de 20,96km de uma fina corrente metálica dourada e de quatro quadros: um do mapa do México, um mapa do golfo do México, um da ilha Bermeja e o último com uma seleção de impressos.
- A instalação *Onde nunca anoitece*, 2009, de Lais Myrrha, em que 299 relógios são arranjados sobre um painel vertical como um grande mapa-múndi. Os relógios representam pontos de encontro entre meridianos e paralelos, e cada um está programado para despertar no horário do amanhecer do ponto a que corresponde.
- A proposta multidisciplinar *El viaje REVOLUCIONARIO! Novela navegada*, de Alicia Herrero, na qual a artista elabora o mapa de um percurso que segue através de rios navegáveis da América do Sul, caminho que sai da Bolívia e passa por Peru, Colômbia, Brasil, Paraguai e Argentina. A partir desse trajeto, Herrero propõe um romance no qual os capítulos são os portos fluviais e os protagonistas são todos aqueles que fizeram a viagem de barco de um ponto a outro. A proposta tem tamanho indeterminado - os protagonistas são convidados a estender o trabalho elaborando novos capítulos-portos - e duração incerta, desde 2010.

Para José Roca (2011), curador geral de *Ensaio de Geopoética*, em uma bienal as obras interferem umas nas outras. A curadoria não deve as tratar isoladamente, em busca sistematicamente do cubo branco, mas estabelecer diálogos a partir de sua proximidade, tornando a interferência consciente e criativa. Por isso, convido o leitor a me acompanhar em um passeio pelos galpões expositivos do Cais do Porto, para localizarmos cada obra considerando a seção que a compõe e aquelas que a cercam.

Tendo escolhido o recorte da pesquisa, procurava entender: Como pode a arte subverter, questionar e/ou modificar conceitos da cartografia? Como as obras selecionadas se relacionam com a ideia de que mapas são representações objetivas da realidade, verificáveis pelo domínio das técnicas? Interessava-me o confronto entre arte e conhecimento científico. No decorrer da investigação, encontrei na cartografia crítica um amplo debate a esse respeito e descobri que a própria cartografia, apropriada e transvalorada por Suely Rolnik, é também uma estratégia para produção de conhecimento alternativa à metodologia científica.

De Lais Myrrha (Brasil), a instalação *Onde nunca anoitece*, 2009.

De Mayana Redin (Brasil) a série de desenhos *Geografia de Encontros*, 2010/2011.

Para Rolnik (1989), a cartografia se faz juntamente com as paisagens, cujos movimentos de transformação o cartógrafo acompanha. Essas paisagens, afirma, podem ser muitas, e ainda radicalmente diversas: dos territórios às paisagens psicossociais, assim como todo tipo de teoria. Como seu entendimento de cartografia, o conceito de território é estendido, ele “pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa” (GUATTARI; ROLNIK, 2007:388); pode se desterritorializar e se reterritorializar³. Interessam à autora as estratégias de produção de universos psicossociais, os movimento de atualização de novas práticas e discursos e desatualização de outros, ultrapassados. Para isso, ela coloca o pesquisador como cartógrafo e, ao invés de ditar um método com referências teóricas ou procedimentos técnicos, dá nova qualidade a sua sensibilidade.

Nessa cartografia, *entender* não significa explicar nem sequer revelar, de modo que minha intenção com a dissertação não é a de decifrar a 8ª Bienal e as obras de Herrero, Abaroa e Myrrha. Não buscarei suas origens, as motivações dos artistas para produzi-las, tampouco direi qual é a verdade oculta de cada obra, afinal a verdade não é previamente determinada, masela própria produção. A cartografia é realizada a partir da experiência do encontro com a Bienal e as obras: compreendendo que a leitura de uma obra de arte realizada pelo espectador não é uma ação passiva, mas ela própria criação de relações e sentidos⁴, o que esse encontro mobiliza em mim? Para responder essa pergunta, articulo referências dos campos da arte, geografia, filosofia, história e psicologia. Compartilho da vontade de entender a arte enquanto instrumento de conhecimento e construção de mundo em consonância com a curadoria da 8ª Bienal, como aparece em seu projeto pedagógico⁵. Segundo o coordenador, Pablo Helguera, “embora não seja necessário enfatizar que a arte é, em si, uma forma de conhecimento, o campo expandido da pedagogia da arte exige que ela tenha a possibilidade de ser vista a partir de outras disciplinas e, por sua vez, possa ajudar a visualizar situações e problemas delas” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:559).

3 “O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da ribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estraficações materiais e mentais. A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.” (GUATTARI, ROLNIK, 2007:388).

4 Exploro a criação do espectador no Capítulo 3, a partir de Suely Rolnik e Michel de Certeau.

5 O projeto pedagógico buscou fugir do ciclo de interpretação e mediação normalmente aplicado nos museus e eventos de artes e integrou todos os processos da 8ª Bienal do Mercosul.

1.1 Mapa da pesquisa

Apresento a exposição que mobilizou esta pesquisa no primeiro capítulo: **A Bienal Ensaio de Geopoética**. A partir do *(Duo)decálogo*, de José Roca, manifesto em que se propõe um conjunto de princípios para fazer uma bienal, investigo o projeto curatorial e suas decisões. Discorro sobre o projeto pedagógico e os componentes *Geopoéticas*, *Cadernos de Viagem*, *Cidade não Vista*, *Além Fronteiras* e *Pinturas Aeropostais de Eugenio Dittborn*. As referências deste capítulo são *Catálogo* e *Pedagogia no Campo Expandido*, ambas publicações da 8ª Bienal do Mercosul.

Já o capítulo **Cartografia e dominação: rotas de fuga** apresenta as cartografias que habitam esta pesquisa: a cartografia crítica e a cartografia como estratégia de pesquisa. A partir delas, procuro responder teoricamente a seguinte questão lançada pela curadoria da bienal: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011: 44).

Segundo a perspectiva da cartografia crítica, traço rotas de fuga à dominação para aspectos cognitivos do poder da cartografia. Perscruto, com Hannah Arendt, o olhar distante e sem sujeito que, comum na cartografia, contamina o modo de fazer ciência. A partir de Renata Marquez e do poema *Le pays n'est pas la carte*, de Marília Garcia, busco como o conhecimento sobre o espaço se beneficia de experiências que possuem múltiplas camadas de significação e de relações.

A segunda cartografia é abordada, com Suely Rolnik, enquanto uma estratégia alternativa à metodologia dominante de se fazer pesquisa. Com Michel de Certeau e Susan Sontag, aparecem problemas de crítica de arte e, a partir deles, exploro as possibilidades da estratégia cartográfica para esse campo. Embora referências diretas à Rolnik não apareçam com frequência nos capítulos seguintes, sua obra contaminou os interesses e questionamentos que conduziram todo o presente estudo.

Em **Mapas e bijuteria**, trato da obra de Eduardo Abaroa *Bisuteria, 20,96km (Isla Bermeja)*, que integra a seção *CARTOGRAFIA/POLÍTICA* da mostra *Geopoéticas*⁶. Com base em Brian Harley, autor expoente da cartografia crítica apresentada no capítulo anterior,

6 Os curadores da mostra *Geopoéticas* distribuíram as obras nos armazéns do Cais do Porto segundo seções temáticas como *CARTOGRAFIA/POLÍTICA*, *DEMOCRACIA/REPÚBLICA*, *DISCURSO/HISTÓRIA*, *I(MIGRAÇÃO)*, entre outras. Embora essas seções não fossem visíveis na exposição estavam demarcadas no catálogo da mostra. Utilizo-as para identificar os trabalhos que circundam de cada obra analisada e estabelecer relações.

discorro sobre a correspondência entre representação e realidade na cartografia a partir do uso dos mapas nos quais figuram a ilha Bermeja, na disputa de soberania marítima entre México e Estados Unidos. Apresento a desconstrução do mapa, um quadro de estratégias para encontrar as forças sociais que regem a cartografia.

Enquanto “Mapas e bijuteria” trata do social na cartografia, em **Tempo no mapa** exploro historicamente a divisão de espaço e tempo nos mapas. A partir da obra *Onde nunca anoitece*, de Lais Myrrha, integrante da seção *(GEO)POÉTICAS*, proponho olhar as temporalidades que habitam os mapas-múndi. Considerando os desafios que a imagem impõe à história, realizo uma montagem de mapas de tempos heterogêneos a partir da qual são levantadas críticas à noção de progresso. Busco ver como a obra contemporânea de Myrrha, a cartografia greco-romana de Ptolomeu e a cartografia medieval segundo Alessandro Scafi apresentam e se relacionam com o tempo.

Diferente dos capítulos anteriores, cuja abordagem é teórica, em **Mapa de viagem**, relato minha experiência como participante de *El viaje REVOLUCIONARIO! Novela navegada*, de Alicia Herrero, integrante da seção *I(MIGRAÇÃO)*. Nessa obra, Herrero convoca o espectador a assumir uma postura ativista, a experienciar e reinventar práticas corográficas de antigos exploradores. Respondo à sua proposta e apresento meu diário de viagem como protagonista dos capítulos 27 - *Porto de Manaus* e 28 - *Porto de Itacoatiara*, e de quatro subcapítulos: 29.1 – *Alter do Chão*, 29.2 – *Terminal Hidroviário de Belém*, 29.3 – *Porto de Camará* e 29.4 – *Porto de Marudá*.

Há ainda uma questão que atravessa toda a investigação sobre arte e cartografia realizada a partir da 8ª *Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética*. Busco, com esta dissertação, respostas possíveis para a pergunta: Como a arte constrói e modifica os modos como pensamos e percebemos o mundo?

2 A Bienal *Ensaaios de Geopoética*

Em Porto Alegre, de setembro a novembro de 2011, ocorreu a principal mostra da oitava edição da Bienal do Mercosul (Figura 01), com alguns de seus componentes estendidos no espaço e no tempo. Essa Bienal levou o título de *Ensaaios de Geopoética* e teve curadoria geral do colombiano José Roca, contando também com os curadores adjuntos Alexia Tala, Cauê Alves e Paola Santoscoy, o curador pedagógico Pablo Helguera, a curadora convidada Aracy Amaral e a curadora assistente Fernanda Albuquerque.



Figura 01: Cais do Porto, 2011.
Fonte: Thiago Marra.

No catálogo da 8ª Bienal, José Roca publica um manifesto, o *(Duo)decálogo*, no qual apresenta um conjunto de princípios para fazer uma exposição⁷, com os quais contesta a

⁷ Os princípios são: 1: regras e possibilidades; 2: uma exposição não é uma enciclopédia; 3: uma exposição não é uma biblioteca; 4: uma exposição não é um arquivo; 5: uma exposição não é um cineclube; 6: uma bienal não é um museu; 7: uma bienal não documenta; 8: crônica de uma morte anunciada; 9: multiculti; 10: uma bienal não é uma exposição universal; 11: uma bienal não deve ser só bienal; 12: uma bienal não é uma feira de arte; 13: dramaturgia; 14: ecologia; 15: uma bienal não é uma feira de tecnologia; 16: uma bienal não é uma escola de arte; 17: educar/aprender; 18: emergência; 19: responsabilidade; 20: comunidade

abordagem centrada exclusivamente no expositivo do modelo bienal. Percorrendo esses princípios, exploro o projeto curatorial da 8ª Bienal.

Roca inicia seu(*Duo*)*decálogo* tratando da importância do curador ser “consequente” com cada projeto, ou seja, atento às especificidades, alertando que, nas exposições, “não há parâmetros aplicáveis a todos os casos, apenas intenções e anseios” (2011:18). O tema da 8ª Bienal foi “o território e sua definição crítica desde uma perspectiva artística em termos geográficos, políticos, culturais e econômicos” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011:43). Tal tema constituiu também uma estratégia de ação curatorial que buscou “imbricar-se profundamente no tecido social e artístico de Porto Alegre e região para construir um projeto que gere um profundo sentimento de pertencimento [...] e que consolide uma presença permanente e contínua na cena artística da cidade, uma vez terminada a *Bienal*” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011:12).

Na sequência, em diversos pontos, o curador reconhece a impossibilidade de completude, lembrando que, em uma exposição, não é possível incluir todos os exemplos que ilustram um conceito, mas apenas os fragmentos que se encontram disponíveis. Essa impossibilidade provoca questionamentos sobre o que se selecionar. Como seria uma representação geográfica equitativa? A noção de regional pode ser mais adequada do que uma ideia vaga e contestada de nação? “Um artista basco se sente bem representando a Espanha em Veneza?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:19) Sempre, em uma seleção, algo (ou alguém) fica de fora – países, regiões, meios, orientações sexuais, etc. –, de modo que resta aos curadores procurarem, no incompleto, construir um belo fracasso.

Para José Roca, uma exposição não busca verdades, diferente de um museu que é baseado na história da arte. Uma exposição cria uma ficção a partir do que lhe é disponível. A relação entre verdade e ficção foi recorrente nos temas que inspiraram a 8ª Bienal – como nação, identidade, fronteira – e em diversas obras que a povoaram, assim como nesta dissertação (particularmente nos capítulos 3 e 4).

O público de uma exposição, diferentemente do espectador do teatro que contempla a obra com o corpo imóvel, a experimenta no espaço e com o corpo. Para Roca, o modo como essa experiência acontece deve ser investigado: “Por onde entro? O que vejo? O que escuto? Qual é a conclusão visual de cada movimento?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:19) Essa preocupação com o corpo guia várias decisões do que interessou à equipe

curatorial mostrar: segundo Roca, uma exposição não é o ambiente para se informar com profundidade – como uma biblioteca, onde há lugar para sentar e silêncio –, nem para fazer uma pesquisa – como um arquivo⁸, que conta com acomodações adequadas e informações catalogadas –, nem para ver um filme longo – como uma sala de cinema, escura e confortável.

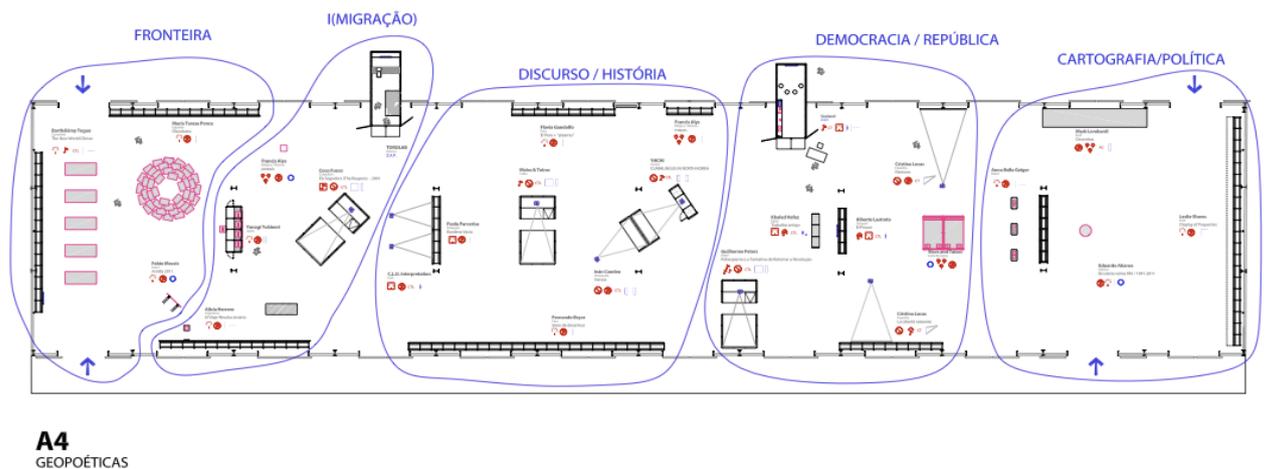


Figura 02: *Planta Armazém A4*, Bienal do Mercosul 2011.
Fonte: Bienal do Mercosul: Catálogo. p. 32-33.

O modo de experimentar uma exposição – através do corpo – possibilita que os curadores estabeleçam diálogos espaciais entre as obras: a curadoria, para Roca, é o texto resultante desse diálogo. Na 8ª Bienal, os curadores utilizaram diversas estratégias para construir esse texto; na mostra Geopoéticas, por exemplo, as obras foram organizadas segundo seções temáticas, de modo que, tomando como exemplo o Armazém A4 (Figura 02), o público que entrasse pelo acesso da avenida Sepúlveda (acesso abaixo, à direita da planta) se depararia com a seção CARTOGRAFIA/POLÍTICA, seguiria através de DEMOCRACIA/REPÚBLICA, DISCURSO/HISTÓRIA, I(MIGRAÇÃO) e sairia do galpão na seção FRONTEIRA. Embora essas seções tenham guiado a curadoria e estivessem demarcadas no catálogo da mostra, elas não eram visíveis nos galpões expositivos.

8 Para José Roca, “Os arquivos no contexto expositivo tornam-se pura imagem (o que às vezes está certo, embora não ter acesso aos documentos seja frustrante), ou tornam-se pura retórica curatorial (o que está errado e também é frustrante).” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:18)

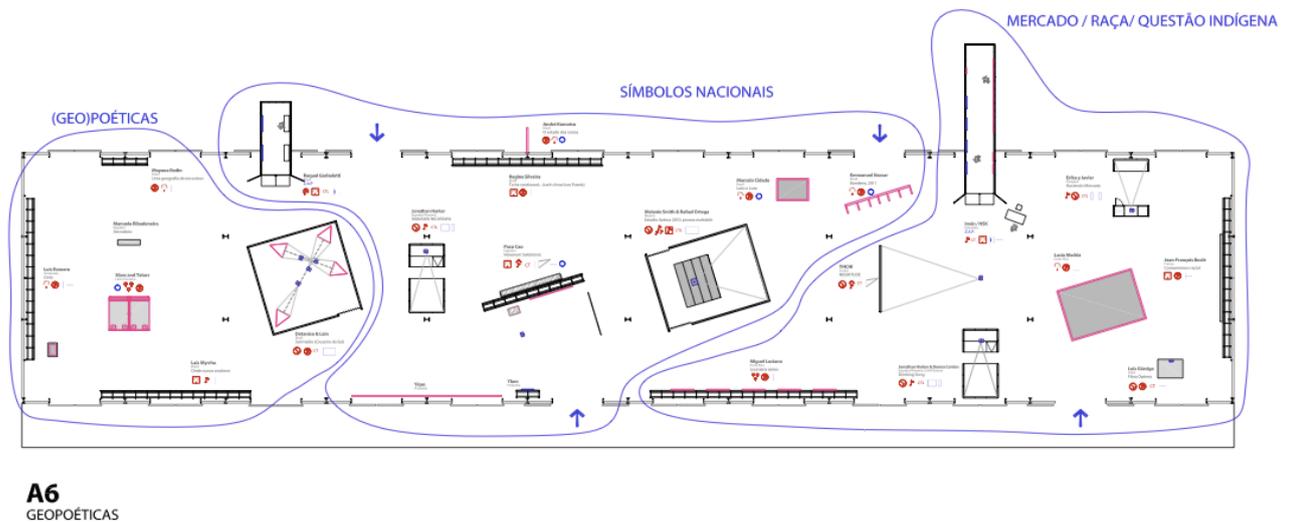


Figura 03: *Planta Armazém A6, Bienal do Mercosul 2011.*
Fonte: Bienal do Mercosul: Catálogo. p. 36-37.

As obras *Bisuteria*, *20,96km (Isla Bermeja)*, 1991/2011, de Eduardo Abaroa (capítulo 3), *Onde nunca anoitece*, 2009, de Lais Myrrha (capítulo 4) e *El Viaje REVOLUCIONÁRIO! Novela Navegada*, desde 2010, de Alicia Herrero (capítulo 5), se encontravam, respectivamente, nas seções CARTOGRAFIA/POLÍTICA, no Armazém A4, (GEO)POÉTICAS, no Armazém A6 (Figura 03), e I(MIGRAÇÃO), também no Armazém A4.

Dando continuidade aos exemplos de diálogo espacial, na componente *Cidade Não Vista*, a 8ª Bienal se estendeu no espaço: a cidade de Porto Alegre se tornou também exposição quando diversos de seus pontos de interesse receberam interferências artísticas (Figura 04), acontecimento que, além de seu público espontâneo, sensibiliza e convoca passantes desavisados.



Figura 04: mapa da componente *Cidade Não Vista*.
Fonte: Bienal do Mercosul: Catálogo, p.304-305.

Além do espaço, a equipe curatorial também dedicou atenção e reflexão ao tempo de uma exposição em suas diversas dimensões. Para Roca, uma bienal não documenta se uma obra ocorre no tempo ou fora do espaço expositivo (como, por exemplo, uma performance), deve-se “deixá-la viver (e morrer) aí” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:19). O curador considera frustrante quando uma exposição documenta obras como “um lembrete do que não pudemos experimentar” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:19), e esse aspecto guia o que entra na exposição. Olhemos para a obra de Francis Allys (Figura 05), *La Résidence* (2011), concebida especialmente para a 8ª Bienal, que foi compartilhada com o público com a inclusão, no catálogo, dos comandos para sua realização (em vez de, por exemplo, serem expostas fotografias da performance).

La Résidence.

When invited to do a "site-specific" project abroad:

- ask to be lodged in a hotel at a walking distance →from the exhibition space
- over the period of your stay, repeatedly walk the route between your hotel and the exhibition space
- on the last day of your visit, walk that route blindfolded.

Cuando seas invitado a realizar un proyecto de "sitio específico" en el extranjero:

- pide ser alojado en un hotel cercano al espacio de exhibición
- durante el período de tu estancia, camina reiteradamente la ruta entre tu hotel y el espacio de exhibición.
- el último día de tu estancia camina esta ruta con los ojos vendados.

Figura 05: Francis Allys, *La Résidence*, 2011.
Fonte: Bienal do Mercosul: Catálogo, p. 125.

José Roca defende ainda que uma bienal não pode ser apenas bienal. O curador observa que a maioria das bienais é concebida como evento espetacular, que se caracteriza como recorrente e descontínuo. Entretanto, é possível pensar nela como uma espécie de museu temporário, pois “uma bienal constrói um repertório visual no tempo, um acervo de memórias que são o patrimônio artístico da comunidade na qual se insere” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:20). Segundo ele, a bienal poderia, a partir de sua temporalidade, familiarizar o público local com as discussões de arte daquele momento, beneficiando, assim, aqueles que não podem viajar aos grandes centros de arte.

A principal estratégia da equipe curatorial para estender a 8ª Bienal no tempo foi a criação da Casa M, importante componente do projeto pedagógico inaugurado antes do período da mostra principal, e que se encerrou após o fim da bienal. A Casa M se constituiu como um ambiente íntimo, doméstico e informal, um lugar de encontros voltado para fortalecer a cena artística local⁹. Segundo Pablo Helguera, através “de um programa de diálogos, conferências, oficinas, performances e outras atividades, a Casa M funcionou como contraponto local, intermediando o internacional e o regional, ou como um espaço interlocutor entre os temas de que tratou a Bienal” (HELGUERA; HOFF, 2011:6).

9 Curiosamente, até para mim, que fui sozinha para Porto Alegre e praticamente não tinha conhecidos na cidade, a Casa M constituiu um local de encontro: lá cruzei com a artista e pesquisadora Deborah Bruel, que viria a ser uma grande parceira na construção deste trabalho.

Segundo José Roca, uma bienal pode procurar transcender o trabalho educativo de um museu, normalmente caracterizado pela “tríade interpretação-mediação-serviço” (2011:20), a partir de uma formulação curatorial própria. O trabalho de Pablo Helguera, curador pedagógico da 8ª Bienal, levou a pedagogia para todas as etapas da bienal, da conceitualização e seleção dos artistas à recepção do público, além do próprio tema constituir, para o curador, uma oportunidade de efetivar sua noção de expansão do campo de ação da pedagogia:

[...] o tema da 8ª Bienal, “Ensaio de geopoética”, a meu ver, oferecia também um convite para literalizar a noção de expansão do campo de ação da pedagogia. De modo que, parafraseando o famoso termo de Rosalind Krauss, “*sculpture in the expanded field*”, e pensando no termo “reterritorialização” de Deleuze e Guattari¹⁰, propus a ideia de se imaginar a pedagogia como um território que possui diferentes regiões. Uma delas, a mais conhecida, situa-se no âmbito da interpretação ou da educação como instrumento para entender a arte; a segunda é a fusão de arte e educação (...), e a terceira é a arte como instrumento da educação, a qual denominei, na falta de um termo melhor, arte como conhecimento do mundo. (HELGUERA, 2011:6)

Outra preocupação de Roca foi a marca ambiental da bienal: como ser ecologicamente sustentável respeitando as necessidades da exposição? A equipe não abriu mão das viagens de artistas e curadores, porém foi especialmente cuidadosa com a escolha de materiais (MDF, compensado e pinus) e de acabamento. “Somente terão um acabamento polido aquelas superfícies que recebam obras ou projeções. O resto das superfícies, assim como todas as laterais exteriores dos muros e recintos, ficarão sem acabamento e sem pintura. Serão utilizados materiais simples e econômicos; o tratamento técnico deve ser impecável para que a percepção não fique precária nem descuidada.” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:30)

José Roca se interessa pela maneira como uma bienal resulta de (ao menos aspira a) uma conversa produtiva entre a comunidade local e a internacional multicultural. Sobre a comunidade, afirma:

10 Retornarei à reterritorialização como possibilidade pedagógica no próximo capítulo, utilizando-me de Suely Rolnik, leitora de Deleuze e Guattari.

Exposições são realizadas para que haja experiências de vida memoráveis . Entendo a curadoria como a criação de uma comunidade temporária . Artistas e curadores entram em um diálogo que acontece por um convívio prolongado e uma meta mais ou menos comum a todos . Considero exposições de sucesso aquelas das quais saí com amigos íntimos . Não que eu deseje que a bienal seja uma agência matrimonial , mas, sem dúvidas , deve ser um momento de empatia . Quase nunca é possível trabalhar com os amigos; a arte pode oferecer essa possibilidade. (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:21)

A seguir, apresento os sete componentes do projeto curatorial da 8ª Bienal do Mercosul: *Geopoéticas, Cadernos de Viagem, Cidade Não Vista, Além Fronteiras, Pinturas Aeropostais de Eugenio Dittborn, Continentes e Casa M.*



Figura 06: Kochta e Kalleinen, *Coro de Queixas de Teutônia*, escadaria da rua João Manoel, 2011.
Fonte: Cristiano Sant'Anna - indicefoto.com.

A mostra central da 8ª Bienal foi chamada *Geopoéticas* e pôs em questão as definições tradicionais de país, Estado e nação, investigando suas retóricas visuais (tais como mapas, bandeiras, hinos, escudos), suas estratégias de autoafirmação e consolidação de identidade, e também as concepções territoriais baseadas no geográfico, na relação com a paisagem e sua cultura. Localizou-se em três armazéns do Cais Mauá, seção do Porto fluvial cuja construção, no início do século XX – o pórtico e os armazéns que abrigaram a mostra datam entre 1919 e 1922 –, constituiu um marco no esforço de modernização urbana de Porto Alegre.

Em *Cadernos de Viagem*, os artistas Beatriz Santiago Muñoz, Bernardo Oyarzún, Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen (Figura 06), Marcelo Moscheta, Marcos Sari, Maria Elvira Escallón, Mateo López, Nick Rands e Sebastian Romo, que realizaram viagens de três semanas pelo estado do Rio Grande do Sul, exibiram seus processos artísticos nas comunidades que os abrigaram e, a partir dessa vivência, elaboraram obras que integraram a exibição do Cais do Porto.

Cidade Não Vista (Figura 02) foi uma componente de ativação da cidade de Porto Alegre em que nove lugares do centro que despertavam interesse arquitetônico, histórico, sociológico “ou, simplesmente, lugares curiosos, únicos e que ultrapassam o traçado familiar e a relação ordinária com a cidade” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011:360) receberam interferências artísticas que valorizavam elementos existentes e buscavam interferir na relação do pedestre com o espaço público. Foram eles: o Aeromóvel, o Observatório Astronômico, o Viaduto Otávio Rocha (Figura 07), a chaminé da Usina do Gasômetro, o jardim do Palácio Piratini, a escadaria da Rua João Manoel, a cúpula da Casa de Cultura Mário Quintana, a Garagem dos Livros (espaço literário) e a fachada do prédio da Prefeitura Velha.



Figura 07: Marlon de Azambuja, *Potencial escultórico*, 2011.
Fonte: Marlon de Azambuja.

Na proposta *Além Fronteiras*, que teve como curadora convidada Aracy Amaral, foram questionados os limites político-geográficos. Os artistas Cao Guimarães, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Felipe Cohen, Gal Weinstein, Irene Kopeman, José Alejandro Restrepo, Lucia Koch e Marina Camargo realizaram leituras sensíveis da realidade cultural de paisagística de uma de três rotas dentro do Rio Grande do Sul: os pampas, a região das Missões jesuíticas e os cânions. Como contraponto às suas produções, estavam presentes obras antigas e documentos históricos na exposição do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), cujo edifício é também histórico, tendo sido construído entre 1913 e 1914 para ser a sede da Delegacia Fiscal da Fazenda no Estado.



Figura 08: Eugenio Dittborn, Pintura Aeropostal, 2011.
Fonte: Jornal do Comércio.

As pinturas aeropostais de Eugenio Dittborn, artista homenageado, que são dobradas como cartas e viajam em envelopes postais para serem exibidas enquanto pinturas (Figura 08), em seus destinos foram apresentadas no Santander Cultural, em Porto Alegre, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), em Pelotas, no Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, em Caxias do Sul, e no Espaço Maya, em Bagé.

Continentes foi uma componente que estabeleceu uma rede de vínculos de trabalho e colaboração temporária entre espaços culturais independentes da América Latina. Nela, o Atelier Subterrânea, de Porto Alegre, a Sala Dobradiça, de Santa Maria, e o NAVI, de Caxias do Sul receberam, cada um, convidados de dois centros autogeridos: respectivamente, *ceroinspiración* e *Diablo Rosso*, do Equador e Panamá; *Panta Alta* e *Batiscafo / Proyecto Circo*, do Paraguai e Cuba; *dudas* e *KIOSKO galería*, da Colômbia e Bolívia, que, por sua vez,

desenvolveram projetos artísticos, exposições e variadas atividades.



Figura 09: *Casa M*, 2011.

Fonte: Flavia de Quadros e Camila Cunha – Indicefoto.com.

Finalmente, a partir do desejo da curadoria de criar uma comunidade temporária em torno da Bienal elaborou-se a Casa M (Figura 09): em um sobrado no centro de Porto Alegre, onde viveu a artista Christina Balbao (1917-2007), foi idealizado um espaço de encontros cuja programação envolveu residências curatoriais, pequenas exposições, mostras de vídeo, oficinas, entre outras atividades. Segundo depoimento de José Benetti, ator e educador que atuou como mediador do local:

Mais do que educar, fazer arte ou mesmo conduzir oficinas, o espaço da Casa M, por sua permeabilidade, por seu comprimento, por sua cor (rosa de jardim arenoso), por seu cheiro (de cozinha, de café, de chimarrão, de pipoca), por sua abertura (de terraço), por sua liberdade (escute seu público e o medie de acordo), por sua ludicidade (pinte com o que quiser, monte o que puder, expresse o seu querer), por tanto em tão pouco, nos ensina a facilitar. Na Casa M, podemos facilitar o acesso às qualidades internas que cada um tem, cada indivíduo que visita o espaço, cada criança que brinca ali. Isso é pedagogia em seu mais alto nível de comprometimento. (BENETTI, 2011:145)

A *Casa M* foi inaugurada em março de 2011(ZEROHORA, 2014) e permaneceu aberta por sete meses, ampliando o tempo de atividades da 8ª Bienal do Mercosul (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011).

Neste capítulo, apresentei a exposição que mobilizou a presente pesquisa. Na sequência, convido o leitor a percorrer comigo a 8ª Bienal, sempre atento para a cartografia, e, nesse caminho, refletir sobre os modos como a arte constrói e modifica o pensamento e a percepção de mundo.

3 Cartografia e dominação: rotas de fuga

pensa bem, mas
 se tivesse as ruas quadradas
 teria ido a outro café, teria dito tudo de
 outro modo e visto de
 cima a cidade em vez de se
 perder toda vez
 na saída do metrô. *não é desagradável*
estar aqui, é apenas
demasiado real diz com os cílios erguidos
 procurando um mapa

(GARCIA, 2007:31)

O poema de Marília Garcia, *Le pays n'est pas la carte*, que se inicia com esses versos, permeia a presente reflexão. Nele, a experiência de estar no mundo, de *estar aqui*, é conflituosa. A prática espacial é atravessada pela vontade de uma estabilidade possível apenas na representação. A cartografia está enraizada na percepção do personagem do poema.

Como na poética de Garcia, a exploração do espaço, do senso de lugar e da experiência de se localizar são recorrentes na arte contemporânea. Em 2011, o tema da 8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética foi, precisamente, a noção de território segundo uma abordagem artística. Seu projeto curatorial foi elaborado com o uso de algumas perguntas-chaves, entre elas: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011:44)

Encaremos essa questão: nela é usado o plural, fala-se em cartografias, e adivinhamos, assim, que há uma multiplicidade de práticas cartográficas. Ela também explicita a relação entre cartografia e poder: poderia anteceder a consideração “Posto que não existe cartografia neutra, pode haver...?” Gostaria, com este texto, de levantar respostas possíveis à pergunta da Bienal a partir de duas categorias de cartografia: a *cartografia crítica* e a *cartografia enquanto estratégia de pesquisa*.

Na cartografia crítica, situo o poder presente na cartografia conforme seus aspectos jurídico e cognitivo, desenvolvendo o segundo; perscrutando o poder da cartografia sobre o modo como pensamos o mundo empreendo uma digressão para atentar ao olhar distanciado e

sem sujeito que, presente na cartografia desde a antiguidade, na era moderna contamina o modo de produzir conhecimento. Retorno então ao poema de Garcia seguindo o argumento que o modo como pensamos e vivemos o espaço se beneficia de experiências que possuem múltiplas camadas de significação e de relações.

A segunda cartografia é abordada enquanto uma estratégia alternativa à metodologia dominante de se fazer pesquisa. Tendo surgido na psicologia social, essa estratégia pode ser apropriada para outros campos de conhecimento; exploro aqui suas possibilidades para a crítica de arte. Busco relações de poder e problemáticas dessa área para as quais a cartografia poderia trazer uma contribuição generosa.

A relação com a arte costura as duas cartografias: enquanto na cartografia crítica argumenta-se que o olhar para a arte nos permite estender e tornar complexo nosso conhecimento geográfico, na estratégia cartográfica é proposta uma sensibilidade para se tratar de obras de arte.

3.1 Cartografia crítica: aspectos jurídico e cognitivo

Os geógrafos Jeremy W. Crampton e John Krygier observam que, há alguns anos, um conjunto de teorias e de práticas cartográficas, não necessariamente vinculadas às discussões acadêmicas, desafia o poder dominante que, antes, a cartografia fomentava. Os autores se referem a esse grupo como “cartografia crítica”, sendo crítico o “exame dos pressupostos de um campo de conhecimento” (CRAMPTON; KRYGIER, 2008:86). Eles utilizam a palavra a partir de Kant e de Foucault para além de uma teoria ou de um volume de conhecimento que se acumula, mas que “precisa ser concebida como uma atitude, um *ethos*, uma vida filosófica em que a crítica do que somos é , ao mesmo tempo, a análise histórica dos limites impostos a nós e um experimento com a possibilidade de superá-los” (FOUCAULT, 2014, tradução nossa). Fundamenta esse conjunto a ênfase na dimensão histórica e social da produção cartográfica, assim como o entendimento que produzir conhecimento é uma tarefa e conduta que envolve a modificação de si.

Muito do campo teórico da cartografia crítica¹¹ é fomentado por textos do historiador de mapas John Brian Harley, que define a cartografia como “o corpo teórico-prático de

11 Dos autores abordados neste capítulo, fazem referência aos textos de Harley: Jeremy W. Crampton e John Krygier, Henri Acselrad e Luis Régis Coli, James Corner (assim como Denis Cosgrove, que editou *Mappings*) e Renata Marquez.

conhecimento que aqueles que fazem mapas empregam para elaborar os mesmos como meios distintos de representação gráfica” (2014, tradução nossa). Para o autor, tais representações servem para facilitar “a compreensão visual de coisas, conceitos, condições, processos ou acontecimentos no mundo humano” (HARLEY, WOODWARD, 2014: xvi, tradução nossa).

As definições de cartografia e de mapa de Harley abrangem produções de diversas fontes e culturas, incluindo desde mapas do espaço próximo a mapas celestiais e cosmografias imaginárias. Tendo vivenciado a adoção de técnicas computadorizadas e do Sistemas Geográficos de Informação (SIG)¹², Harley (2014) percebe a difusão de uma retórica cientificista no discurso sobre os mapas – um mito de que estes seriam vistas reais, objetivas e neutras do mundo –, acompanhada de um desdém pelas representações que não são feitas por cartógrafos (como, por exemplo, artefatos feitos por artistas, pela mídia e mesmo os mapas antigos)¹³. Em 1989, o pesquisador defendeu uma renovação epistemológica da cartografia, argumentando pelo reconhecimento de seu aspecto histórico, social, ético, étnico e religioso¹⁴. A cartografia crítica responde a esse apelo e o atualiza.

Nessa perspectiva histórica, o poder presente na cartografia vai muito além de seus propósitos imediatos. Aqui, ele será localizado através de seu viés jurídico, do poder que a cartografia exerce sobre a vigilância e posse de territórios; e de seu viés cognitivo, do poder da cartografia sobre o modo como pensamos o mundo.

A forma mais evidente de poder na cartografia está ligada às necessidades de quem faz a encomenda pelo mapa, que é tanto um inventário, um ato de posse que propicia a vigilância e o controle jurídico do território, quanto um panorama que permite a atuação sobre ele (HARLEY, 2014). Muitos estudos demonstram como o Estado utiliza a cartografia como um discurso político a seu serviço¹⁵, mas também outros atores que se servem dessa retórica para engendrar mudanças sociais. No contexto das disputas territoriais no Brasil, segundo Henri Acelrad e Luis Régis Coli (2008), processos de mapeamento participativo¹⁶ são empregados por diversos grupos sociais, como, por exemplo, grupos indígenas, comunidades quilombolas,

12 O SIG, criado nos Estados Unidos em 1950, é um sistema computadorizado projetado para coletar, armazenar, gerenciar e analisar as informações com referências sobre espaços geográficos e dados associados de atributo (ACSELRAD, 2008:22).

13 Essa questão será retomada no próximo capítulo da presente dissertação, para tratar da obra de Eduardo Abaroa.

14 O texto que aqui utilizo foi apresentado, em uma versão inicial, na conferência 'The Power of Places', na Northwestern University, Chicago, em janeiro de 1989. Harley faleceu em 1991.

15 Veja Crampton e Krygier (2008) para uma relação de autores que aprofundam esse tema.

16 Processos de mapeamento participativos são realizados em parceria entre pesquisadores e populações locais. Seu corpo técnico é, em geral, vinculado a uma ONG, universidades e instituições de fomento à pesquisa.

pequenos produtores e extrativistas, membros de associações de moradores urbanos, para que demandas sociais sejam transformadas em políticas públicas como de reconhecimento de novas territorialidades (terras indígenas, quilombos, reservas extrativistas) e de ordenamento territorial (como os Planos Diretores)¹⁷.

Enquanto é notório o poder exercido pela cartografia sobre o território, seu poder oculto é o que a cartografia exerce sobre o modo como pensamos o mundo. Para Harley (2014), os mapas reforçam regras sociais vigentes, o que os torna muito convincentes como representações verdadeiras e imparciais do mundo. Segundo o autor:

Assim sendo, os mapas dos estados locais no antigo regime, embora derivados de levantamento instrumental, são metáfora de uma estrutura social baseada na propriedade fundiária. Mapas regionais e de condados, ainda que fundados em triangulação científica, são também uma articulação de valores e direitos locais. Mapas dos estados europeus, apesar de construídos conforme os arcos de meridianos, servem ainda como um atalho simbólico para um complexo de ideias nacionalistas. E mapas do mundo, embora desenhados segundo projeções matematicamente definidas, oferecem uma reviravolta em espiral do destino europeu de conquista e colonização além-mar. (HARLEY, 2014, tradução nossa)

Harley (2014) argumenta que, no mapa científico, o discurso oculto é a própria filosofia utilitarista. Enquanto mapas antigos utilizavam brasões como símbolos da autoridade política, hoje, na era dos mapeamentos computadorizados, recorre-se à precisão dos detalhes e

17 Segundo Acsehrad e Cólí, que os mapeamentos sejam realizados com a participação de comunidades locais não garante, entretanto, que sua utilização no apoio às decisões dos poderes locais esteja livre de efeitos imprevistos. O uso de tecnologias como os Sistemas de Posicionamento Global (GPS) e o SIG, frequente em mapeamentos participativos, coloca as iniciativas de resistência em situação ambivalente em relação ao poder instituído, uma vez que essas tecnologias demandam um conhecimento técnico especializado e a autonomia do sistema dificilmente se sustenta sem o auxílio dos pesquisadores. Os autores apontam algumas críticas aos SIG, dentre as quais as mais substanciais defendem que “são mais um instrumento de controle do capital e da vigilância governamental” (2008:37). Desse modo, os mapeamentos participativos podem ser considerados tanto iniciativas de resistência às dinâmicas da globalização quanto instrumentos de apoio à essas dinâmicas. Conforme os autores: “Para clarificar o sentido dos esforços realizados em nome de uma democratização das políticas cartográficas, caberá sempre perguntar: qual é a ação política a que o gesto cartográfico serve efetivamente de suporte? Esta ação política terá, em permanência, que ser esclarecida nos termos das linguagens representacionais, das técnicas de representação e dos usos dos resultados, assim como, da trama sócio-territorial concreta sobre a qual ela se realiza. (...) Por fim, se o mapeamento participativo se pretende parte de um contra- projeto de ordem científica, visando a questionar os pressupostos ocultos da ciência da informação geográfica no que diz respeito a seus efeitos sociais, seu eventual sucesso enquanto tal deve estar associado a processos concretos de democratização do território e do acesso a seus recursos e não à configuração de uma simples expressão espacial da ideologia do desenvolvimento.” (ACSELRAD, 2008:41)

à austeridade do *design*.

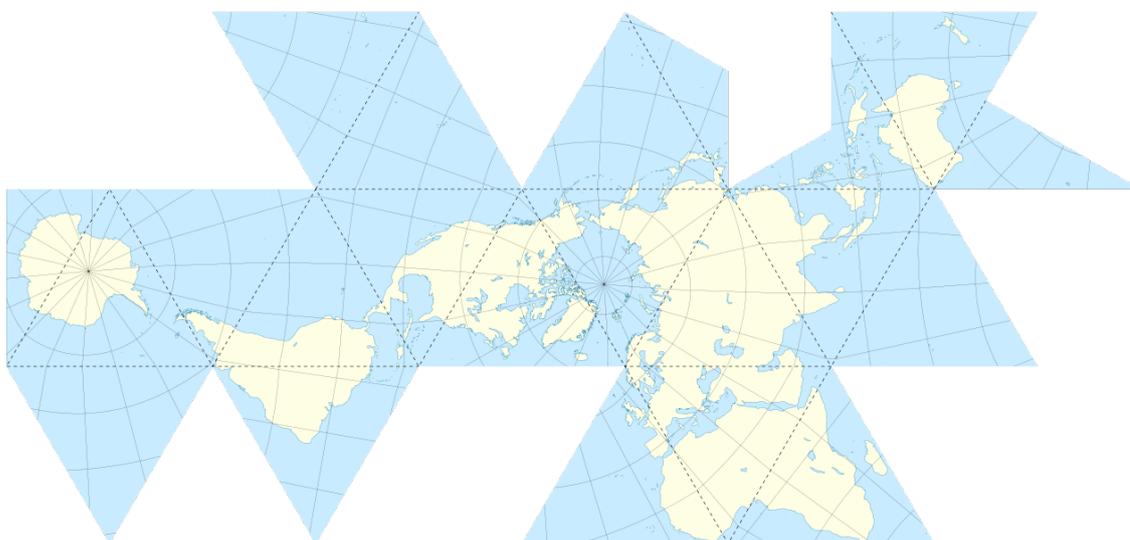


Figura 10: mapa *Dymaxion*, de Buckminster Fuller, Eric Gaba, 2009.
Fonte: Wikipedia Commons.

Imaginemos o mapa-múndi de Mercator¹⁸. Confrontemos essa imagem com a projeção *Dymaxion*¹⁹, criada por Richard Buckminster Fuller²⁰, que projeta o globo terrestre em um poliedro que é, então, planificado (Figura 10). Esse arranjo geométrico, de continuidade pouco usual e que não é guiado pelos pontos cardeais, a princípio nos desorienta. Nele, entretanto, a proporção dos territórios é melhor preservada se comparada com a projeção de Mercator. Sua maior inventividade está no fato que a estrutura *Dymaxion* pode ser reorientada de diversas maneiras, diferindo-se radicalmente a cada vez, sendo que, segundo o urbanista James Corner (1999), cada arranjo é bastante eficaz em relação a certas possibilidades político-sociais, estratégicas e imaginativas. Tal projeção permite planificar o mundo em um continente contínuo, um oceano ou segundo trajetos como “leste por navegação – para o

18 A projeção de Mercator, criada no século XVI pelo cosmógrafo e cartógrafo Gerhard Kramer, é bastante utilizada em textos didáticos para o ensino de geografia. É uma projeção cilíndrica do globo terrestre, em que os meridianos são planificados como linhas paralelas verticais, horizontalmente equidistantes; enquanto os paralelos são planificados como linhas paralelas horizontais cuja distância entre si aumenta conforme esses paralelos se afastam da linha do equador. A projeção de Mercator torna possível estabelecer trajetos traçando uma linha reta entre dois pontos, sendo particularmente adequada para a navegação marítima. Entretanto, gera uma grande distorção quanto à proporção dos territórios (FURUTI, 2014).

19 Meu primeiro contato com a projeção *Dymaxion* ocorreu justamente na exposição responsável pela pergunta que motiva esse trabalho. Na 8ª Bienal do Mercosul os artistas Angela Detanico e Rafael Lain elaboraram a tipografia *polígona* a partir dos componentes geométricos básicos da projeção de Fuller. Fragmentos de territórios se confundiam e formavam novas possibilidades de mapa no logotipo da Bienal, elaborado com essa tipografia. A dupla concebeu diferentes configurações do logo, utilizadas nas variadas aplicações gráficas do projeto, que faziam referência a um território em constante reconfiguração (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011).

20 A versão aqui apresentada data de 1954, mas o autor já desenvolvia mapas poliedros há, pelo menos, uma década (FURUTI, 2014).

orientado via boa esperança” (CORNER, 1999:218); múltiplas possibilidades que evidenciam que a percepção do espaço é sempre relacional.

O confronto entre as projeções de Fuller e Mercator corrobora a impossibilidade do mapa, ainda que tecnicamente apurado, ser mera descrição empírica do espaço real. Corner (1999) assinala que mesmo a realidade, em conceitos como “paisagem” e “espaço”, não é algo externo à nossa apreensão, sendo constituído pela nossa participação com as coisas: objetos materiais, imagens, valores, códigos culturais, lugares, esquemas cognitivos, eventos, mapas. Visto que não há observação da qual não tomamos parte, Corner (1999) defende que o reconhecimento da participação daquele que elabora o mapa e seu engajamento com o processo cartográfico torna o mapear uma atividade criativa e potencialmente produtiva para modificar o mundo em que vivemos.

Há ainda outro aspecto do poder cognitivo da cartografia, que é anterior às especificidades de qualquer projeção e está ligado ao modo de fazer cartografia. Concebido de dentro, o mapa oferece uma visão de fora do mundo. Esse olhar distanciado que ocorre na cartografia desde a antiguidade passa, a partir da era moderna, a influenciar toda produção da ciência e da filosofia. Para Hannah Arendt (2008), tal visão tem como consequência a alienação do homem de seu ambiente imediato e terreno.

3.1.1 A vista de cima e a alienação do mundo

Segundo Arendt, “a descoberta do planeta, o mapeamento de suas terras e o levantamento cartográfico de seus mares”, que “só agora estão chegando ao fim”²¹ (2008:262), são portadores de uma contradição: quando se descobre a imensidão do espaço terrestre, inicia-se o apequenamento do globo. Para a autora, sem terras desconhecidas, nenhuma distância pode parecer imensa; e a própria noção de distância se rendeu ante a velocidade, “pois nenhuma parcela significativa da vida humana – anos, meses ou mesmo semanas – é agora necessária para que se atinja qualquer ponto da Terra” (2008:262). A partir do avião, em que o homem deixa inteiramente o solo, Arendt observa o fenômeno geral de que qualquer diminuição de distâncias terrestres só é conquistada ao preço do homem e da Terra se colocarem a uma distância definitiva.

Afastemo-nos um pouco da cartografia para investigar esse olhar. Embora como

21 O texto aqui utilizado, *A condição humana*, foi editado pela primeira vez em 1958.

especulação ele esteja presente na astronomia e na geografia desde a Antiguidade grega²², ele ganha maior importância quando é realizado por Galileu com a invenção do telescópio – evento que, junto com a descoberta da América e a Reforma, funda a era moderna (ARENDR, 2008). Conforme Hannah Arendt, o telescópio efetiva a vontade de Copérnico de olhar para Terra desde o Sol, pois ele coloca à dimensão humana aquilo que estará para sempre longe de seu alcance. É a prova que, contrariando os sentidos dos homens que veem o sol nascer e se pôr diariamente, é a Terra que orbita ao redor do sol. Assim, ele põe em dúvida que os sentidos integrem o homem com a realidade que o rodeia. Logo, o telescópio provocará a dúvida cartesiana.

Com Descartes, a dúvida passa a ocupar a posição central na filosofia e no pensamento modernos, lugar que era antes ocupado pelo *thaumazein* grego, “o espanto de tudo o que é como é” (ARENDR, 2008:286). Para Arendt, é essencial perceber que a mudança da concepção física do mundo não foi provocada pela razão, mas por um instrumento feito pela mão do homem, pela ativa interferência da atividade de fazer e fabricar. Segundo a autora:

[...] o homem estava enganado somente enquanto acreditava que a realidade e a verdade se revelariam aos seus sentidos e à sua razão, bastando para tanto que ele permanecesse fiel ao que via com os olhos do corpo e da mente. A antiga oposição entre a verdade sensorial e a verdade racional, entre a capacidade inferior dos sentidos para a verdade e a capacidade superior da razão para a verdade, perdeu a importância ante esse desafio, ante a óbvia implicação de que a verdade e a realidade não são dadas, que nem uma nem outra aparecem como são, e que somente na eliminação das aparências, pode-se conservar a esperança de atingir-se o verdadeiro conhecimento. (ARENDR, 2008:287)

Para a autora, a dúvida cartesiana implicará na derrota do senso comum, o sentido com o qual todos os outros, com suas sensações privadas, ajustavam-se ao mundo comum. A partir da era moderna, o que os homens tem em comum não é o mundo, mas a estrutura da mente, o raciocínio. Nas ciências naturais, a contemplação da realidade aberta diante de si é trocada pelo sucesso e prova prática; a verdade é substituída pela veracidade e a realidade pela confiabilidade. Na filosofia, domina o subjetivismo; o filósofo se desvia das questões

22Já Ptolomeu, no séc II. d.C., não se guiava pela experiência terrena (como por dias de jornada) para localizar os territórios, mas pelos astros. Observações astronômicas permitiram ao autor posicionar o território a partir da longitude e latitude. No capítulo “Sobre Tempo nos Mapas”, discorro sobre o assunto.

metafísicas e se volta para uma variedade de introspecções.

Segundo Arendt, a capacidade de o homem assumir um ponto de vista cósmico e universal – que já está presente em Galileu, mas é intensificada com a lei da gravitação universal de Newton – e de agir conforme essas leis acarreta uma fuga de sua própria natureza terrena. Dupla fuga do mundo na ciência e na filosofia: respectivamente, da Terra para o universo e do homem para si mesmo. O problema está em que, embora os homens possam fazer coisas de um ponto de vista universal e absoluto, já não são capazes de pensar em termos ideais e absolutos. Uma série de eventos faz com que as verdades científicas não possam mais ser traduzidas em discurso. Passa-se a duvidar dos próprios instrumentos quando as mesmas respostas surgem em amostras muito grandes ou muito pequenas e já não é possível repetir o sistema para verificar as fórmulas. Será que os instrumentos dizem sobre o mundo ou sobre o raciocínio humano? Para a autora:

A moderna concepção astrofísica do mundo, que teve início com Galileu e a dúvida que lançou quanto à capacidade dos sentidos de perceberem a realidade deixou-nos um universo cujas qualidades conhecemos apenas o modo como afetam nossos instrumentos de medição; e, nas palavras de Eddington, “as primeiras se assemelham ao segundo tanto quanto um número de telefone se assemelha ao assinante”. Em outras palavras, ao invés de qualidades objetivas, encontramos instrumentos e, ao invés da natureza do universo, o homem – nas palavras de Heisenberg – encontra-se apenas a si mesmo. (ARENDR, 2008:274)

As questões que Hannah Arendt coloca em 1958 repercutem nos dias de hoje. Voltemos ainda à afirmação que os mapeamentos estão chegando ao fim, pois cabe perguntar: que mapeamentos são esses? Para Renata Marquez (2014), pesquisadora que investiga a interface arte-arquitetura-geografia, ao ampliar a noção de cartografia, encontramos mapeamentos que, como nos mapas antigos, seguem reservando espaço para o desconhecido²³.

3.2.2 Uma cartografia de relatos abertos

Segundo Marquez, o esforço humano de localizar e representar é complexo e extrapola

23 Na cartografia antiga, a frase “*hic sunt dracones*” era usada para designar a porção de terra de domínio dos dragões, do desconhecido. Para Renata Marquez (2014), a postura de reservar esse espaço dos dragões pode ser retomada, atualizada e posta a operar novamente em qualquer momento.

os limites da geografia, de modo que, para ampliar e tornar complexo o modo como concebemos nossas relações geográficas, devemos olhar para as artes. Leitora de Harley, Marquez expande sua noção de cartografia e mapa²⁴ para além das representações visuais, passando a incluir a poesia, o romance, e práticas como a caminhada. Ela indaga se a cartografia poderia “ser repensada como uma plataforma científica que, mesmo nas suas origens, já guardava uma potência mítica para relatos abertos e transversais à ciência” (2014:42), constituindo então uma “*ciência das qualidades* em detrimento de *campo das quantidades*” (2014:41).

Marquez argumenta a favor de reconhecer o mapa como relato: *relato mítico* na cartografia medieval, em que, ao invés do espaço métrico ao qual estamos acostumados, o mapa era um modo de apresentar a história em um panorama visual que expõe os eventos do mundo das origens ao fim da humanidade; *relato da cartografia colonizadora* nos mapas modernos, herdeiros do sistema de coordenadas cujo acesso no século XV fez dos mapas guias de navegação, instrumentos essenciais das jornadas que possibilitaram à Europa a incorporação de novos espaços físicos, “o mapa de então é um desenho aberto que é, lentamente completado – no desejo de totalidade e globalização – na medida em que as expedições são concretizadas” (2014:45).

Considerando o mapa como relato, Marquez chamará a atenção para a margem de desobediência cartográfica, praticada por autores críticos aos pressupostos imparciais e objetivos da cartografia, atentos ao poder de seu discurso e à sua autoridade na formação de pensamento de mundo. Para a autora, essa margem de desobediência é constituída por mapas cuja complexidade não pode ser apreendida imediatamente, em que o espaço possui múltiplas camadas de significação e de relações e nos quais há um esforço em combater o olhar sem sujeito que domina na cartografia através de tentativas de povoar o mapa. Tal margem mina a estabilidade do mapa enquanto relato que se pretende inventário do mundo.

Para inquirir a margem de desobediência cartográfica retornemos aos versos de Marília Garcia (2007:31-32) que iniciam este texto, do poema *Le pays n'est pas la carte*. Nele confrontamos uma dificuldade, temos considerações sobre aquilo que *teria ocorrido* – dito, visto – mas não sobre o que *ocorre*; as próprias ruas (por não serem quadradas) impedem que o

24 Retomemos as definições de Harley: cartografia como “o corpo teórico-prático de conhecimento que aqueles que fazem mapas empregam para elaborar os mesmos como meios distintos de representação gráfica” (2014); mapas como representações que servem para facilitar “a compreensão visual de coisas, conceitos, condições, processos ou acontecimentos no mundo humano” (HARLEY, WOODWARD, 2014: xvi).

personagem se oriente. A percepção não dá conta da realidade do local e os olhos procuram um mapa. O poema segue:

II.

não é o avião em rasante sobre
a água e nem o corpo
na janela semi-aberta
vendo o desenho
dos carros embaixo – não comenta nada
porque prefere armar planos
em silêncio
(estaria sonhando
com colinas?)

III.

de lá manda longas
cartas descrevendo o país,
os terremotos e a forma da cidade.
pode me dizer que nunca se
espanta mas não percebe que
caminha perguntando:
é de plástico a cabine? é sua voz
na gravação? é um navio
no horizonte? pode ser apenas
uma margem de erro mas
não pensa nisso
com frequência

(pode ser apenas a janela
aberta que carrega os papéis)

(GARCIA, 2007:31-32)

Nessa sequência, envolvemo-nos em cenas de diferentes escalas e pontos de vista; ambientação que é, entretanto, negada de início. Há uma figura que “nunca se espanta”, porque se fixa à constituição das coisas “caminha perguntando: / é de plástico a cabine? É (...)”, assumindo a possibilidade dessa orientação ser “apenas uma margem de erro”. Referências canceladas ou postas em dúvida. Há alusões à geografia e à cartografia, como

planos e cartas que descrevem o país, a forma da cidade, terremotos. Segundo Luciana Maria di Leoni, com os versos “não comenta nada / porque prefere armar planos / em silêncio”, o poema sugere “que os planos não podem ser ditos, nem escritos, nem concretizados, sem que se tornem outra coisa” (LEONI, 2012:280). Para Leoni, enquanto planifica anula a pluralidade de dimensões e relevos, o poema procura restituir esses acidentes.

Marília Garcia (2014), em entrevista a Aníbal Cristobo, conta sobre o processo criativo de *Le pays n'est pas la carte*, mostrando novas camadas de significação e relações existentes no poema. O título vem da tradução para o francês de um poema de Jack Spincer, “*The territory is not the map*”, O território não é o mapa, que por sua vez é uma inversão do princípio de Alfred Korzybski, “*The map is not the territory*”²⁵. Garcia se interessa em como a frase de Spincer provoca uma confusão nas fronteiras que separam mundo e representação, sendo que a tradução para o francês, que substitui território por país, oferece uma abertura e ambiguidade ainda maiores a esse jogo. A palavra francesa para mapa, “*carte*”, faz pensar em português em “carta”, e cartas figuram no poema (GARCIA, 2014). Essas mesmas palavras dão complexidade a uma operação aparentemente simples, a de definir o que é mapa. Em línguas como o inglês, polonês, espanhol e português, a palavra “mapa” deriva do latim *mappa*, que significa tecido. Em francês, italiano e russo, a palavra deriva do latim *carta*, que significa qualquer tipo de documento formal (HARLEY, WOODWARD, 1987).

Em uma carta de Georg Lukács a Irma Siedler, Marília Garcia encontrou a frase: “Não é desagradável estar aqui, é apenas demasiado real”, segunda citação do poema. A autora relata:

Um dia estava saindo do metrô e havia olhado no mapa qual era a direção que precisava tomar ao sair do fundo da terra: quando saí, tudo era como essa realidade excessiva que Lukács mencionava, de tão real não conseguia entender, não sabia em que direção seguir, os carros iam por um lado da rua e eu não conseguia de nenhum modo encaixar essa realidade no mapa, na representação que era, afinal, meu ponto de partida. (GARCIA, 2014, tradução nossa)

Garcia (2014) constrói *Le pays n'est pas la carte* pelo diálogo entre as frases de Spincer e Lukács, buscando deslocamentos, imprecisão, desestabilidade. Para Ismar Tirelli Neto

25 O princípio de Korzybski “tratava de descrever que a representação passa por um processo e que a coisa não equivale à abstração que pretende descrevê-la, que o mapa não equivale ao território” (GARCIA, 2014, tradução nossa).

(2014)²⁶, na poética da autora, a indeterminação não atinge apenas os personagens; há uma equivalência entre a desorientação deles e a nossa própria, seus leitores, que adentramos os eventos (matéria dos poemas) sem qualquer conhecimento privilegiado e assim permanecemos, com a percepção fragmentada, limitada. Nesse “terreno da dificuldade” (NETO, 2014), os personagens viajam, observam, escrevem, caminham, corporizam o jogo de se orientar e se perder. Por meio do título do livro de Garcia, *20 poemas paraseu walkman* (grifo nosso), ou seja, “para seu homem andando”, somos convocados a, junto aos habitantes dos poemas, povoar mapas e nos embrenharmos em terras desconhecidas.

Retornemos à reflexão de Renata Marquez (2014) e à questão da desobediência cartográfica. Como aqui percebemos a desorientação no poema de Garcia, Marquez encontra, no mapa do mundo dos surrealistas belgas (liderados por Nougé, 1929), uma operação estratégica que reposiciona o centro do mundo e conforma novas linhas de poder de práticas culturais contra-hegemônicas. Pela *América invertida* (1943), de Joaquim Torres Garcia, a autora reconhece que o ato de se localizar é compreender as relações que ocorrem na prática espacial, e não aceitar convenções repletas de significados políticos colonizadores. Nos quadros de Veermer (como “O geógrafo”, de 1668-69), Marquez entende que os mapas não são meros objetos de cena, mas personagens que encarnam a busca de conhecer e a necessidade de dialogar com esse conhecimento. Assim, o mapa, enquanto uma forma de relato, só é problemático quando compreendido como um-relato-só, uma busca por verdades cartográficas e por representações neutras que implicam fechamento ideológico e homogeneização. Contudo, conforme Marquez, nas artes, a representação pode significar um relato subjetivo, “experiência múltipla e diversa capaz de inventariar (...) a qualidade poética da vida” (MARQUEZ, 2014:41). E a cartografia pode ser trabalhada como um corpo de conhecimento que se deixar contaminar por essas várias experiências perceptivas de mundo.

3.2 Cartografia e crítica de arte

O cartógrafo é antes de tudo um antropófago.

Suely Rolnik, 1989:16

26 A crítica do poeta Ismar Tirelli Neto à obra de Marília Garcia foi lida no evento “Panorama Parcialíssimo da Nova Poesia Carioca”, que ocorreu em junho de 2012, no Humaitá, Rio de Janeiro. Agradeço ao autor pelo envio do texto.

Encontro, na obra de Suely Rolnik²⁷, outra cartografia que pode responder a pergunta: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011:44)²⁸ A autora, antropófaga²⁹, se apropria da cartografia, devora-a e desova transvalorada. Na seção anterior, trouxe as afirmações de James Corner (1999) de que a realidade espacial é sempre relacional e que o cartógrafo integra sua formação quando a descreve. Para Rolnik (1989), enquanto o mapa é a representação de um todo estático, a cartografia é movimento. Cartografar é “traçar um mapa de sentido que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo “em casa”, um novo mundo” (2014:6). Interessam à autora os processos de subjetividade, percebidos hoje em constantes rearranjos segundo fluxos variáveis. Na investigação desses processos, o entendimento de território é, também, ampliado; a autora apodera-se do conceito de Felix Guattari:

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI; ROLNIK, 2007:388)

Rolnik (1989) propõe uma estratégia³⁰ de produção de conhecimento e prática da psicanálise na qual o pesquisador é cartógrafo, caracterizando sua sensibilidade em vez de ditar um método com referências teóricas ou procedimentos técnicos. Não pretendo, aqui, sintetizar essa estratégia, mas antes indagar se essa sensibilidade seria relevante para a crítica de arte. Pode essa cartografia constituir uma rota de fuga para relações de poder presentes em

27 Suely Rolnik é psicanalista, crítica de arte e de cultura e curadora.

28 Ao convocar a cartografia de Rolnik para tratar de relações de poder, cabe ressaltar que, no entendimento da autora, cartografar é uma prática política cujo caráter não tem a ver com as relações de dominação ou soberania, que seriam do alcance da macropolítica, mas com “o poder em sua dimensão de técnicas de subjetivação – estratégias de produção de subjetividade” (1987:77-78), da alçada da micropolítica.

29 A autora tem com referência a obra de Oswald de Andrade. Adiante desenvolvo a noção de antropofagia.

30 Palavra utilizada como opção aos programas de pensamento: enquanto um programa é uma “é uma sequência de atos decididos a priori e que devem começar e funcionar um após o outro, sem variar”, algo muito funcional para quando as condições circundantes são estáveis, não se modificam nem são perturbadas, a estratégia é “um cenário de ação que se pode modificar em função das informações, dos acontecimentos, dos imprevistos que sobrevenham no curso da ação”. (MORIN, 1996 apud. REGIS, FONSECA, 2012:272)

tal exercício? Para tanto recorrerei a considerações de Michel de Certeau e de Susan Sontag³¹, intercalando-as com proposições de Suely Rolnik.

Certeau (1994) investiga o consumo, combatendo o pressuposto que este seria um ato passivo. Dentre as atividades do cotidiano que pesquisa, o autor discorre sobre a leitura e, aqui, estenderei seu pensamento desde o livro para qualquer objeto artístico, sendo suas considerações sobre a crítica literária generalizadas para a crítica de arte.

A respeito da indústria cultural, o autor afirma que a ideia de que o público é modelado pelos produtos que lhes são impostos não capta adequadamente o ato de consumir. A imagem de um público passivo, informado (por bens culturais que “dão forma” à sua vida social), e assim sem papel histórico, é necessária para um sistema que privilegia os produtores – autores, pedagogos, revolucionários. Para Certeau, ao relativizar essa “ideologia do consumo-receptáculo” (1994:262), descobre-se uma atividade poética e criadora onde ela havia sido negada. Segundo o autor, “supõe-se que “assimilar” significa necessariamente “tornar-se semelhante” àquilo que se absorve, e não “torná-lo semelhante” ao que se é, fazê-lo próprio apropriar-se ou reapropriar-se dele” (1994:261). No caso da leitura, ela é produção, sendo o livro – ou a imagem, etc. – um efeito da construção do leitor.

Certeau, a partir de Descartes e de pesquisas de psicolinguística da compreensão, argumenta que o sentido de um livro não é definido pela atitude autoral, nem por depósito ou intenção, mas sim pela própria leitura, esta operação codificadora – articulada a partir dos significantes, é ela que *faz* o sentido. A leitura é, em si, poética: ainda que distinta da escritura, produz nos textos, destaca os significantes de sua origem, rearranja seus fragmentos.

Aqui retornamos às relações de poder. Segundo Certeau, o “sentido “literal” de um texto é o sinal e o efeito de um poder social, o de uma elite” (1994:267). A presunção, mantida pela instituição social, de que a obra contém um sentido próprio, escondido do alcance do leitor, toma apenas pessoas privilegiadas como os verdadeiros intérpretes. Essa ficção estabelece uma barreira entre o texto e seus leitores que só pode ser ultrapassada com a ajuda do crítico, do professor ou do especialista – operação que transforma uma leitura (legítima) em literalidade, enquanto reduz as outras (legítimas também) a profanações. Para o

31 Apesar desses dois autores terem ideias dissonantes sobre o assunto – Sontag (1987) defende uma transparência na descrição de obras que segundo Certeau (1994) reafirma o poder e privilégio elitista da leitura literal –, ambos contribuem para a problematização de questões (ainda) atuais da crítica de arte. Cabe acrescentar que, contrariando o pensamento desenvolvido neste texto, para Sontag, as obras de arte que podem ser experimentadas em vários níveis são aflitivas – ao invés de renovadoras e criativas – e reforçam o princípio de redundância e o excesso da vida contemporânea (seu texto data da 1964).

autor:

A leitura ficaria então situada na conjunção de uma estratificação *social* (das relações de classe) e de operações *poéticas* (construção do texto por seu praticante): uma hierarquização social atua para conformar o leitor à “informação” distribuída por uma elite (ou semi-elite): as operações de leitura trapaceiam com a primeira insinuando sua inventividade nas brechas de uma ortodoxia cultural. (CERTEAU, 1994:268)

Como, então, seria uma crítica de arte mais generosa com o leitor? Penso na vacina antropofágica (ANDRADE, 1976), noção dotada, na cartografia, de múltiplas camadas de significação. Inspirada pelo ritual dos índios tupi de devorar seus inimigos (mas apenas os mais valentes) para instaurar sua virtude no corpo, a antropofagia recebe de Oswald de Andrade³² um sentido que extrapola sua literalidade; extraindo e reafirmando do ritual uma fórmula ética da relação com o outro. Em Rolnik, essa ética guiará o cartógrafo, consistindo em acompanhar matérias de qualquer procedência e vivendo de “se apropriar, devorar e desovar, *translavorado*” (1989:67, grifo da autora).

As operações poéticas da leitura são assumidas e legitimadas pelo cartógrafo antropófago, rompendo assim com a presunção do sentido literal. Segundo Certeau (1994), uma mudança no modo de fazer crítica requer que o pesquisador se volte para a experiência comum, que confie em testemunhos não quantificáveis nem citáveis, e não somente literários. O cartógrafo se serve de diversos operadores conceituais, sem distinção de gênero, linguagem ou origem “tudo o que der língua para os movimentos de desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo” (ROLNIK, 1989:66). Isso permite ao cartógrafo relacionar, fragmentar e montar seu comentário sobre uma obra de modo mais aberto às possibilidades que ela incita em outros leitores.

Também Susan Sontag (1987) percebe, nos comentários sobre arte, o pressuposto que há uma discrepância entre o significado do texto e as exigências do leitor. A autora nos convoca a combater qualquer elemento de defesa ou de justificativa da arte que seja opressivo ou insensível às práticas contemporâneas. Para Sontag, este é o caso, na interpretação, da separação de forma e conteúdo da obra de arte.

Sontag entende interpretar como um ato consciente da mente que decifra determinado

32 Com a publicação do Manifesto Antropófago na Revista de Antropofagia, ano I, nº I, maio de 1928.

código, uma tarefa, portanto, muito próxima da tradução; em relação à arte ela significaria destacar um conjunto de elementos de toda obra e atribuir-lhes significado³³. A interpretação surge, segundo a autora, na cultura da antiguidade clássica mais recente, quando a visão de mundo propiciada pelo conhecimento científico rompe o poder e a credibilidade do mito – “passou-se então a invocar a interpretação para conciliar os textos antigos às “modernas” exigências” (1987:14). O projeto da interpretação, afirma, não deve ser entendido como um valor em si, mas ser analisado no âmbito histórico. Se em alguns contextos culturais se trata de um ato libertador, em outros, é asfixiante e impertinente.

O estilo contemporâneo de interpretação, para Sontag, reforça “a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar “forma” é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar “conteúdo”, e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória” (1987:12). Essa divisão seria um modo de defender e justificar a arte da problemática instaurada pela teoria mimética de Platão, que propõe a arte como imitação da realidade. Em Platão, a arte imita as coisas materiais comuns que são, elas próprias, imitações de formas e estruturas transcendentais; assim, a arte não é útil (não se come a maçã de uma pintura) e nem, no sentido estrito, verdadeira. Segundo Sontag, hoje, independente do que representasse no passado, a ideia de conteúdo – de que uma obra de arte é seu conteúdo ou que, por definição, *diz* alguma coisa – é um incômodo.

Sontag (1987) observa, em nossa cultura, o privilégio do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial. Descrever o conteúdo de uma obra é, para a autora, encaixar a arte em um esquema mental de categorias, tornando-a útil; é, portanto, uma violação. Haveria no estilo contemporâneo de interpretação um desprezo pelas aparências, o intérprete ignora o visível para escavar, destruir, buscar escondido no texto um subtexto que seja verdadeiro. Para Sontag, uma crítica mais adequada à obra de arte tomaria a tarefa de reduzir o conteúdo para ver a coisa em si, pensamento que avança a partir da experiência sensorial da obra.

Segundo Rolnik (2015a), a busca do cartógrafo não é a de explicar ou revelar verdades ocultas na essência ou na transcendência daquilo que ele se propõe a pesquisar. O trabalho do

33 Sontag exemplifica, entre outros, a partir das notas do diretor Elia Kazan sobre sua produção de *Um bonde chamado desejo*. Para Kazan, o personagem Stanley Kowalski representava a barbárie sensual e vingativa que devora nossa cultura, enquanto Blanche Du Bois seria a civilização ocidental, a poesia, sentimentos refinados. “O rigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams agora se tornava inteligível: falava de algo, da decadência da civilização ocidental” (SONTAG, 1987:17).

pensamento diz respeito ao nosso desassossego³⁴, sendo pensar concebido e praticado como um misto de acaso, necessidade e improvisação. O pensamento não é, nessa perspectiva, o efeito de um sujeito já dado com o propósito de conhecer um objeto já dado na medida em que sujeito e objeto não são determinados de antemão, mas se produzem por efeitos da prática; é através do que o pensamento cria que nascem tanto verdades quanto sujeitos.

Rolnik coloca que o primeiro compromisso do cartógrafo é com a expansão da vida em sua potência de diferir. Ele se deixa tocar pelas intensidades do que está vivendo, e busca, a partir daí, “descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem da passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender” (1987:67). Nesse percurso, a linguagem é compreendida, em si mesma, como criação de mundos, e do corpo se exige a sensibilidade em seu exercício intensivo, engendrada pelas “ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam”(2015:2), exercício que Rolnik designa como “corpo vibrátil”.

Assim, se o cartógrafo se propõe a perscrutar uma obra de arte, ele não reduz (como sugere Sontag) o conteúdo para ver a coisa em si, pois sabe que *a coisa em si* não existe; essa é a ficção do sentido literal de que trata Certeau. O que o interessa são as relações, as pontes de linguagem que ele pode criar a partir daquilo que afeta sua percepção e as sensações³⁵ de seu corpo vibrátil.

Ainda resta um problema colocado por Sontag: seriam as abordagens da arte aqui trabalhadas – tanto na perspectiva da cartografia crítica, com Renata Marquez, em que a arte torna complexo nosso conhecimento geográfico, quanto na cartografia de Suely Rolnik, que a insere no campo da subjetividade – modos de tornar a arte útil e, conseqüentemente, violações? Lembro também do poeta Rainer Maria Rilke (2006), para quem a maioria das coisas do mundo são indizíveis, e entre as mais indizíveis está a obra de arte, sendo toda e qualquer crítica um equívoco mais ou menos feliz. Entretanto, nesse percurso pelas cartografias, não há pretensão de solucionar as obras de arte; elas sempre serão problemáticas e terão algo de inexprimível, mas em reafirmar aquilo que já ocorre na leitura, o esforço de pensar e construir

34 O desassossego faz referência à violência das marcas, gêneses de um devir, composições que rompem com o equilíbrio “de que é feita a consistência subjetiva da nossa atual figura” e que, “a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros.” (ROLNIK, 2015a:2). A autora faz referência ao *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa.

35 Segundo Rolnik “*Percepção e sensação* referem-se a potências distintas do corpo sensível : se a percepção do outro traz sua existência formal à subjetividade , existência que se traduz em representações visuais , auditivas, etc., já a sensação traz para a subjetividade a presença viva do outro , presença passível de expressão, mas não de representação.” (2015:2).

o mundo junto a elas.

Neste capítulo, abordei teoricamente a questão lançada pela equipe curatorial da 8ª Bienal do Mercosul: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011: 44), e relacionei a cartografia com a crítica de arte. Nos capítulos seguintes, realizarei leituras cartográficas das obras *Bisuteria, 20,96km (Isla Bermeja)*, *Onde nunca anoitece* e *El viaje REVOLUCIONÁRIA! Novela navegada*, de Eduardo Abaroa, Lais Myrrha e Alicia Herrero, respectivamente.

4 Mapas e bijuteria

A *Bienal* não tem os pés plantados numa montanha de fatos, é pura especulação. Não busquemos a Verdade, apenas as belas *meias-verdades*, ou mentiras com aparência de álibis verossímeis, úteis e enfeitadas por um véu de suspeita. (ROCA, 2011:18)

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. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não Bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, libro cuarto, capítulo XIV, Lérida, 1658.) (BORGES, 2001:117)

Neste capítulo, farei uma leitura da obra *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)*. Para isso convido o leitor a me acompanhar no percurso pela mostra *Geopoética*, da 8ª Bienal do Mercosul. Através da avenida Sepúlveda, entramos no primeiro galpão expositivo do Cais do Porto, o Armazém A4.

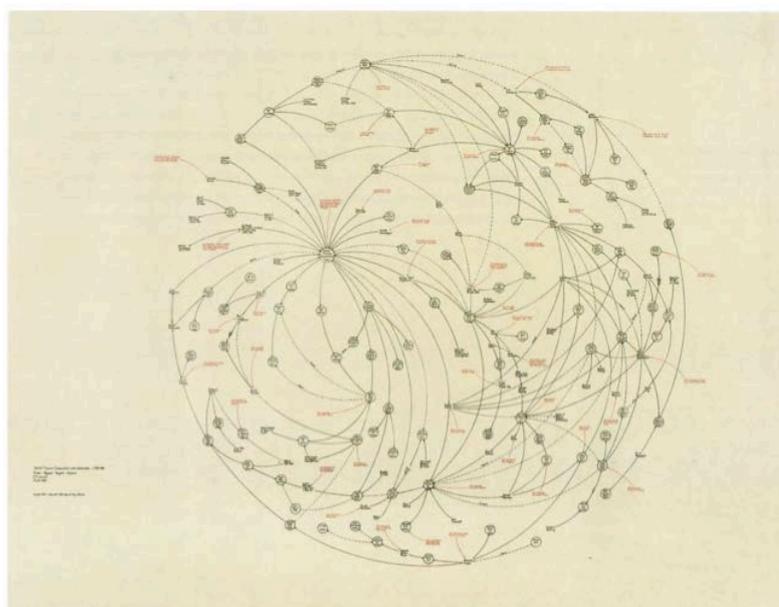


Figura 11: Mark Lombardi, *World Finance Corporation and Associates, c. 1970-84: Miami, Ajman, and Bogota-*

Caracas (brigade 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran), 7th version, 1999.
 Fonte: Jessica M. Law, 2014.

Encontramo-nos em frente aodesenho do estadunidense Mark Lombardi, *World Finance Corporation and Associates, c. 1970-84: Miami, Ajman, and Bogota-Caracas (brigade 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran), 7^a versão, de 1999*, um diagrama que revela uma trama de relações de poder político e econômico em escala internacional (Figura 11). Elaborado a partir de um grande arquivo sobre escândalos econômicos e suas implicações políticas, nele são reveladas relações de poder que não respeitam fronteiras nacionais nem estatutos legais³⁶.

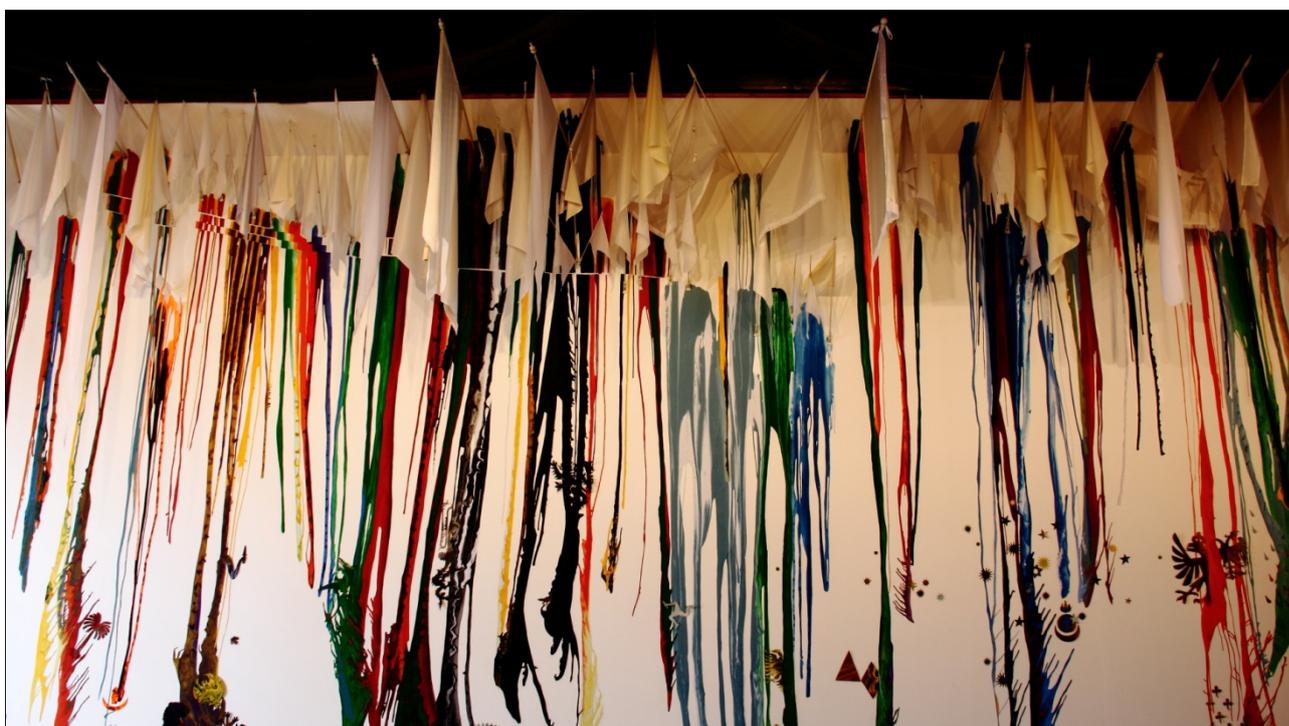


Figura 12: Leslie Shows, *Display of properties*, 2009.
 Fonte: Thiago Marra, 2014.

À nossa direita, está *Display of properties* (2009), de sua conterrânea Leslie Shows, instalação em que diversas bandeiras estão dispostas no topo da parede, acima de uma pintura. As bandeiras são um dos principais símbolos visuais dos estados soberanos, entretanto na obra de Shows não identificamos nações; suas bandeiras são brancas e delas parecem escorrer cores e insígnias que, desfeitas, formam manchas similares à marcas geológicas (Figura 12).

³⁶ José Roca (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011) relata que o desenho de Lombardi *BCCI-ICIC & FAB, 1972-91* foi detalhadamente analisado pela CIA depois dos ataques de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, episódio que prova seu valor documental.

Virando para a esquerda encontramos o projeto *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)*, do mexicano Eduardo Abaroa (Figura 13), concebido em 1991 e realizado pela primeira vez em 2011. As três obras somadas aos livros *O novo atlas I* (1977), *A cor na arte* (1976) e à série *Variáveis* (1977/2010) – quatro mapas em desenho, serigrafia e bordado sobre linho branco – da brasileira Anna Bella Geiger, localizados na face oposta do painel em que se encontra *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)*, compõe a seção CARTOGRAFIA/POLÍTICA.



Figura 13: Eduardo Abaroa, *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)*, 1991-2011.
Fonte: Antônio A. B. Boaretto.

Um foco de luz sobre a escultura de *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)* cria um efeito cênico que ressalta sua plasticidade. Feita de uma corrente metálica dourada do referido comprimento, ela se encontra disposta no chão em reluzente amontoado de camadas entrelaçadas. Materiais triviais ligados ao comércio informal de vendedores ambulantes e de feiras populares – mercadorias como bijuterias, globos de plástico, roupas e também elementos estruturais como banheiros químicos e a lona e metal das barracas de venda – são frequentemente a matéria prima das obras de Abaroa. O artista, que vive na Cidade do México, desenvolve esculturas, instalações e situações *site specific* que abordam símbolos nacionais,

questões territoriais e políticas da globalização (KURIMANZUTTO, 2014).

Próximo à corrente, vemos um painel com quatro quadros. O primeiro à esquerda contém um mapa do México – sobre uma folha branca os contornos do país são delimitados por uma corrente metálica colada com fita adesiva. O segundo e terceiro contêm, respectivamente, um mapa do golfo do México e um da ilha Bermeja traçados com o mesmo material. No quadro à direita, encontram-se diversos impressos com informações sobre a ilha Bermeja.

Bermeja é uma ilha presente em cartas náuticas dos séculos XVII, XVIII, XIX até o início do século XX, cuja existência foi negada por investigações recentes realizadas pelo Instituto Nacional de Estatística e Geografia do México (INEGI). Segundo o tratado Tratado Clinton-Zedillo, firmado em Washington no ano 2000, a ilha proporcionaria ao México a ampliação de seu território marítimo e consequente anexação de jazidas de petróleo que pertencem aos Estados Unidos. Os textos são controversos sobre o desaparecimento da ilha do mapa – há teorias de que foi ocultada devido ao aumento do nível do mar provocado pelo aquecimento global, de que foi dinamitada pelos Estados Unidos e, a mais científica – da qual o artista toma partido –, de que se trata de um erro cartográfico ratificado ao longo dos séculos.

Em 1997, na negociação de jurisdição entre Estados Unidos e México, este apresentou a documentação cartográfica da ilha Bermeja para assegurar sua soberania marítima, porém essas provas foram refutadas quando as expedições falharam em localizá-la (OLMO, 2014). O mapa da ilha Bermeja foi tido pelo Estado como a garantia de seu território; quando a cartografia é considerada uma ciência normal, dá-se como certo a correspondência entre representação e realidade. Esse domínio da epistemologia científica na cartografia é criticado pelo historiador de mapas Brian Harley:

Desde pelo menos o século XVII em diante, europeus produtores e usuários de mapas tem promovido crescentemente um padrão científico normativo de conhecimento e de cognição. Mapear tem como objetivo produzir um modelo relacional 'correto' do terreno. Isso supõe que os objetos no mundo a serem mapeados são reais e objetivos e que sua existência é independente do cartógrafo; que sua realidade pode ser expressa em termos matemáticos; que a observação e o cálculo sistemáticos oferecem o único caminho para a verdade cartográfica; e que essa verdade pode ser verificada independentemente. Tanto os procedimentos de exame topográfico como de elaboração de mapa compartilham estratégias similares

àquelas da ciência em geral: também a cartografia documenta a história de meios mais precisos de instrumentação e de medição; a crescente complexidade de classificação de seus conhecimentos e a proliferação de sinais para suas representações; e, especialmente a partir do século XIX, o crescimento de instituições e de literatura 'especializada' designada para monitorar a aplicação e propagação das regras. (...) Uma cartografia 'científica' (acreditava-se) não seria contaminada por fatores sociais. (HARLEY, 2014)

Harley defende, especialmente a partir da década de 1980, a necessidade da história da cartografia de ir além do registro das mudanças de técnicas para abarcar também o social. Como abordado no capítulo anterior, há, segundo o autor, um mito de que mapas seriam vistas reais, objetivas e neutras da realidade; retórica cientificista que ficou mais ressoante com a adoção de técnicas computadorizadas e do Sistema de Informação Geográfica (SIG). A crença de que a tecnologia e o progresso permitem a produção de representações mais precisas faz com que os mapas do passado, os não ocidentais ou aqueles que não foram produzidos por cartógrafos – como os da mídia ou de artistas - sejam julgados inferiores ou incorretos. O historiador argumenta que, tanto quanto medidas do mundo fenomenológico, os mapas são imagens da ordem social.

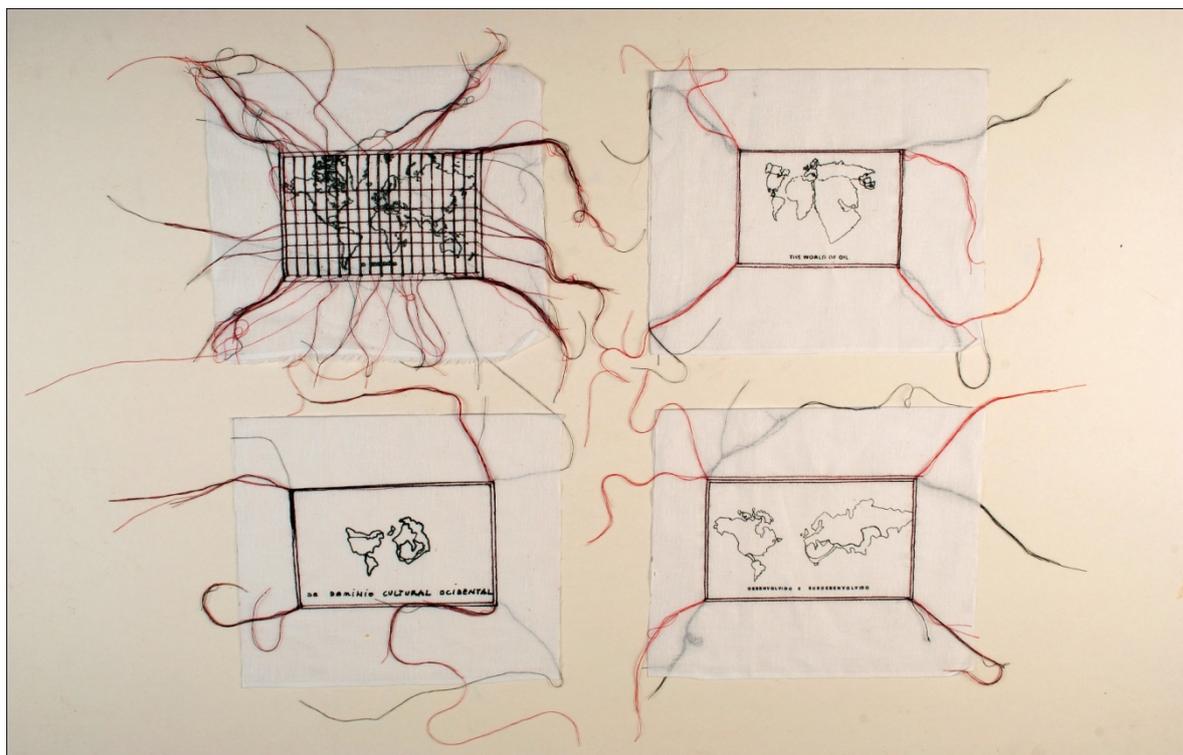


Figura 14: Anna Bella Geiger, *Variáveis*, 1977-2010.
Fonte: Galeria Murilo Castro.

Harley (2014) percebe, no meio cartográfico, o uso frequente de linguagem de oposição no que diz respeito aos mapas: verdadeiros e falsos, objetivos e subjetivos, literais e simbólicos³⁷. Para escapar desses modelos normativos da cartografia, o historiador propôs, em 1989, uma retomada na forma de olhar a natureza dos mapas, defendendo que tanto quanto medidas do mundo fenomenológico, os mapas são imagens da ordem social. A partir de Michel Foucault e Jacques Derrida, o autor sugere a desconstrução do mapa, um quadro de estratégias para buscar as forças sociais que estruturam a cartografia e para localizar a presença e os efeitos de poder no conhecimento sobre os mapas. De Foucault, Harley se apropria de ideias sobre o papel das regras nas formações discursivas e da revelação-chave do poder onipresente em todo conhecimento; a partir de Derrida, explora a noção de retoricidade de todos os textos.

Para abraçar diferentes possibilidades interpretativas, o autor coloca que podemos ler o mapa como um texto cartográfico. Tal estratégia é possível, segundo Harley (2014), porque o que constitui o texto é o ato de construção, não a presença de elementos linguísticos. Os

37 Na Inglaterra, em 1984, centenas de membros de sociedades de cartografia e geografia submeteram milhares de mapas e diagramas da mídia para análise, o que revelou (conforme as regras) numerosas deficiências, erros e imprecisões (HARLEY, 2014).

passos para elaborar um mapa são inerentemente retóricos: seleção, omissão, simplificação, classificação, criação de hierarquias e simbolização; como a cartografia omite o que está fora do propósito imediato de seu discurso, sua liberdade de manobra retórica é grande. Ler o mapa como um texto nos permite conhecer as qualidades narrativas da representação cartográfica.

Como método de análise do discurso³⁸, Harley sustenta que é necessário identificar as regras da cartografia. Devemos perguntar: quais regras permitem que se construam certas afirmações? Quais ordenam essas afirmações? Quais permitem reconhecer algumas delas como verdadeiras e outras como falsas? Quais permitem a construção de um mapa? O autor se refere particularmente a dois conjuntos de regras que constituem a base e dominam a história da cartografia ocidental desde o século XVII. O primeiro está relacionado à produção técnica dos mapas e explícito em tratados e escritos do período; o segundo diz respeito à produção cultural dos mapas, que, entretanto, possui “regras usualmente ignoradas pelos cartógrafos de modo que constituem um aspecto oculto de seus discursos” (2014). Essa produção, diz Harley, deve ser compreendida em um contexto histórico mais amplo que dos procedimentos técnicos e científicos.



Figura 15: Anna Bella Geiger, *Variáveis*, 1977-2010.
Fonte: Galeria Murilo Castro.

38 Discurso aqui definido como um sistema de possibilidades para o conhecimento (HARLEY, 2014).

Os procedimentos técnicos da cartografia escondem valores étnicos, políticos, religiosos e de classe social. Mapas-múndi, por exemplo, ajudam a codificar, legitimar e promover vistas do mundo que prevalecem em diferentes períodos. A artista Anna Bella Geiger explora as ideologias ocultas dos mapas em *Variáveis* (Figura 14). A projeção de Mercator é usada no primeiro mapa da série – que leva a legenda “O mundo”. Nos três outros mapas, a área dos territórios é expandida ou reduzida conforme o poder econômico (Figura 15) ou o domínio cultural³⁹. Com seus mapas, a artista evidencia a soberania do hemisfério Norte implícita na primeira projeção – supostamente neutra e verdadeira⁴⁰.

A cartografia está imbricada em relações de poder, algumas delas já exploradas no capítulo anterior. A dimensão mais evidente do poder diz respeito às necessidades de quem faz a encomenda; o mapa facilita a vigilância e o controle do território jurídico, como vemos no uso que o México fez dos mapas em que figuram a ilha Bermeja para a estender a delimitação de suas fronteiras marítimas.



Figura 16: Eduardo Abaroa, *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)*, 1991-2011.
Fonte: Carlos "Zeuxis" Paim.

Retornemos à obra de Abaroa. A escolha do título ressalta a importância do material: o trabalho não é feito de uma corrente metálica qualquer, mas de uma bijuteria, que remete a um adorno barato, similar a uma joia de pouco valor. Pode-se associar a bijuteria com algo

39 Legendas dos mapas: “*the world of oil*”, “desenvolvido e subdesenvolvido” e “do domínio cultural ocidental”.

40 A projeção de Mercator é também abordada no capítulo anterior.

que engana: a corrente da obra parece de ouro, porém não é. A ilha Bermeja representaria um grande tesouro econômico e, entretanto, sua existência não foi verificada.

Se a relação entre a ilha Bermeja e bijuteria parece clara, ainda resta-nos perguntar por que o perímetro dos mapas do México (Figura 16) e do golfo do México são, também, delimitados com esse material. Que suspeitas essa operação provoca? Diz respeito às particularidades da região? Ou, levando em conta as obras que circundam esses mapas, questiona o próprio estatuto de nação?

Mapas traçados com um material que é, de costume, utilizado como adorno me fazem pensar na definição do termo *mappamundi*, por Gullaume Monsaingeon, que, em 2011, organizou uma exposição de arte contemporânea dedicada a esse tema no Museu Beraldo, em Lisboa. Segundo o autor, *mappa*, em latim, designa um guardanapo ou uma peça de tecido, de modo que o termo remete à forma plana do suporte, superfície sobre a qual podemos representar uma realidade espacial exterior (2011). Monsaingeon segue:

A noção de *mundus*, simultaneamente cosmológica, religiosa, antropológica e filosófica, designa antes de mais, em latim, o adorno ou traje feminino. Refere-se portanto a uma realidade elegante, voluntariamente ornamentada e se possível sem defeito. O termo implica assim, desde a origem, mais um juízo positivo, uma apreciação valorativa, do que uma realidade neutra que nos contentaríamos, pura e simplesmente, em descrever. Como o seu *alter ego*, o “cosmos” grego, este *mundus* está desde logo associado a uma concepção ética ou estética. Quer resulte da livre decisão de um Deus criador, quer designe o que sempre foi, é e será, o *mundus* é, em primeiro lugar, positividade e forma de perfeição. (MONSAINGEON, 2011:13)

As palavras bijuteria e *bisutería* vêm do francês *bijouterie*, de *bijou*, joia, substantivo que, por sua vez, tem origem na palavra bretã *bizou*, “anel para o dedo” (CNRTL, 2015). Sua dimensão é, portanto, pequena, e se destina ao uso privado. Abaroa cria um jogo de grandezas, tona aquilo que é representado – México, golfo do México e ilha Bermeja – algo íntimo, pessoal e belo. Ao passo que os dilatados mapas do conto de Borges são considerados inúteis, os 20,96km de corrente de *Bisutería 20,96km (Isla Bermeja)* dão corpo e forma a uma ilha fictícia. Nesse entrelaçado de corrente dourada, podem se sobrepor camadas de significados, nenhum deles definitivo, de modo que não nos proporcionam verdades, mas estimulam a desconstruir e reinventar nosso entendimento de mundo.

5 Sobre tempo nos mapas

os mapas podem se sobrepor
 e acontecer de se cruzarem em rímini
 mas combinam antes no deserto de atacama dali a 50 voltas
 porque se mapas podem ser sobrepor
 sabe que o tempo não dobra
 apenas se vier o acaso fundamental
 assim
 para nossos espaços se cruzarem
 outra vez na vida
 e podermos nos reencontrar
 é preciso que um acaso fundamental
 sobreponha dois mapas
 ignorando as montanhas e os acidentes
 e que faça um sol

(GARCIA, 2012:13)

Seguimos nosso percurso e nos encontramos agora na última seção do Armazém A6, chamada(GEO)POÉTICAS, que conta com obras de Angela Detanico e Rafael Lain, Lais Myrrha, Luis Romero, Manuela Ribadeneira, Mayana Redin e do coletivo Slavs and Tartars. Ela é nosso ponto de partida para um passeio pelas temporalidades que habitam os mapas. Para tanto, recorreremos a *Onde nunca anoitece*, de Myrrha, a mapas-múndi de Ptolomeu e de cartógrafos medievais e a questões da história como disciplina.

Em (GEO)POÉTICAS, o espaço expositivo é repleto de referências a astros e a encontros. Ali, como no poema de Garcia (2012), existem mapas sobrepostos. Mayana Redin, em sua série de desenhos *Geografia de encontros* (2011), cria paisagens através da aproximação de mapas cuja seleção segue critérios poéticos. Por exemplo, em *Encontro dos países sem mar* e em o *Desmoronamento de países sem montanha*, cuja seleção é determinada por aspectos geográficos dos lugares a que os contornos se referem; ou então pela relação dos nomes, como em *Ilha Decepção encontra Ilhas Desolação; Lagoa, Ribeira Grande e Rio Maior encontram Feliz Deserto*; ou ainda *Cabo da Boa Esperança encontra Cabo das Tormentas*.



Figura 17: Mayana Redin, *Encontro entre Mar Negro, Mar Vermelho e Mar Amarelo*(série *Geografia de encontros*), 2011. Fonte: Mayana Redin.

Contemplamos a justaposição de mares de nomes coloridos de Redin (Figura 17) e, então, continuando nosso percurso pela esquerda, nos deparamos com a ausência de cores de *Cielo*, de 2010 - instalação de Luis Romero constituída por bandeiras com imagens do sol, da lua e das estrelas. Nesse trabalho, o artista se apropria de bandeiras diversas (de países e de tratados econômicos) nas quais aparecem astros. Ele mantém suas estruturas gráficas, mas remove as cores que as caracterizam e as unifica com o uso do fundo negro e das figuras bordadas em branco.



Figura 18: Manuela Ribadeneira, *El arte de navegar*, 2011.
Fonte: Casa Triângulo.

Estrelas são também a base das obras situadas em frente à *Cielo*, de Manuela Ribadeneira e da dupla Detanico e Lain. Ribadeneira, para elaborar *El arte de navegar* (2011), pesquisou cartas de colonizadores em arquivos históricos; a obra faz referência à *Carta do Mestre João*, um documento enviado ao rei de Portugal, por um membro da expedição de Pedro Álvares Cabral, em abril de 1500. Nela, entre os atos de posse do território encontrado, constava o registro, feito com um astrolábio, da latitude do local em que desembarcaram os exploradores (MAZUCHELLI, 2014). A obra de Ribadeneira (Figura 18) é uma reconstrução e subversão de um astrolábio náutico, instrumento utilizado para determinar a latitude de uma embarcação no mar: ao meio-dia, quando o sol está em seu ponto mais alto, a mira do objeto é apontada para o astro e sua sombra, projetada sobre uma tabela, permite medir a declinação do sol; com a declinação, através de tabelas, era calculada a latitude. O uso da escultura em questão é, entretanto, frustrado, pois faltam-lhe as inscrições que permitiriam determinar a localização.



Figura 19: Detanico e Lain, *Sol Médio (Cruzeiro do Sul)*, 2011.
Fonte: Cristiano Sant'Anna, indicefoto.com.

A *Carta do Mestre João* é também o primeiro documento onde aparece a constelação base da obra de Detanico e Lain, *Sol Médio (Cruzeiro do Sul)*, de 2011, instalação em que, em

um ambiente isolado de luz exterior, “quatro objetos em forma de pirâmide distribuem-se no espaço, seguindo o desenho das estrelas que compõem o Cruzeiro do Sul. As bases são orientadas para o centro da cruz, fazendo face, cada uma, a um ponto cardeal” (ALBUQUERQUE, 2011:68). Na base côncava de cada objeto, é projetada uma animação que simula a incidência do sol sobre aquele elemento, sendo que as laterais se projetam como sombra na superfície interior iluminada (Figura 19) Vemos, na instalação, o jogo de luz e sombra correspondente ao horário presente, segundo o percurso do sol em um dia médio de 12 horas seguido de 12 horas de noite (LAPA, 2014).

Uma experiência temporal é também proposta por Lais Myrrha com a instalação *Onde nunca anoitece* (Figura 20). Nessa obra, 299 relógios digitais são dispostos na parede em um arranjo que forma o mapa-múndi. Diante dela, escutamos relógios soarem. Cada relógio da obra corresponde ao encontro de um meridiano com um paralelo, marcando seu respectivo horário; e cada um é programado para despertar no alvorecer do local que representa.

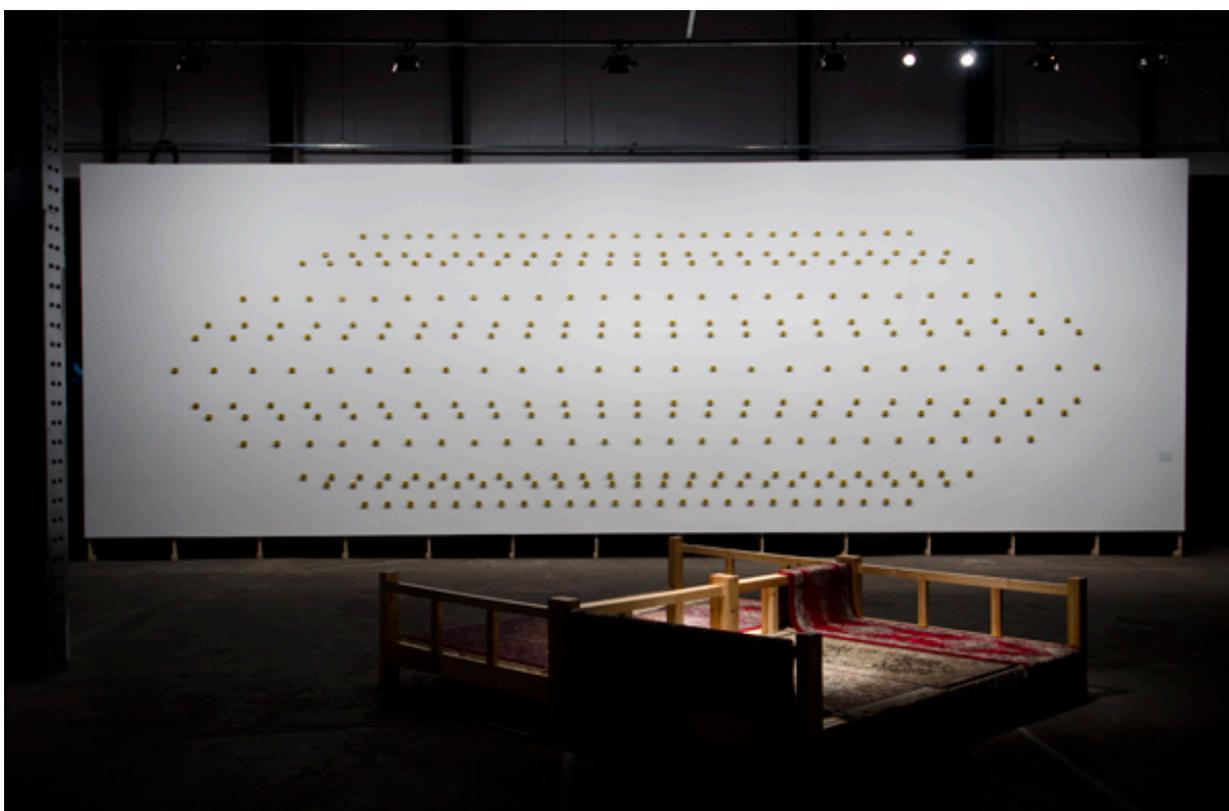


Figura 20: ao fundo Lais Myrrha, *Onde nunca anoitece*, 2009 (2ª versão); em frente *Slavs and Tartars*, Dear 1979, Meet 1989, 2011. Fonte: *site* de Lais Myrrha.

Na instalação *Dear 1979, Meet 1989* (2011), do coletivo *Slavs and Tartars*, podemos

sentar, beber chá e observar o mapa-múndi de Myrrha. A obra constitui em uma série de estruturas de casas de chá sobre camas (*river-beds*⁴¹) – havia na 8ª Bienal do Mercosul uma *river-bed* em cada um dos três armazéns do Cais do Porto – em que ocasionalmente eram servidos chá branco e vermelho “simbolizando as duas grandes narrativas do século XX e XXI (islamismo e comunismo)” (HELGUERA, 2011:259). Sobre as camas encontramos o projeto 79.89.09, brochura que reúne publicações relacionadas à revolução iraniana de 1979 e ao movimento de Solidariedade na Polônia de 1989. Folheando-o, lemos:

Em seu livro *Les Antimodernes* (2005), Antoine Compagnon descreve os verdadeiros modernistas não como utópicos que olham apenas para frente (a.g. Vladimir Mayakovsky, F. T. Marinetti), mas como “anti-modernistas”, aqueles visionários um tanto conflitantes, profundamente afetados pela passagem da era pré-moderna. Como Sartre disse a respeito de Baudelaire, aqueles que vão adiante, mas com um olho no espelho retrovisor.

Walter Benjamin usa uma analogia parecida em seu Anjo da História, lançado para frente, de costas para o futuro, mas voltado para o passado, assim como a língua malgaxe que, ao contrário da concepção positivista de tempo das línguas Ocidentais, usa palavras como “atrás” para descrever o futuro e “em frente” para transmitir a ideia de passado. (SLAVS AND TARTARS, 2011:11)

No texto a que o coletivo Slavs and Tartars faz referência, Walter Benjamin (1987) defende que a crítica ao tempo positivista ocidental modifica o modo de se fazer história. Para o autor, o tempo homogêneo do relógio está ligado à ideia de progresso; assim, olhando os relógios que compõe a instalação de Lais Myrrha penso na questão da temporalidade: como o tempo reside nos mapas? Procurarei adiante esboçar temporalidades intrínsecas à cartografia greco-romana, utilizando para tanto as leituras de Ptolomeu de Oswald Dilke (1987) e à cartografia medieval, com apoio de Alessandro Scafi (2011) e de Franco Farinelli (2011).

5.1 Sobreposição de mapa-múndi: de Myrrha, Ptolomeu e Ebstorf

Diante dos 299 relógios de *Onde nunca anoitece* percebemos-nos diante do tempo. À parte dos mapas da meteorologia e daqueles que contém o fuso horário internacional, o tempo

41 As *river-beds* de Slavs and Tartars são pavilhões de madeira construídos no estilo de um *takht*, estrados elevados para sentar comuns na Ásia Central e Irã, com *rahlé*, um suporte de madeira que usualmente é usado para sustentar *Korans*, Corão.

é pouco evidente nos mapas contemporâneos. Espaço e tempo, cuja separação é naturalizada na cartografia de hoje, estão entrelaçados de diversos modos em mapas antigos, e na projeção de Lais Myrrha, nos relógios que despertam à hora do raiar sol nos encontros de meridianos e paralelos, sobrevive o mapa do mundo conhecido de Ptolomeu.



Figura 21: Claudius Ptolomeu, mapa-múndi, 1482.

Fonte: Site Commbank

Segundo Oswald Dilke (1987), os autores Marinus de Tiro (Fl. 100 d.C.) e Claudius Ptolomeu (ca. 90-168 d.C.) faziam uso da tradição científica da cartografia grega⁴² e das fontes sobre a extensão geográfica do mundo conhecidos alcançáveis pelo crescimento do Império Romano. Na cartografia de Marinus, geógrafo que dedicou muito de sua vida à tarefa de atualizar o mapa-múndi, o tempo era utilizado para medir e localizar territórios no mapa;

42 A ideia de latitude e longitude é inaugurada pelo grego Diacerno (347-285 A.C.) com seu “diafragma” (oeste-leste) e sua “perpendicular” (norte-sul) se cruzando em Roma. Segundo Jacques Lévy, seu caminho é “continuado durante os cinco séculos seguintes por Eratóstenes, Hiparco e Ptolomeu para alcançar o esboço de uma cartografia geométrica, da qual podemos considerar Mercator (1512-1594) como o continuador” (Jacques Lévy In: ACSELRAD, 2008:155).

fazendo uso para tanto de registros, fornecidos por viajantes e comerciantes, do número de dias necessários para ir, por terra ou mar, de um ponto a outro. Ptolomeu aponta Marinus como o mais recente dos “geógrafos contemporâneos” (apud. DILKE, 1987), porém rejeita criticamente seu trabalho, apesar de ter feito extenso uso de seu material. As cópias mais antigas da obra de Ptolomeu que chegaram ao nosso tempo datam do século XII (DILKE 1987), assim, suas imagens sobrevivem na recriação possível através das suas instruções teóricas de como desenhar diferentes tipos de mapas e de suas listas de coordenadas de posições celestes e terrestres. O mapa-múndi de Ptolomeu (Figura 21) carrega, pelo menos, tanto as temporalidades de quando viveu o autor quanto as do ilustrador do século XV que fez o desenho, além do tempo de seus leitores.

Ptolomeu, afirma Dilke, foi um sábio cujos interesses abrangiam temas tão diversos como “astronomia, matemática, física, ótica, harmonia, cronologia e geografia” (1987:180). O autor, célebre por sua influência na cartografia e astronomia modernas, teve pouca importância no Ocidente até o início do século XV, quando o texto de *Geographia* foi traduzido para o latim e sua obra passou a estruturar diretamente – por mais de um século - a cartografia européia. Consoante com seus interesses, o tempo a que Ptolomeu recorre não é mais (como o de Marinus) o dos dias de jornada dos viajantes, mas o tempo dos astros. Tendo realizado observações astronômicas em Alexandria entre 127 e 141 d.C., Ptolomeu procurou compreender os problemas concernentes ao movimento dos corpos celestiais e sua relação entre a Terra imóvel e o movimento esférico do céu (DILKE, 1987).

Em *Geographia*, obra em que Ptolomeu fornece indicações para representar o mundo habitado em um globo ou em uma superfície plana, o tempo é empregado para localizar as regiões. As latitudes eram definidas em termos de duração do dia mais longo; assim o dia do solstício no Equador dura 12 horas, no Paralelo 1 a Norte dura 12 horas e 15 minutos – e desse modo sucessivamente. Por exemplo, segundo as coordenadas de Ptolomeu, a cidade de Siena (hoje chamada Aswan, localizada no sul do Egito), cujo dia mais longo durava 13 horas e 30 minutos, estava localizada no Paralelo 6 a 23°50' Norte. Já as longitudes eram estabelecidas pela diferença horária em relação à Alexandria, em número de horas a leste ou oeste do meridiano da cidade - totalizando, na parte conhecida do mundo, 12 horas ou 180° (DILKE, 1987).

Para a história que aceita a noção de cartografia como uma ciência neutra, objetiva – em que o progresso técnico permite representações cada vez mais reais – a cartografia

produzida no Ocidente nos séculos II a XV – guiada pelo pensamento cristão e não pela tradição greco-romana - tende a ser olhada com desdém. Segundo Alessandro Scafi (2013), não seria possível realizar uma viagem orientando-se com um mapa-múndi comum produzido entre os séculos XII a XIV. O que não significa, ressalta o autor, que essas representações sejam menos valorosas; o homem medieval utilizava itinerários, e não mapas, para se guiar em viagens. A tarefa dos cartógrafos desse período era nada menos que a de retratar a “geografia física e humana, e de tornar visível e compreensível a ordem invisível que guia o curso dos eventos humanos” (SCAFI, 2013:55).



Figura 22: Gervásio de Ebstorf, mapa-múndi de Ebstorf, 1235-1240.

Fonte: Landschafts Museum

Conforme Scafi, no mapa-múndi medieval “muitas camadas de tempo são acumuladas no espaço geográfico” (2013:55); nessas representações coabitavam cidades contemporâneas (como Veneza e Bolonha), impérios extintos (como Mesopotâmia) e referências da história bíblica (como Paraíso, Torre de Babel). Esses mapas não mostravam apenas o mundo geográfico mas também toda história da humanidade do ponto de vista cristão. Segundo Scafi “um mapa medieval (...) projeta eventos históricos em um painel geográfico tornando possível para o olho humano apreender, de um ponto de vista de cima, o *continuum* espaço-tempo da história, do começo ao fim” (2013:56).

Alessandro Scafi (2013) e Franco Farinelli (2011) debruçam-se sobre o mapa-múndi de Ebstorf, realizado entre 1235 e 1240, que pode ilustrar a imagem de mundo do homem medieval (Figura 22). No centro está Jerusalem; no topo a cabeça de Cristo, ao lado das palavras “*Primus et novissimus*” - o primeiro e o último (SCAFI, 2013:72). Ao lado esquerdo da cabeça se encontra o Paraíso (com a cena da tentação de Adão e Eva), que uma inscrição próxima indica ser a primeira região da Asia (SCAFI, 2013). No mapa são também representados pés e mãos, de modo que o corpo de Cristo se confunde com o corpo circular da Terra (FARINELLI, 2011).

Para Farinelli (2011), a emergência do legado de Ptolomeu provoca um conflito entre uma visão ontológica sagrada de mundo, ligada à tradição cristã, e uma visão profana, ligada à invenção de um espaço estável e de uma distinção nítida entre sujeito e objeto. A imagem que abarca o início e o fim do mundo não resiste, segundo Farinelli, à influência de Ptolomeu e à retirada do paraíso do círculo terrestre, da esfera habitável e cognoscível e portanto cartografável:

A novidade está no fato de assim, com a expulsão do aparecimento originário para a humanidade da representação terrestre, esta deixar de poder incluir no seu próprio interior, como antes acontecia, espaços que não fossem simultaneamente acontecimentos: a dimensão temporal da realidade (o *seculum*) e a dimensão propriamente terrestre (o *mundus*) aparecem pela primeira vez sistematicamente distintas. Esta evolução exclui do significado da representação no mapa todas as referências ao passado e ao futuro, à memória e à profecia, limitando-lhe o sentido ao da pura presença, que é hoje o primeiro produto, no plano ontológico, da redutora produção cartográfica da realidade. Assim, por norma, o tempo deixa de aparecer nos mapas, e o espaço torna-se finalmente senhor do terreno para se afirmar exatamente como a forma geométrica instrumental da construção do Novo Mundo, do mundo

em que vivemos.

Franco Farinelli, 2011:24

Porém, contrariando o autor, o tempo persiste nos mapas, é apenas menos evidente. Lembremos de Brian Harley (2014), abordado nos capítulos 2 e 3 do presente trabalho: todo mapa está repleto de aspectos históricos e sociais, os quais podemos localizar no conjunto de regras técnicas e nas regras culturais que estruturam a seleção do que é mapeado.

5.2 Sucessão de amanheceres

Caminhando junto à obra *Onde nunca anoitece* somos convocados a imaginar diversos amanheceres, porém o sucessivo soar dos relógios constrói uma imagem entrecortada, distinta da experiência vagarosa e contínua de assistir a um nascer do sol. Para Georges Didi-Huberman (2011), em toda imagem é inerente uma relação entrecortada entre o Tempo Passado com o Agora. No livro *Devant le temps* o autor versa sobre o anacronismo das imagens a partir de um afresco do convento de San Marco em Florença, cujo autor é Fra Angelico; um muro de pintura vermelha salpicada de manchas erráticas que, anacronicamente, seria facilmente compreendido segundo a etiqueta de pintura abstrata. Há uma semelhança deslocada entre o muro renascentista e os *drippings* de Jackson Pollock. A partir dessa imagem, Didi-Huberman questiona a crença que a chave para compreender um objeto do passado estaria no próprio passado – o mesmo passado do objeto – e demonstra que as fontes de época, historicamente pertinentes, não permitem entender “a necessidade pictórica – mas também intelectual, religiosa – dos muros coloridos de San Marco” (2011:37). Ele elabora uma arqueologia crítica da história da arte que procura deslocar o postulado de Erwin Panofski da história da arte como disciplina humanista e, ao investigar a relação entre história e tempo imposta pela imagem, Didi-Huberman defende que apenas através de uma construção da memória que a imagem tornar-se pensável: e a memória, psíquica, gera uma montagem de tempos heterogêneos. É preciso, conforme o autor, desembaraçar as imagens da concepção de estilo e percebe-las como dialéticas, campo de materiais heterogêneos e de anacronismos, de sobrevivências.

Didi-Huberman recorre ao ensaio *Sobre o conceito da história* de Walter Benjamin (o mesmo citado pelo coletivo Slavs and Tartars), e o desenvolve para a história da arte. O autor argumenta que o material do historiador, que ele convoca e interroga, não é o passado, feito

objetivo, mas a memória – “ela que decanta o passado de sua exatidão” (2011:60), que humaniza o tempo e carrega uma impureza essencial. Para ele a relação do Tempo Passado com o Agora é dialética – não é algo que se desenvolve, uma linha de causas e efeitos, mas uma imagem interrompida, cortada – como os amanheceres de Myrrha. Didi-Huberman recusa da noção de tempo linear e da história orientada, defendendo uma “história a contrapelo”, que põe a imagem no coração da “vida histórica” (Benjamin, apud DIDI-HUBERMAN, 2011:143). O autor propõe a montagem como estratégia para elaborar uma história dialética das sobrevivências, que não explica mais do geral para o particular, mas que percebe o particular que se dissemina.

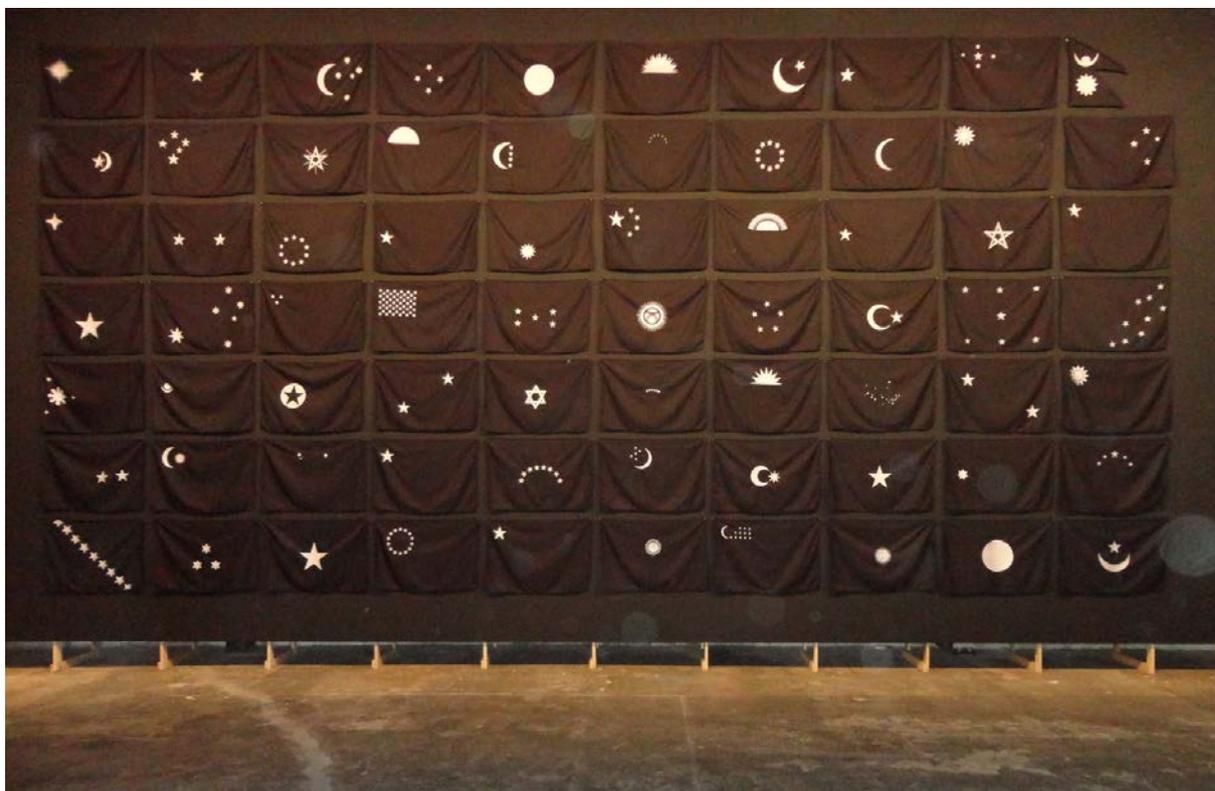


Figura 23: Luiz Romero, Cielo, 2010.

Fonte: Fabiano Devidé

O conjunto da produção de Lais Myrrha, para Júlia Rebouças, remete “a um plano do que é irrealizável, ou do que só é possível no campo da abstração e da idealização” (2013:9). A artista, afirma Rebouças, explora os fenômenos que se naturalizam por acordos sociais, assim como aquilo que, existindo apenas como imaterial, é tomado como verdade concreta. Assim, qual é, afinal, o lugar *Onde nunca anoitece*? Será alegoria da vida contemporânea (mundo de alarmes sempre a nos solicitar) ou será uma impossibilidade, a do sol que nasce quando não há noite?

A obra de Myrrha é feita de 299 relógios, objetos do tempo regulado e normalizado. Para Walter Benjamin (1987) o tempo do relógio é o tempo vazio e homogêneo do progresso, que vai adiante mas em que nada muda, diferente do calendário, cujos feriados, marcas históricas e políticas, presentificam o passado. Mas no mapa-múndi da seção (GEO)POÉTICAS, rodeado pelas estrelas de *Cielo* (Figura 23), *Sol Médio (Cruzeiro do Sul)* e *El arte de navegar*; planeta cercado de astros, de referências à espacialidade que regula seu tempo, o tempo não é vazio e homogêneo, do contrário, nessa imagem contemporânea sobrevivem temporalidades complexas, diversas e contraditórias.

6 Mapa de viagem

Você já pegou na mão uma linha do horizonte? A linha do horizonte, sem ponto de chegada nem ponto de partida, sempre aponta e inicia algum lugar. Muitas linhas por virem, muitas linhas a seguir. (TORRES, 2014)

Para abordar a obra *El viaje REVOLUCIONÁRIO! Novela navegada*, de Alicia Herrero, entramos na penúltima seção do Armazém A4, nomeada I(MIGRAÇÃO).

“Migração”, do latim *migratio*, significa passagem de um lugar para outro (PRIBERAM, 2014). A jornada que tem pressuposto um retorno e aquela que busca permanência em seu destino, embora distintas, são ocasiões privilegiadas para exercer o mapear. Nesses percursos, o procedimento permite, além do reconhecimento do espaço, o explorar de atravessamentos, de “transações /traduções/ transições” (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011)⁴³, que repercutem naquele que o exerce e que, simultaneamente, ele provoca na parte que percorre.



Figura 24: Coletivo Torolab, *HOMELAND: the Iu Mien farm tapes*, 2009 a 2011.

Fonte: Ronei Brognoli

Iniciaremos nosso percurso pelos fundos do armazém. Entramos em um contêiner adjunto ao edifício; trata-se de uma ZAP (Zonas de Autonomia Poética). As ZAP compreendem construções político-econômicas que jogam com a noção de nação, sendo que algumas delas carecem de autonomia política (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL 2011). No contêiner, encontramos o projeto *HOMELAND: the Iu Mien farm tapes*, de 2009 a 2011 (Figura 24), do coletivo Torolab⁴⁴, que contém vídeos, fitas cassetes, modelos topográficos e caixas de som. Torolab trata da construção do lar e seu impacto na identidade de comunidades deslocadas, imigrantes e refugiadas acompanhando o percurso da comunidade asiática Iu Mien, sua migração da China ao Vietnã e Laos e seu estabelecimento nos Estados Unidos. No pavilhão, encontramos material a respeito da língua Iu Mien, de receitas culinárias e da agricultura tradicional orgânica.



Sem título, 2011. Colagem. 12 x 15 cm aprox.

Figura 25: Francis Allÿs, Sem título, 2011.

Fonte: Bienal do Mercosul: catálogo.

Em seguida, vemos *Sem título* (2011), de Francis Allÿs (Figura 25), artista belga radicado no México. Essa colagem consiste em um jogo simbólico em que, sobre duas figuras da bandeira mexicana – pequenos cartões promocionais da *Drogueria del Elefante*– o artista insere as palavras “*representation*” e “*spetacle*” e, na base de ambas, como legenda, a frase “*in a given situation*”.

44 Coletivo fundado por Raúl Cárdenas em Tijuana, México. Participaram desse projeto: Raúl Cárdenas Osuna, Ana Martínez Ortega, Diego Becerra e Rodolfo Argote. O projeto teve também colaboração de Paola Santoscoy e Ramiro Azevedo.

Adentramos o mobiliário de projeção, estrutura criada com paredes de compensado e pinus, e assistimos ao vídeo da estadunidense Coco Fusco, *Els segadors*, de 2001. Realizado em uma época de tensões em torno da imigração em Barcelona, nele intérpretes cantam o hino catalão e discorrem sobre a língua e sobre relações e disputas daqueles que a dominam e os que não.



Figura 26: Yanagi Yukinori, *Nosso Norte é o Sul*, 2011.
Fonte: Carlos "Zeuxis" Paim.

Seguimos e nos deparamos com *Nosso Norte é o Sul*, do japonês Yanagi Yukinori, 2011, cujo título faz referência ao famoso mapa homônimo do artista uruguaio Torres Garcia. São bandeiras dos países que formam o Mercosul somadas às das Guianas, interligadas entre si e feitas em caixas de acrílico com areia colorida (Figura 26). Circulamos a obra, encontramos no verso uma caixa anexa onde vive uma colônia de formigas. Os animais caminham por toda a estrutura, e assim mesclam as cores e erodem os emblemas das bandeiras (Figura 27).



Figura 27: Yanagi Yukinori, detalhe *Nosso Norte é o Sul*, 2011.

Fonte: Carlos "Zeuxis" Paim.

Voltamo-nos para a esquerda e vemos agora o projeto *El viaje revolucionario! Novela navegada* (E.V.R.), desde 2010, da argentina Alicia Herrero. Há um grande mural preto com um mapa e, do lado direito, em branco, uma lista de capítulos-portos. Há uma vitrine com anotações sobre Ernesto Guevara e cadernos que parecem de viagem. Vê-se uma placa com a sigla E.V.R., perto dela encontram-se pôsteres, disponíveis para o público, assim como perto do mural estão cartões postais (Figura 28).

Em E.V.R., Herrero utiliza a estrutura de uma novela para criar um projeto multidisciplinar, uma proposição de experiências e reflexões que necessita da cooperação do leitor. A partir de fotos de satélite, a artista selecionou portos fluviais de rios navegáveis da América do Sul e criou cartas hidrográficas que sugerem um trajeto desde o rio Beni (Bolívia) ao rio da Prata (Argentina), onde se inicia um outro itinerário do rio Uruguai (Uruguai) ao Guaíba (Brasil). Então, propôs uma novela em que cada “capítulo é um porto na linha contínua de rios desde Porto Brais do rio Beni até o Ucayali, ingressando no Amazonas por Iquitos, chegando a Letícia, Manaus e outros, cruzando o Mato Grosso até derramar no delta do Tigre, para iniciar uma nova jornada” (HERRERO, 2013).



Figura 28: *El viaje revolucionario! Novela navegada*. Alicia Herrero, desde 2010.
Fonte: Alicia Herrero.

Os protagonistas de E.V.R. são todos aqueles que fizeram a viagem entre pelo menos dois capítulos – dois portos –, podendo ser utilizados quaisquer meios de transporte fluvial. Os protagonistas podem intervir na novela criando novos capítulos ou subcapítulos e lhes é solicitada a elaboração de diálogos entre seus depoimentos de viagem e os testemunhos escritos por Ernesto Guevara em seus primeiros seis anos de jornada pela América.

Na obra de Herrero, mais importante que o mapa fluvial que guia os capítulos é o convite para mapear o território: ação composta por um número incerto de participantes, de duração indeterminada, dimensão continental. Os protagonistas, com seus diários de viagem, reinventam práticas corográficas de exploradores europeus do século XIX; a expedição de agora busca, entretanto, subverter regimes autoritários. Quando exibido em Santiago do Chile, em 2011 (Figura 29), o projeto abarcou a luta dos estudantes chilenos pela educação pública – para além dos capítulos-portos, “o status de ‘revolucionário’” é “entendido como processo contínuo” (HERRERO, 2013).

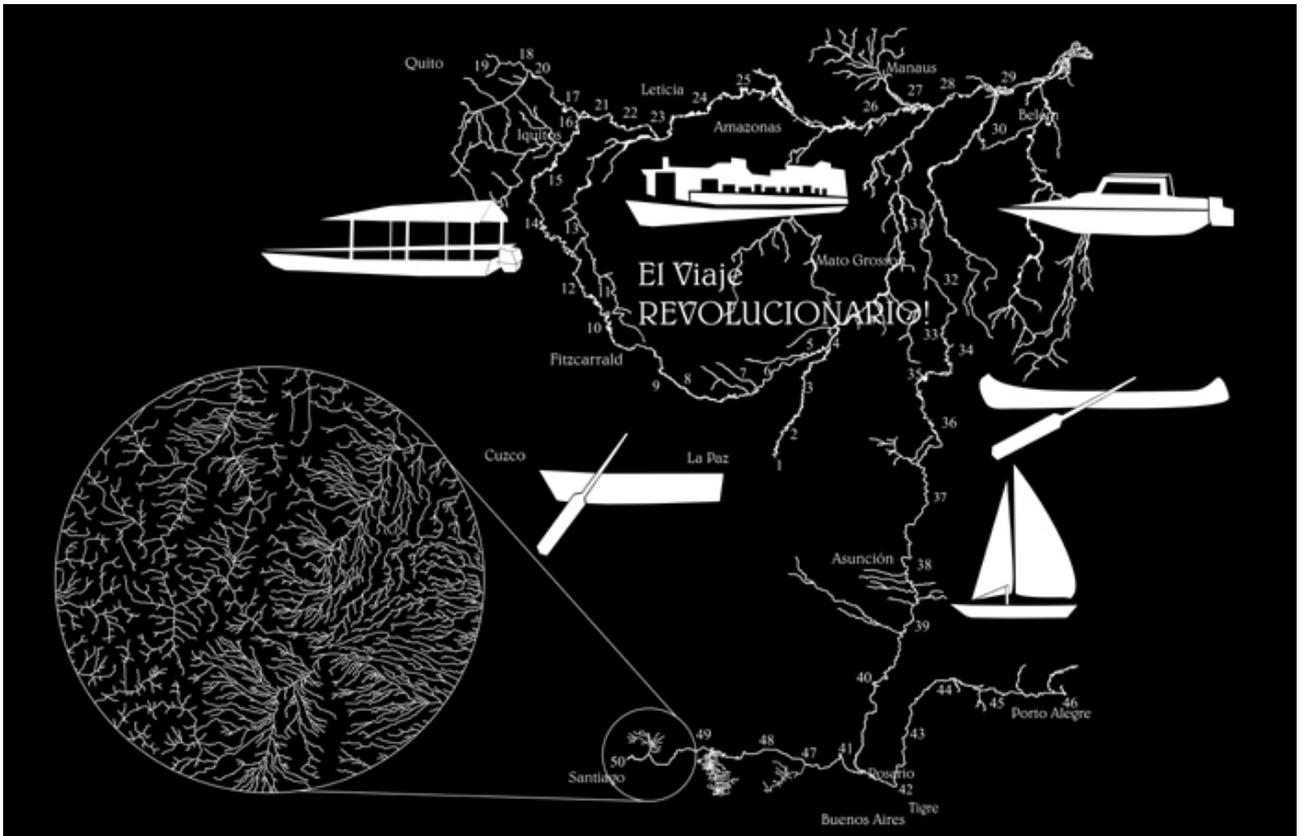


Figura 29: Alicia Herrero, EVR, Informe País, Santiago de Chile, postal, 2011.
 Fonte: Alicia Herrero.

Em consonância com a produção de artistas como Allan Kaprow, Yoko Ono, grupo Fluxos, entre outros, em E.V.R., a proposta de uma ação é mais relevante que os elementos materiais – mural, placa, vitrine – que dão a ver a obra. Podemos, inclusive, pensar na obra de Herrero como uma espécie de deriva situacionista transposta.

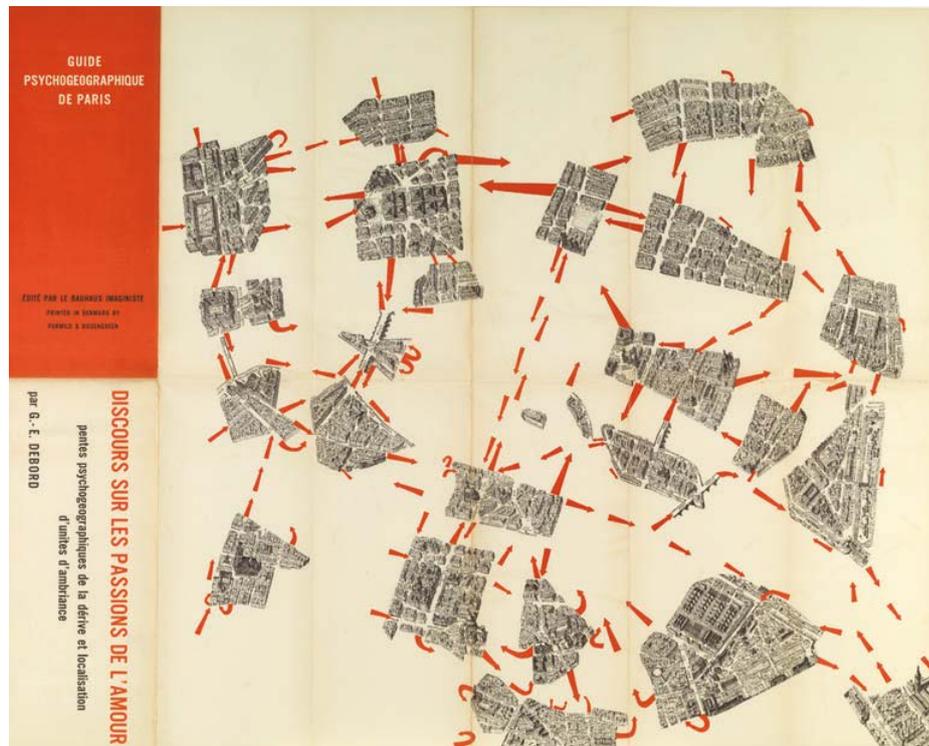


Figura 30: *Guia Psicogeográfico de Paris. Discurso sobre as paixões do amor*. Guy Debord, 1957.
 Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.

Os situacionistas, grupo de artistas e ativistas europeus ativo nos anos 1950 e 1960, buscavam transtornar toda forma de poder dominante e capitalista. Dentre suas atividades, a deriva se apresentava como “uma técnica de deslocamento ininterrupto através de ambientes diversos” (DEBORD, 2003:67). Para Guy Debord, “o conceito de deriva está ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo” (2003:67). Segundo o autor:

A palavra psicogeografia (...) faz parte da perspectiva materialista do condicionamento da vida e do pensamento pela natureza objetiva. A geografia, por exemplo, explica a ação determinante de forças naturais gerais (...) sobre as formações econômicas da sociedade e, por isso, sobre o conceito de mundo que esta pode ter. A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que guarda uma imprecisão interessante, pode portanto ser aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam porvir do mesmo espírito de descoberta. (DEBORD, 2003:39)

A deriva compreende uma contradição: o deixar-se levar somado ao domínio das variáveis psicogeográficas. As cidades, afirma Debord, possuem um relevo psicogeográfico com correntes constantes, pontos fixos e redemoinhos que dificultam a entrada e saída a certas zonas, margens fronteiriças entre diferentes unidades de vivenda que, com a deriva, se pretende suprimir. A deriva se contrapõe à estreiteza geográfica dos caminhos do cotidiano; estar à deriva implica renunciar aos motivos usuais de deslocamento, lançar-se às solicitações do terreno e aos encontros que ele proporciona.

A deriva não é apenas a ação de deambular, envolve também um mapear alternativo que comporta desejos e percepções (Figura 30). Esse mapear não pretende produzir uma descrição mimética, mas constituir um ato cognitivo que efetive a reterritorialização de topografias escondidas e reprimidas, que problematiza convenções sociais e provoca a reconquista do senso de lugar nos centros urbanos.

Tanto na viagem de Herrero quanto na deriva situacionista, o reconhecimento espacial implica em encontros inesperados, a aventura do desconhecido e o apagamento de fronteiras. Enquanto Debord propõe o estudo de grandes cidades e a supressão das margens fronteiriças que rodeiam as unidades de vivenda, a artista, pelo contínuo dos rios, pelo diálogo dos protagonistas com aqueles que os encontram e com os diários de Guevara, coloca em questão as fronteiras nacionais. A deriva é uma prática de reterritorialização local; a viagem revolucionária, de conquista continental. Como diz Ernesto Guevara, em citação selecionada pela artista: “Acreditamos, e depois desta viagem mais firmemente do que antes, que a divisão da América em nacionalidades incertas e ilusórias é completamente fictícia...”⁴⁵

Herrero convoca o espectador a assumir uma postura ativista, a experimentar um mapeamento inventivo que interfere nas formas de ocupar e perceber o mundo e, assim, envolve a transformação de si. Respondi ao convite da artista e, em dezembro de 2014, fui protagonista de sua “novela navegada” nos capítulos 27 - Porto de Manaus e 28 - Porto de Itacoatiara, assim como em quatro subcapítulos de 29 – Porto de Santarém. Naveguei pelos rios Amazonas e Tapajós e através das baías de Guajará, Marajó e Marapanim. Os requisitos eram trabalhar com os escritos de Guevara e, principalmente, estabelecer diálogos marcaram a viagem, diferenciando-a de um passeio turístico comum. Quando estou sozinha, sou, normalmente, reservada; no entanto, o compromisso com a proposta fez com que tivesse

45 Testemunho de Ernesto Guevara (14 de junho de 1952, em Iquitos, Rio Amazonas) presente em pôster de E.V.R. distribuído na 8ª Bienal do Mercosul.

conversas longas e até íntimas com pessoas com quem raramente estabeleceria relação. A seguir, disponho o registro dessa experiência, um diário de viagem, com fotos seguidas da transcrição do texto.



Figura 30: Yara segurando sua pintura a bordo do Anna Karolinn II, 2014.
Fonte: Arquivo da autora.

6.1 Diário E.V.R.



Figura 31: *E.V.R. Novela Navegada*, capa, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

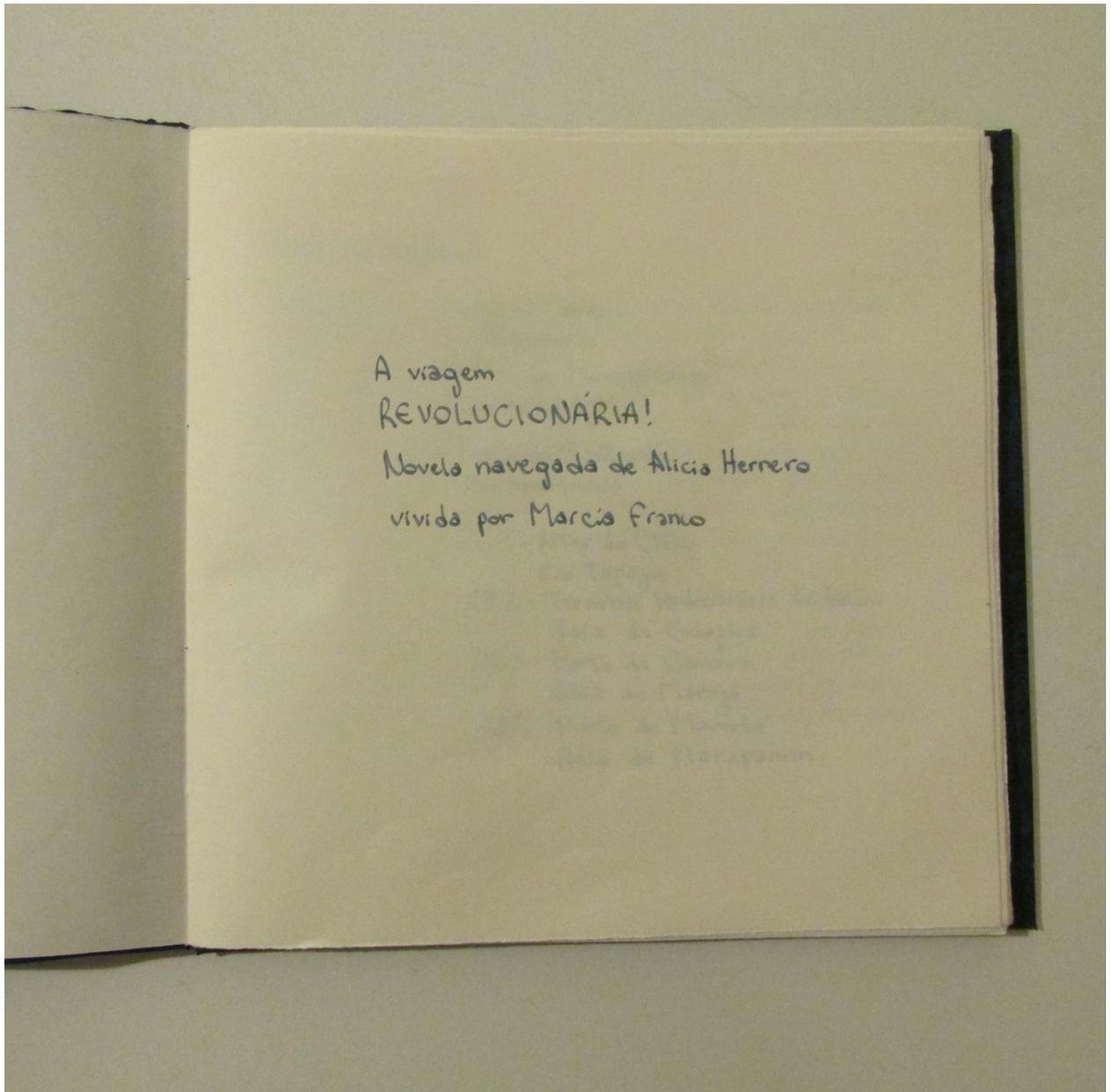


Figura 32: *E.V.R. Novela Navegada*, folha de rosto, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

A viagem REVOLUCIONÁRIA! Novela navegada de Alicia Herrero, vivida por Marcia Franco.

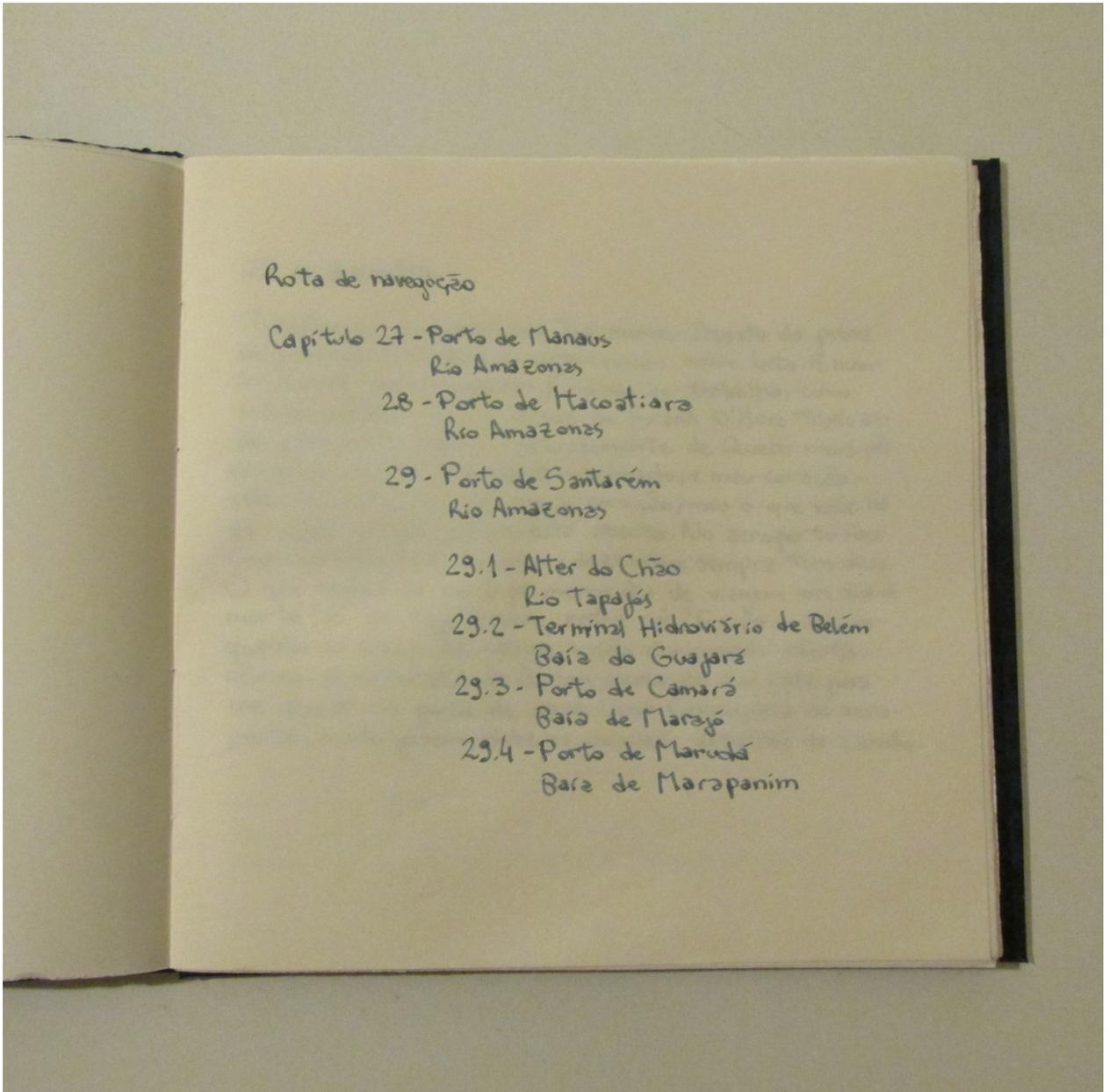


Figura 33: E.V.R. *Novela Navegada*, Relação de capítulos-portos, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

Rota de navegação

Capítulo 27 – Porto de Manaus, Rio Amazonas;

28 – Porto de Itacoatiara, Rio Amazonas;

29 – Porto de Santarém, Rio Amazonas;

29.1 – Alter do Chão, Rio Tapajós;

29.2 – Terminal Hidroviário de Belém, Baía do Guajará;

29.3 – Porto de Camará, Baía de Marajó;

29.4 – Porto de Marudá, Baía de Marapanim.

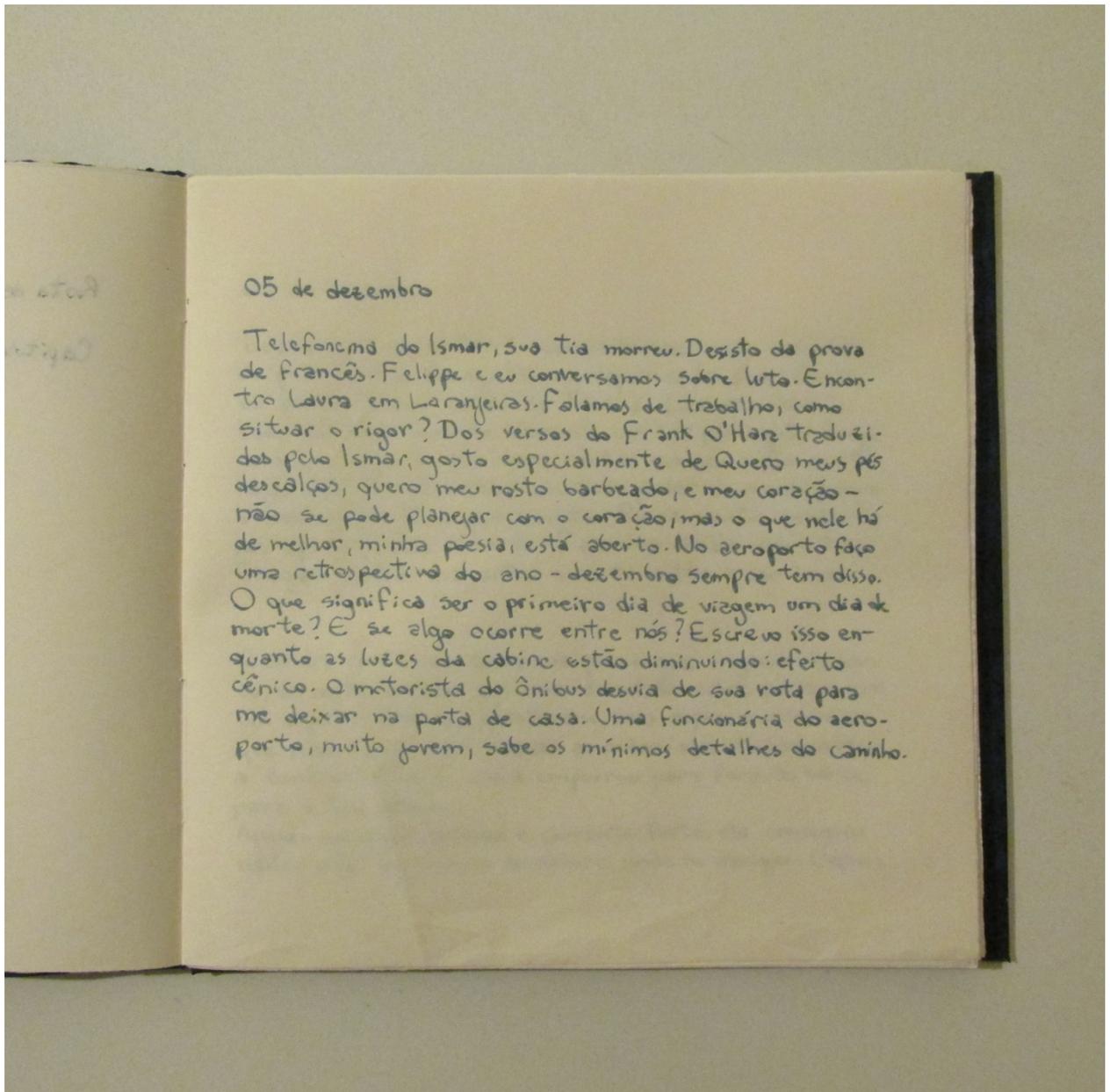


Figura 34: E.V.R. *Novela Navegada*, 05 de dezembro, 2015

Fonte: Arquivo da autora

05 de dezembro

Telefonema do Ismar, sua tia morreu. Desisto da prova de francês. Felipe e eu conversamos sobre luto. Encontro Laura em Laranjeiras. Falamos de trabalho, como situar o rigor? Dos versos do Frank O'Hara traduzidos pelo Ismar, gosto especialmente de: “Quero meus pés descalços, quero meu rosto barbeado, e meu coração / não se pode planejar com o coração, mas o que nele há de melhor, minha poesia, está aberto.” No aeroporto, faço uma retrospectiva do ano – dezembro sempre tem disso. O que significa ser o primeiro dia de viagem um dia de morte? E se algo ocorre entre nós? Escrevo isso enquanto as luzes da cabine estão diminuindo: efeito cênico. O motorista do ônibus desvia de sua rota para me deixar na porta de casa. Uma funcionária do aeroporto, muito jovem, sabe os mínimos detalhes do caminho.

viagem um dia de morte? *E se algo ocorre entre nós?* Escrevo isso enquanto as luzes da cabine estão diminuindo: efeito cênico. O motorista do ônibus desvia de sua rota para me deixar na porta de casa. Uma funcionária do aeroporto, muito jovem, sabe os mínimos detalhes do caminho.

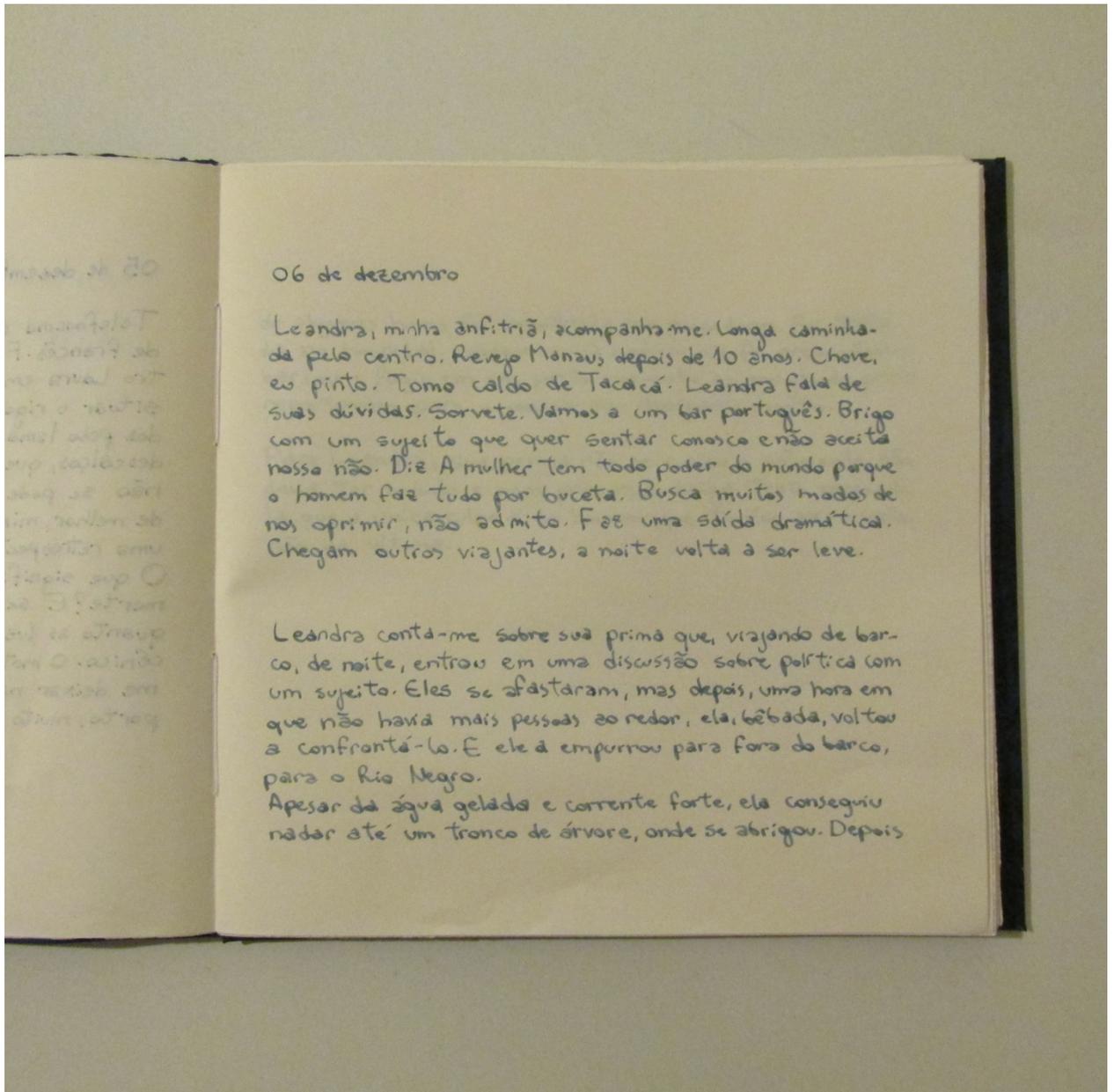


Figura 35: E.V.R. *Novela Navegada*, 06 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

06 de dezembro

Leandra, minha anfitriã, me acompanha. Longa caminhada pelo centro. Re vejo Manaus depois de 10 anos. Chove, eu pinto. Tomo caldo de Tacacá. Leandra fala de suas dúvidas.

Sorvete. Vamos a um bar português. Brigo com um sujeito que quer sentar conosco e não aceita nosso não. Diz: “A mulher tem todo o poder do mundo porque o homem faz tudo por buceta”. Busca muitos modos de nos oprimir, não admito. Faz uma saída dramática. Chegam outros viajantes, a noite volta a ser leve.

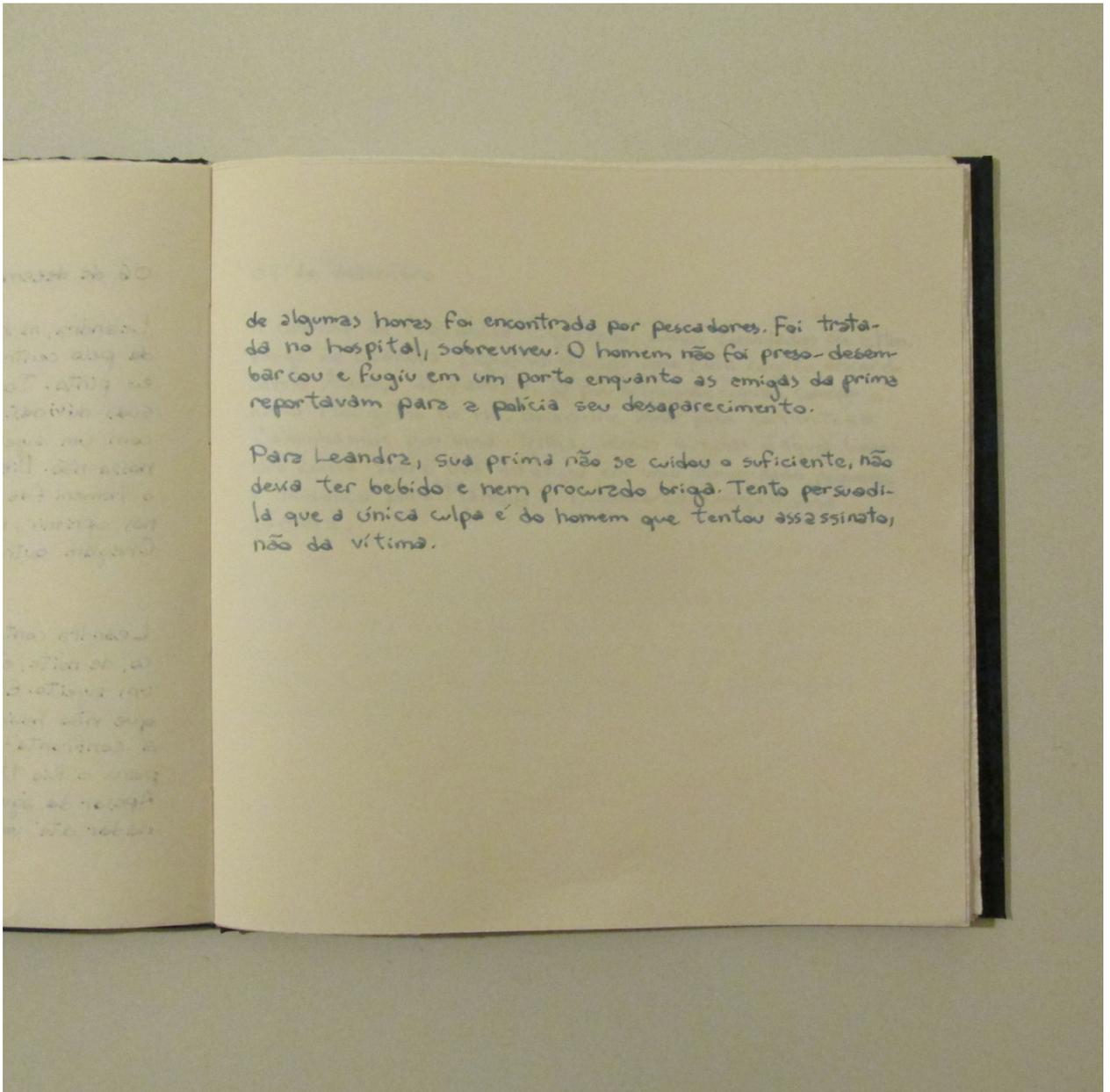


Figura 36: E.V.R. *Novela Navegada*, 06 de dezembro, continuação, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

Leandra me conta sobre sua prima que, viajando de barco, de noite, entrou em uma discussão sobre política com um sujeito. Eles se afastaram, mas, depois, uma hora em que não havia mais pessoas ao redor, ela, bêbada, voltou a confrontá-lo. E ele a empurrou para fora do barco,

para o rio Negro.

Apesar da água gelada e corrente forte, ela conseguiu nadar até um tronco de árvore, onde se abrigou. Depois de algumas horas, foi encontrada por pescadores. Foi tratada no hospital, sobreviveu. O homem não foi preso – desembarcou e fugiu em um porto enquanto as amigas da prima reportavam para a polícia seu desaparecimento.

Para Leandra, sua prima não se cuidou o suficiente, não devia ter bebido e nem procurado briga. Tento persuadi-la que a única culpa é do homem que tentou assassinato, não da vítima.

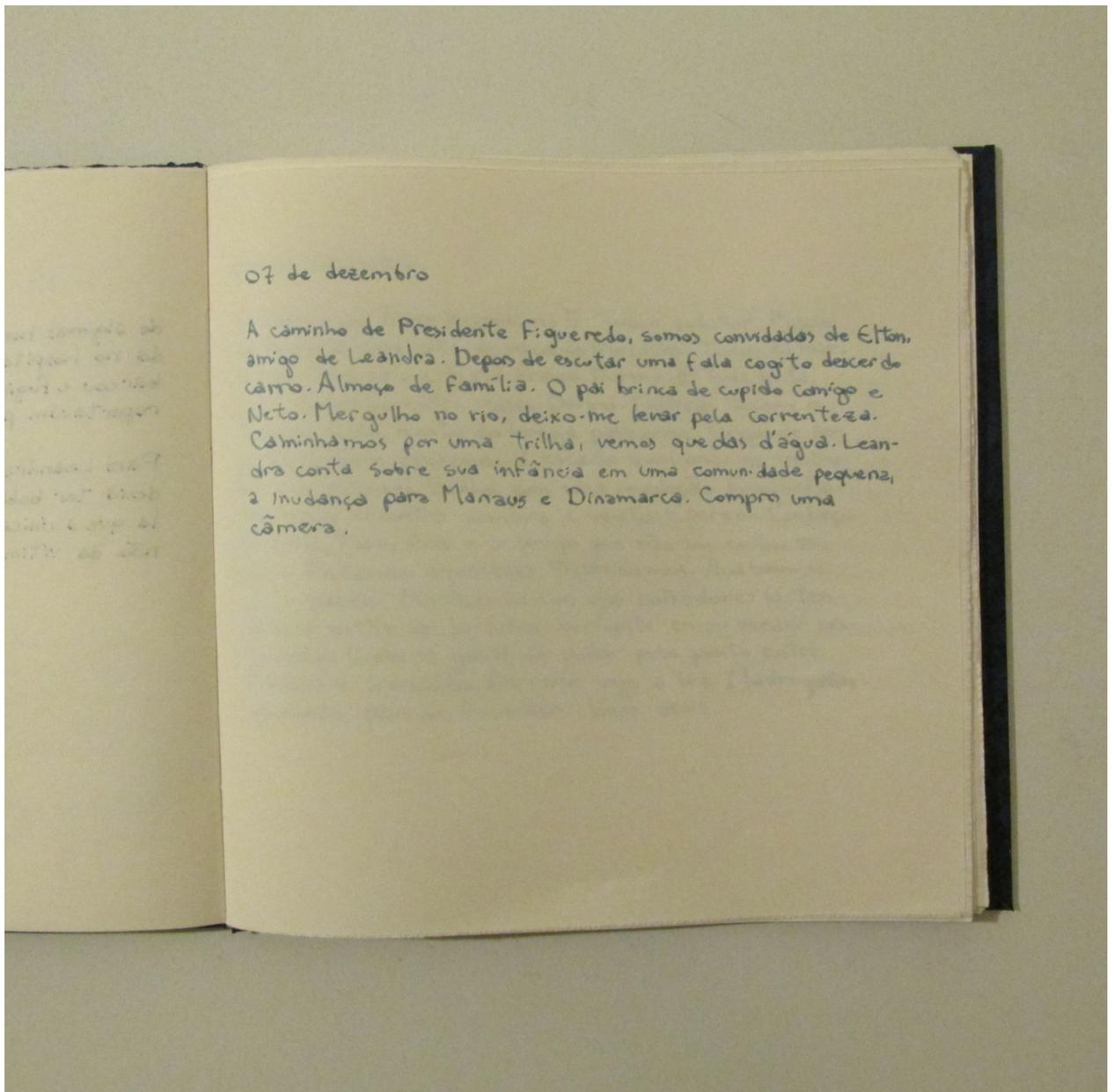


Figura 37: E.V.R. *Novela Navegada*, 07 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

07 de dezembro

A caminho de Presidente Figueredo, somos convidadas de Elton, amigo de Leandra. Depois de escutar uma fala, cogito descer do carro. Almoço de família. O pai brinca de cupido comigo e Neto. Mergulho no rio, me deixo levar pela correnteza. Caminhamos por uma trilha, vemos quedas d'água. Leandra conta sobre sua infância em uma comunidade pequena, a mudança para Manaus e Dinamarca. Compro uma câmera.

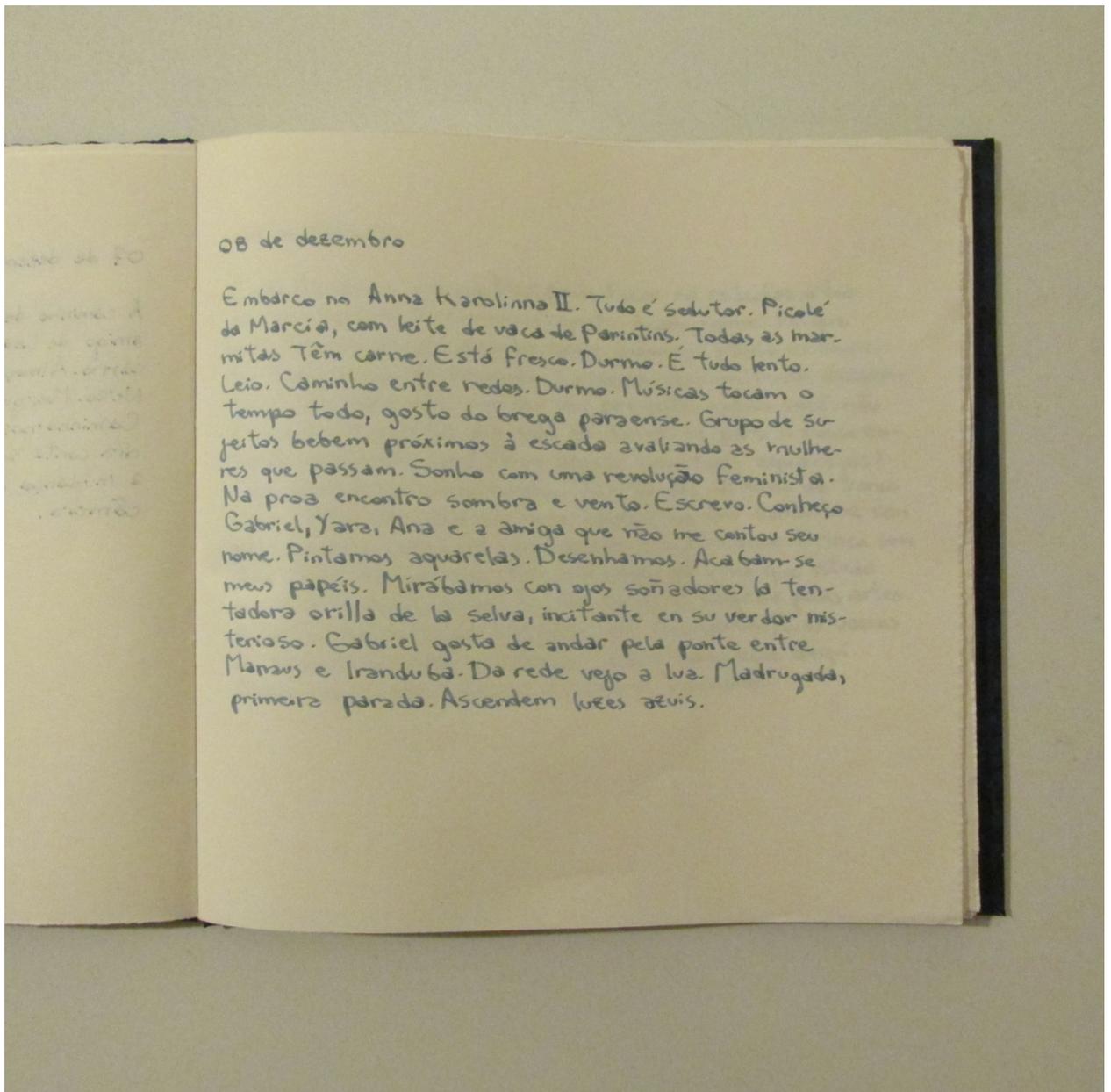
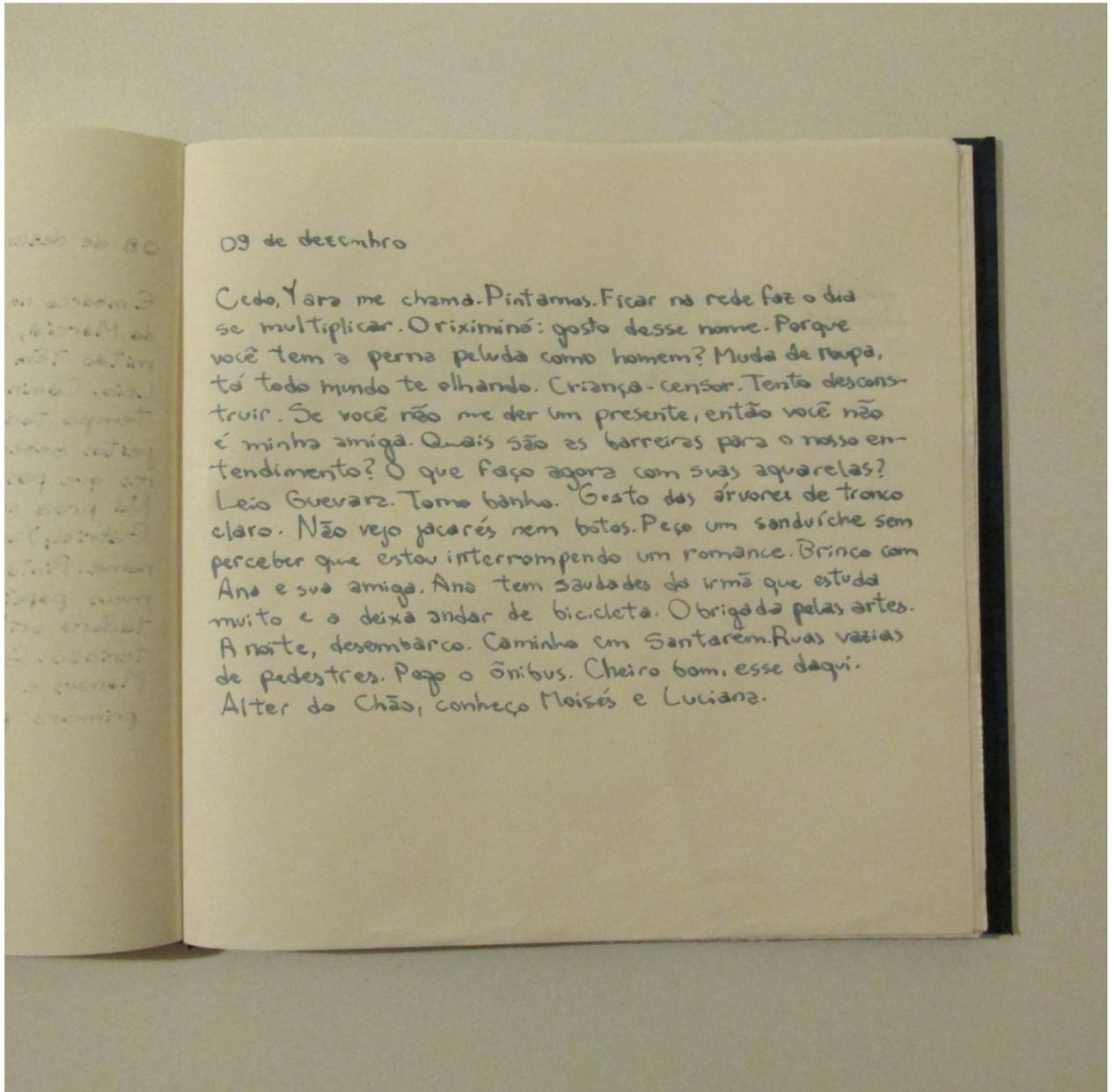


Figura 38: E.V.R. *Novela Navegada*, 08 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

08 de dezembro

Embarco no Anna Karolinna II. Tudo é sedutor. *Picolé da Marcia, com leite de vaca de Parintins*. Todas as marmitas têm carne. Está fresco. Durmo. É tudo lento. Leio. Caminho entre redes. Durmo. Músicas tocam o tempo todo, gosto do brega paraense. Grupo de sujeitos bebe próximo à escada, avaliando as mulheres que passam. Sonho com uma revolução feminista. Na proa, encontro sombra e vento. Escrevo. Conheço Gabriel, Yara, Ana e a amiga que não me contou seu nome. Pintamos aquarelas. Desenhamos. Acabam-se meus papéis. *Mirábamos con ojos soñadores la tentadora orilla de la selva, incitante en su verdor misterioso*. Gabriel gosta de andar pela ponte entre Manaus e Iranduba. Da rede vejo a lua. Madrugada, primeira parada. Acendem luzes azuis.



09 de dezembro

Cedo, Yara me chama. Pintamos. Ficar na rede faz o dia se multiplicar. Oriximinó: gosto desse nome. Porque você tem a perna peluda como homem? Muda de roupa, tá todo mundo te olhando. Criança-censur. Tenta desconstruir. Se você não me der um presente, então você não é minha amiga. Quais são as barreiras para o nosso entendimento? O que faço agora com suas aquarelas? Leio Guevaraz. Tomo banho. Gosto das árvores de tronco claro. Não vejo jacarés nem botos. Peço um sanduíche sem perceber que estou interrompendo um romance. Brinco com Ana e sua amiga. Ana tem saudades da irmã que estuda muito e a deixa andar de bicicleta. Obrigada pelas artes. À noite, desembarco. Caminho em Santarém. Ruas vazias de pedestres. Peço o ônibus. Cheiro bom, esse daqui. Alter do Chão, conheço Moisés e Luciana.

Figura 39: E.V.R. *Novela Navegada*, 09 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

09 de dezembro

Cedo, Yara me chama. Pintamos. Passeamos. Ficar na rede faz o dia se multiplicar. Oriximiná: gosto desse nome. *Porque você tem a perna peluda como homem? Muda de roupa, tá todo mundo te olhando.* Criança-censor. Tento desconstruir. *Se você não me der um presente, então você não é minha amiga.* Quais são as barreiras para o nosso entendimento? O que faço agora com suas aquarelas? Leio Guevara. Tomo banho. Gosto das árvores de tronco claro. Não vejo jacarés nem botos. Peço um sanduíche sem perceber que estou interrompendo um romance. Brinco com Ana e sua amiga. Ana tem saudades da irmã que estuda muito e a deixa andar de bicicleta. *Obrigada pelas artes.* A noite, desembarco. Caminho em Santarém. Ruas vazias de pedestres. Pego o ônibus. Cheiro bom esse daqui. Alter do Chão. Conheço Moisés e Luciana.

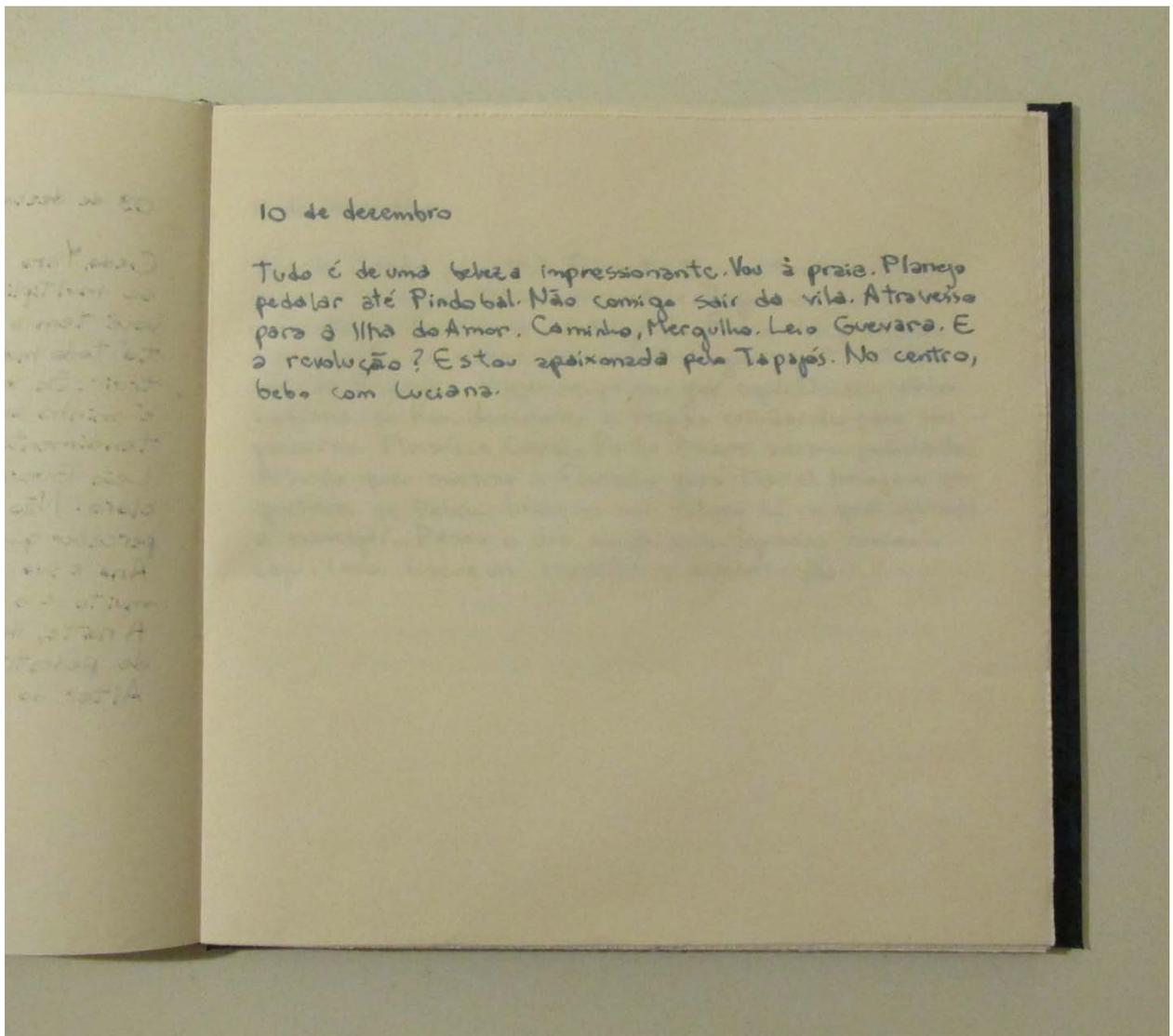


Figura 40: E.V.R. *Novela Navegada*, 10 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

10 de dezembro

Tudo é de uma beleza impressionante. Vou à praia. Planejo pedalar até Pindobal. Não consigo sair da vila. Atravesso para a ilha do Amor. Caminho. Mergulho. Leio Guevara. E a revolução? Estou apaixonada pelo Tapajós. No centro, bebo com Luciana.

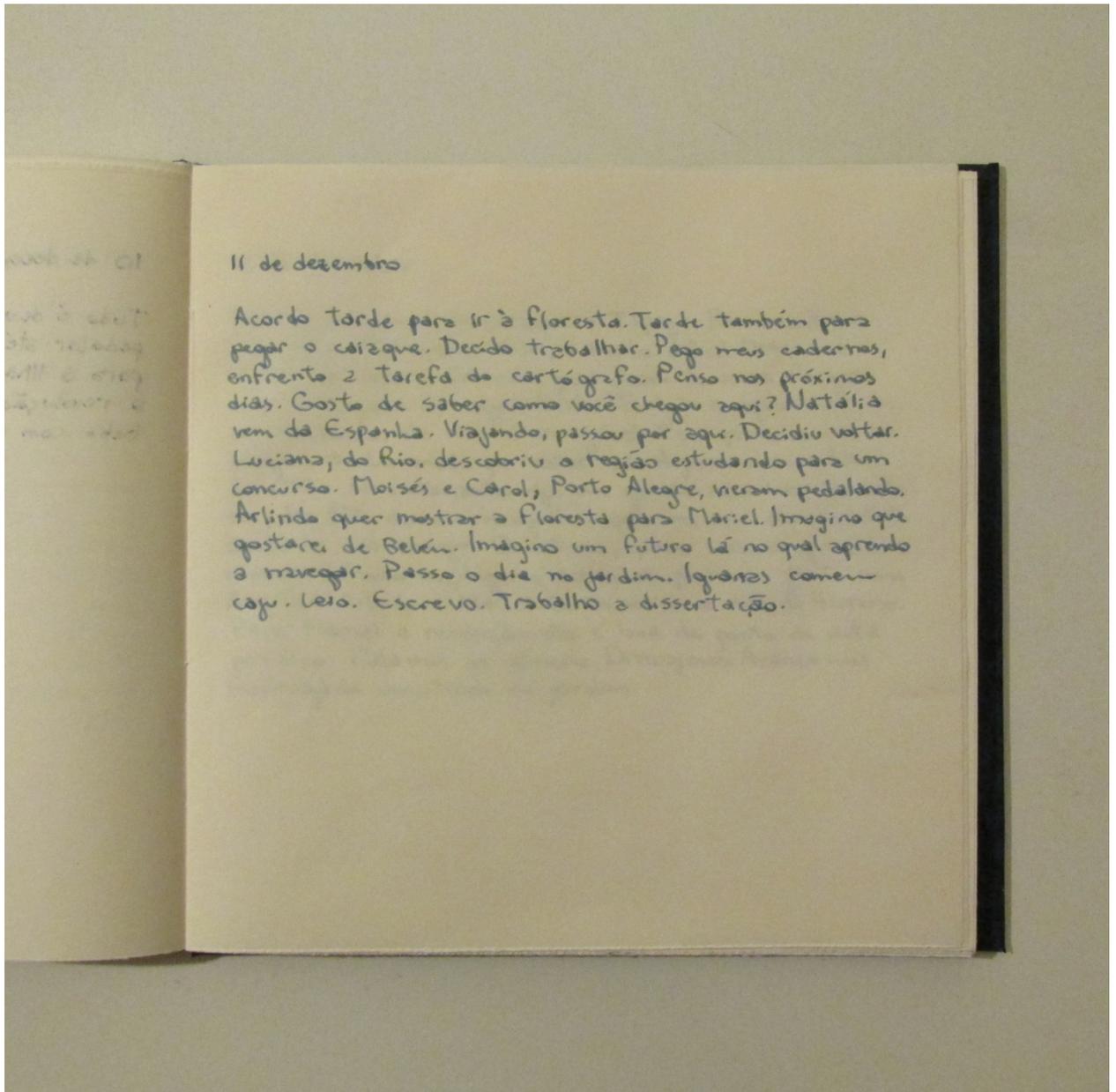


Figura 41: E.V.R. *Novela Navegada*, 11 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

11 de dezembro

Acordo tarde para ir à floresta. Tarde também para pegar o caiaque. Decido trabalhar. Pego

meus cadernos, enfrento a tarefa de cartógrafo. Penso nos próximos dias. Gosto de saber *como você chegou aqui?* Natália vem da Espanha. Viajando, passou por aqui. Decidiu voltar. Luciana, do Rio, descobriu a região estudando para um concurso. Moisés e Carol, Porto Alegre, vieram pedalando. Arlindo quer mostrar a floresta para Mariel. Imagino que gostarei de Belém. Imagino um futuro lá no qual aprendo a navegar. Passo o dia no jardim. Iguanas comem caju. Leio. Escrevo. Trabalho a dissertação.

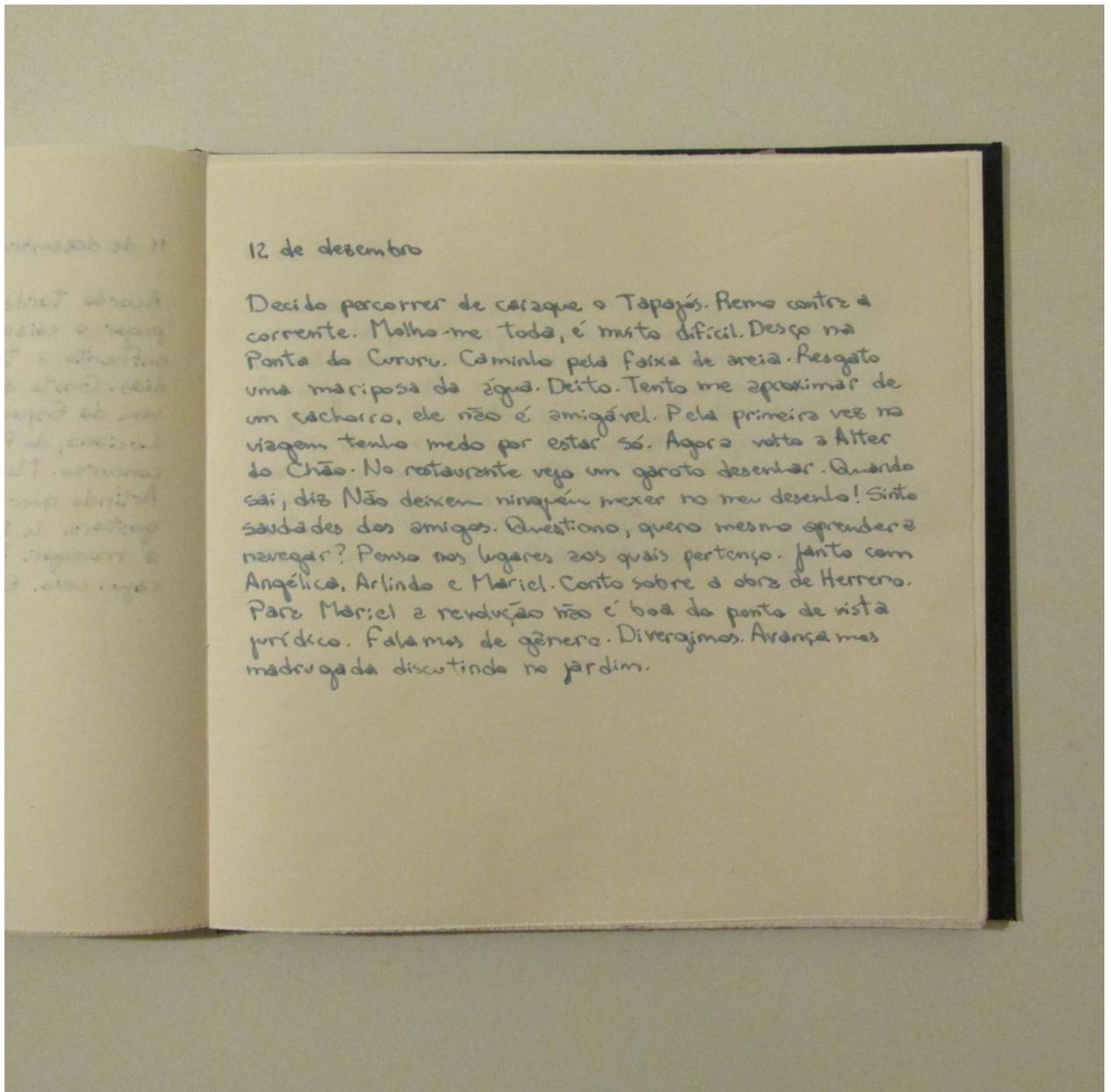


Figura 42: E.V.R. *Novela Navegada*, 12 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

12 de dezembro

Decido percorrer de caiaque o Tapajós. Remo contra a corrente. Molho-me toda, é muito

difícil. Desço na Ponta do Cururu. Caminho pela faixa de areia. Resgato uma mariposa da água. Deito. Tento me aproximar de um cachorro, ele não é amigável. Pela primeira vez na viagem, tenho medo por estar só. Volto a Alter. No restaurante, vejo um garoto desenhar. Quando sai, diz: “Não deixem ninguém mexer no meu desenho!” Sinto saudades dos amigos. Questiono, quero mesmo aprender a navegar? Penso nos lugares aos quais pertenço. Janto com Angélica, Arlindo e Mariel. Conto sobre a obra de Herrero. Para Mariel, a revolução não é boa do ponto de vista jurídico. Falamos de gênero. Divergimos. Avançamos madrugada discutindo no jardim.

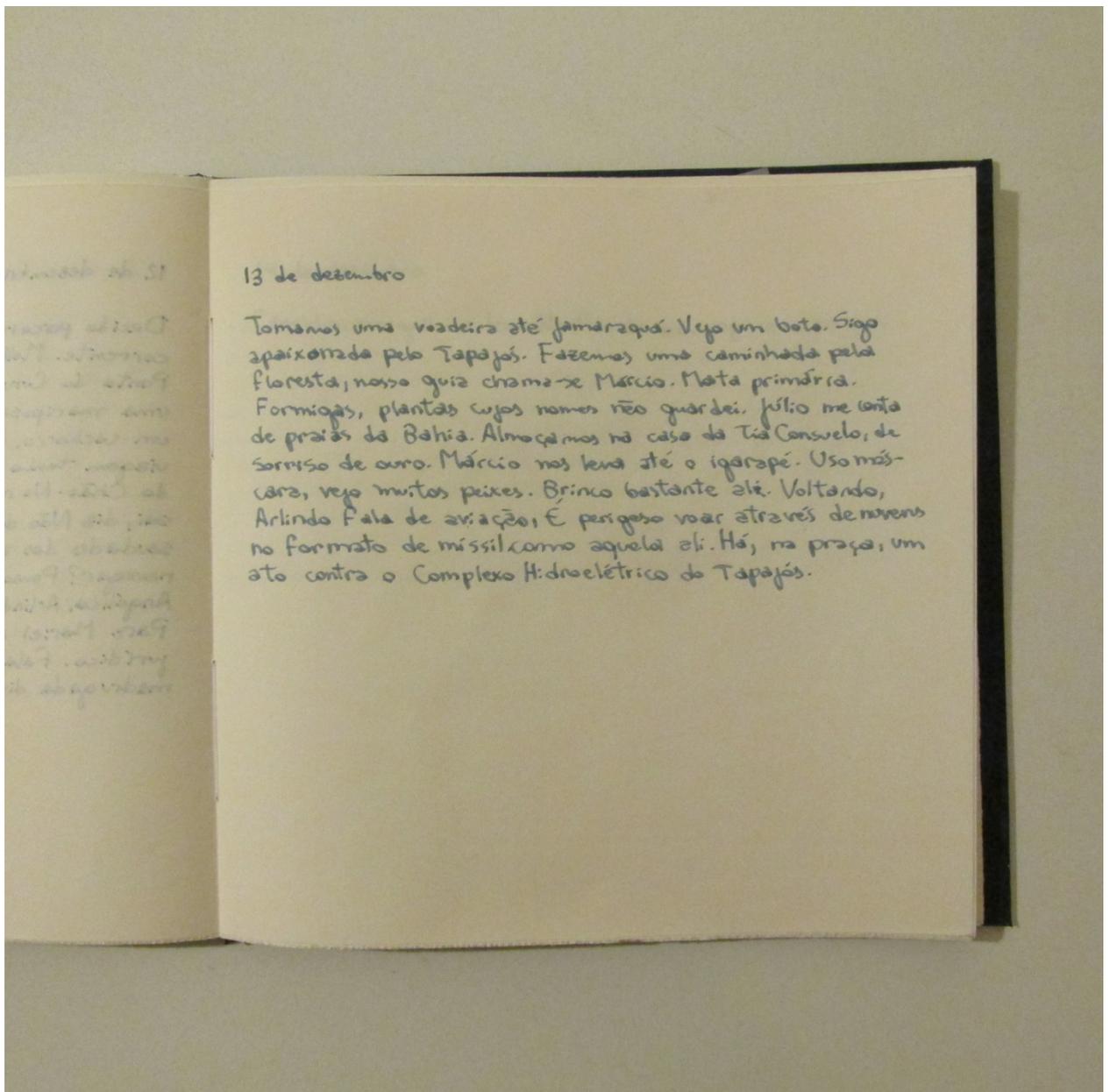


Figura 34: E.V.R. *Novela Navegada*, 13 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

13 de dezembro

Tomamos uma voadeira até Jamaraquá. Vejo um boto. Sigo apaixonada pelo Tapajós. Fazemos uma caminhada pela floresta; nosso guia chama-se Márcio. Mata primária. Formigas, plantas cujos nomes não guardei. Júlio me conta de praias da Bahia. Almoçamos na casa da tia Consuelo. Márcio nos leva até o igarapé. Uso máscara, vejo muitos peixes. Brinco bastante ali. Voltando, Arlindo fala de aviação, *É perigoso voar através de nuvens no formato de míssil como aquela ali*. Há, na praça, um ato contra o Complexo Hidroelétrico do Tapajós.

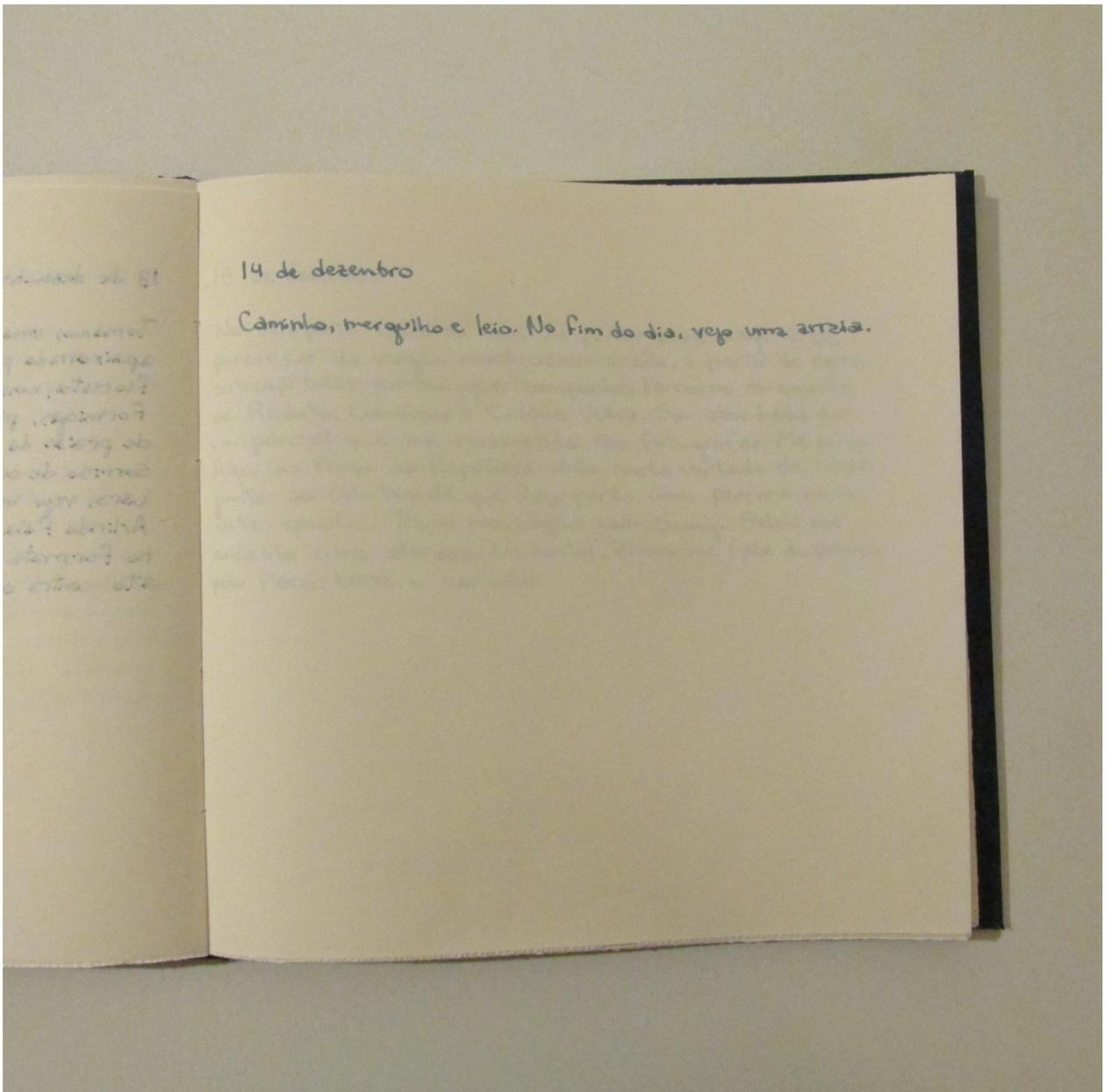


Figura 44: E.V.R. *Novela Navegada*, 14 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

14 de dezembro

Caminho, mergulho e leio. No fim do dia, vejo uma arraia.

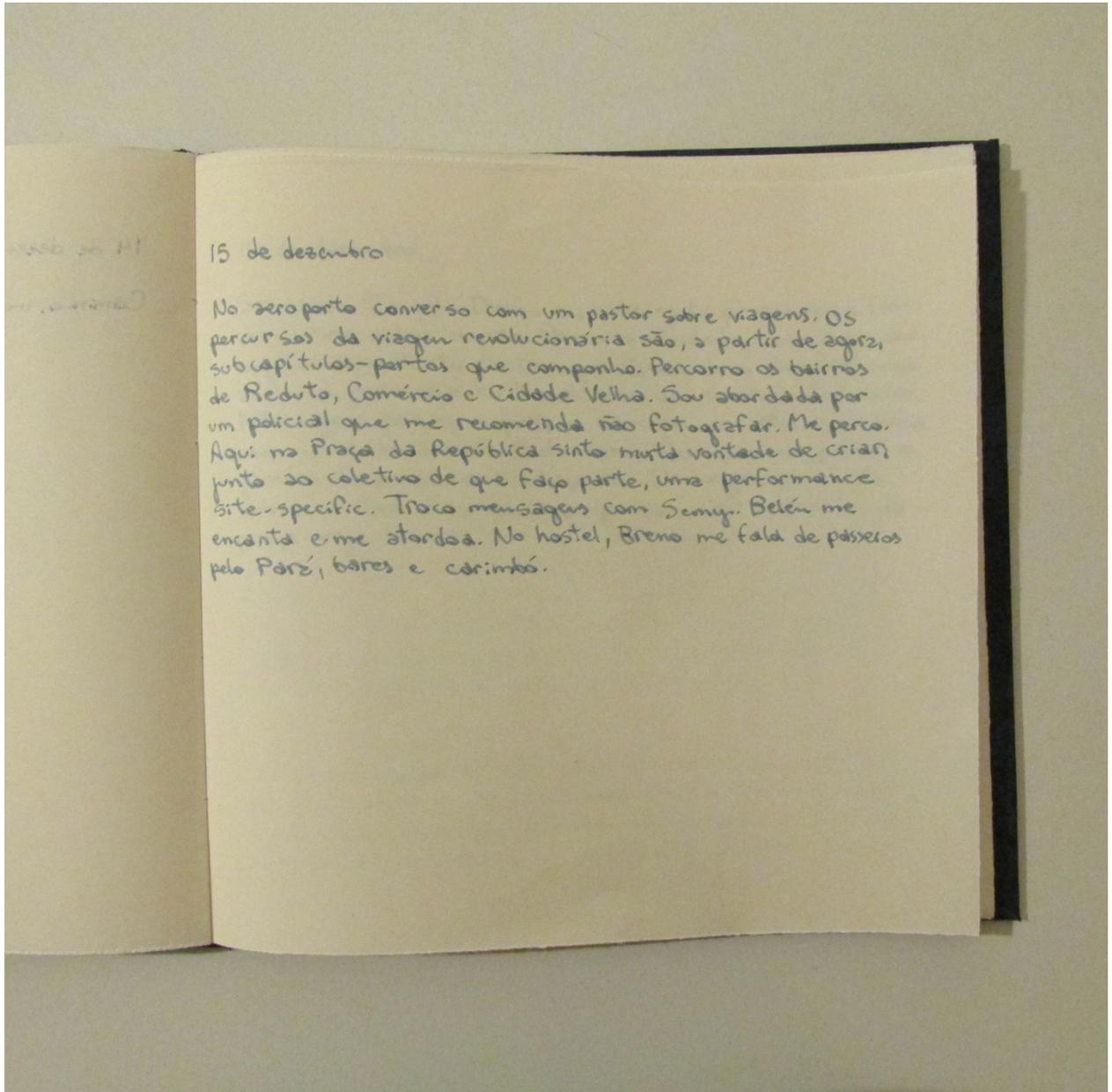


Figura 45: E.V.R. *Novela Navegada*, 15 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

15 de dezembro

No aeroporto, converso com um pastor sobre viagens. Os percursos da viagem revolucionária são, a partir de agora, subcapítulos-portos que componho. Percorro os bairros de Reduto, Comércio e Cidade Velha. Sou abordada por um policial que me recomenda não fotografar. Me perco. Aqui na Praça da República sinto vontade de criar, junto ao coletivo de que faço

parte, uma performance *site-specific*. Troco mensagens com Semy. Belém me encanta e me atordoia. No hostel, Breno me fala de passeios pelo Pará, praias, bares e carimbó.

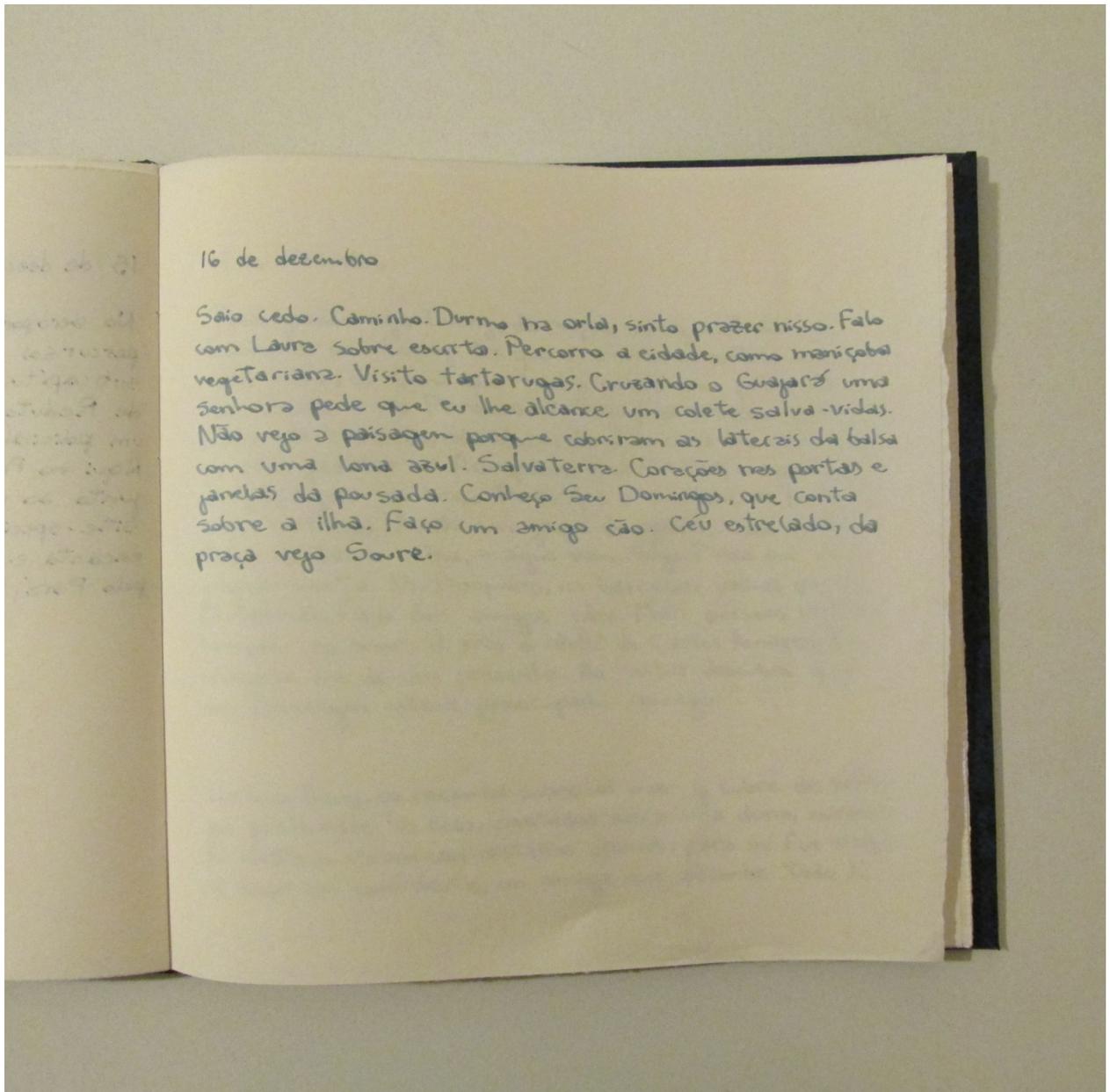


Figura 46: E.V.R. *Novela Navegada*, 16 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

16 de dezembro

Saio cedo. Caminho. Durmo na orla, sinto prazer nisso. Falo com Laura sobre escrita. Percorro a cidade, como maniçoba vegetariana. Visito tartarugas. Cruzando o Guajará uma senhora pede que eu lhe alcance um colete salva-vidas. Não vejo a paisagem porque cobriram as laterais da balsa com uma lona azul. Salvaterra. Corações nas portas e janelas da pousada. Conheço Seu Domingos, que conta sobre a ilha. Faço um amigo cão. Céu estrelado, da praça vejo Soure.

Conheço seu Domingos, que conta sobre a ilha. Faço um amigo cão. Céu estrelado, da praça vejo Soure.

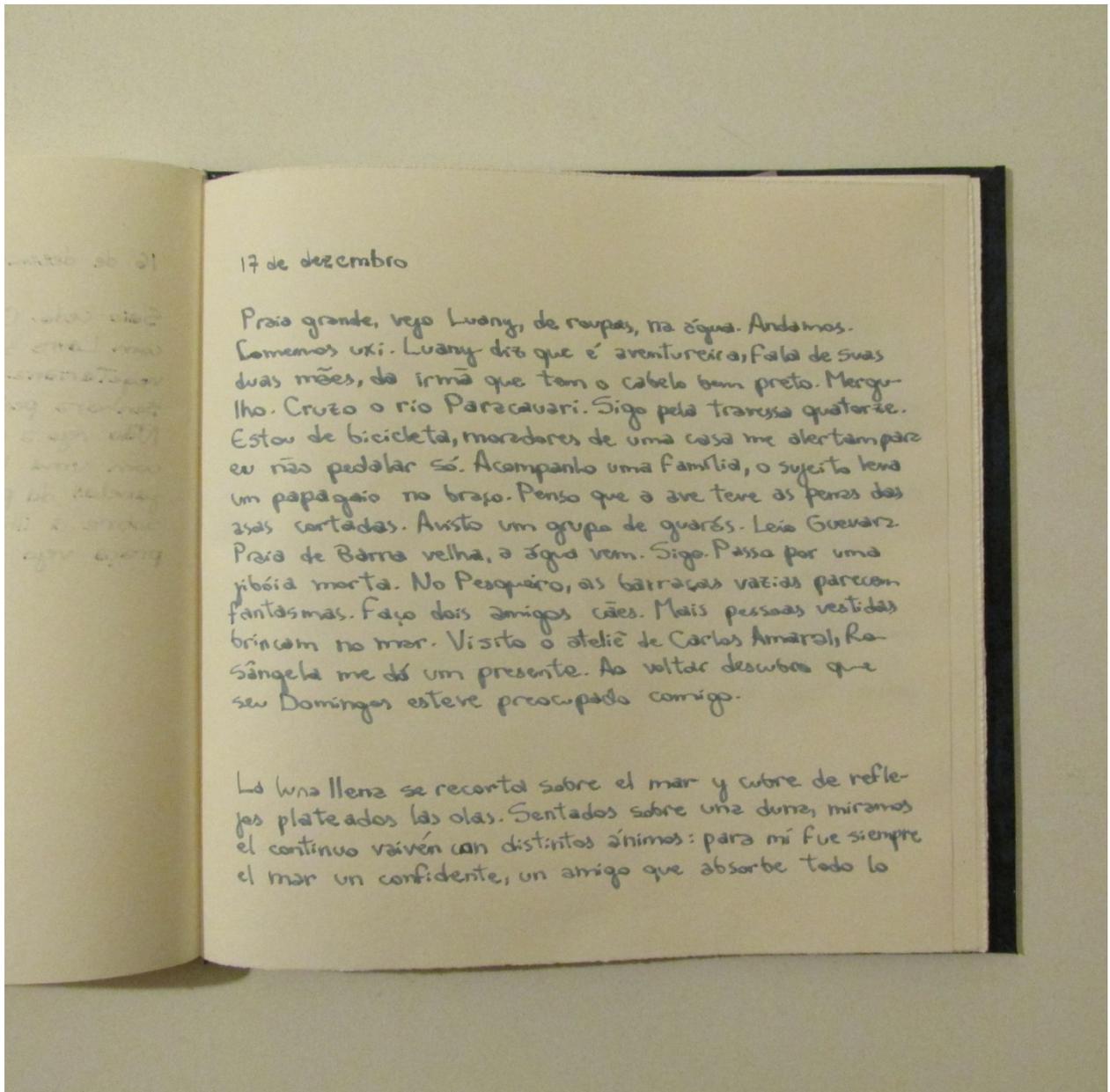


Figura 47: E.V.R. *Novela Navegada*, 17 de dezembro, 2015
Fonte: Arquivo da autora

17 de dezembro

Praia Grande, vejo Luany de roupas, na água. Andamos. Comemos uxi. Luany diz que é aventureira, fala de suas duas mães, da irmã que tem o cabelo bem preto. Mergulho. Cruzo o rio Paracauari. Sigo pela travessa Quatorze. Estou de bicicleta, moradores de uma casa me alertam para não pedalar só. Acompanho uma família, o sujeito leva um papagaio no braço. Penso que o ave teve as penas das asas cortadas. Avisto um grupo de guarás. Leio Guevarz. Praia de Barra velha, a água vem. Sigo. Passo por uma jibóia morta. No Pesqueiro, as barracas vazias parecem fantasmas. Faço dois amigos cães. Mais pessoas vestidas brincam no mar. Visito o ateliê de Carlos Amaral, Ra-sângela me dá um presente. Ao voltar descubro que seu Domingos esteve preocupado comigo.

La luna llena se recorta sobre el mar y cubre de reflejos plateados las olas. Sentados sobre una duna, miramos el continuo vaivén con distintos ánimos: para mí fue siempre el mar un confidente, un amigo que absorbe todo lo

Penso que a ave teve as penas das asas cortadas. Avisto um grupo de guarás. Leio Guevara. Praia de Barra Velha, a água vem. Sigo. Passo por uma jiboia morta. No Pesqueiro, as barracas vazias parecem fantasmas. Faço dois amigos cães. Mais pessoas vestidas brincam no mar. Visito o ateliê de Carlos Amaral. Rosângela me dá um presente. Ao voltar, descubro que seu Domingos esteve preocupado comigo.

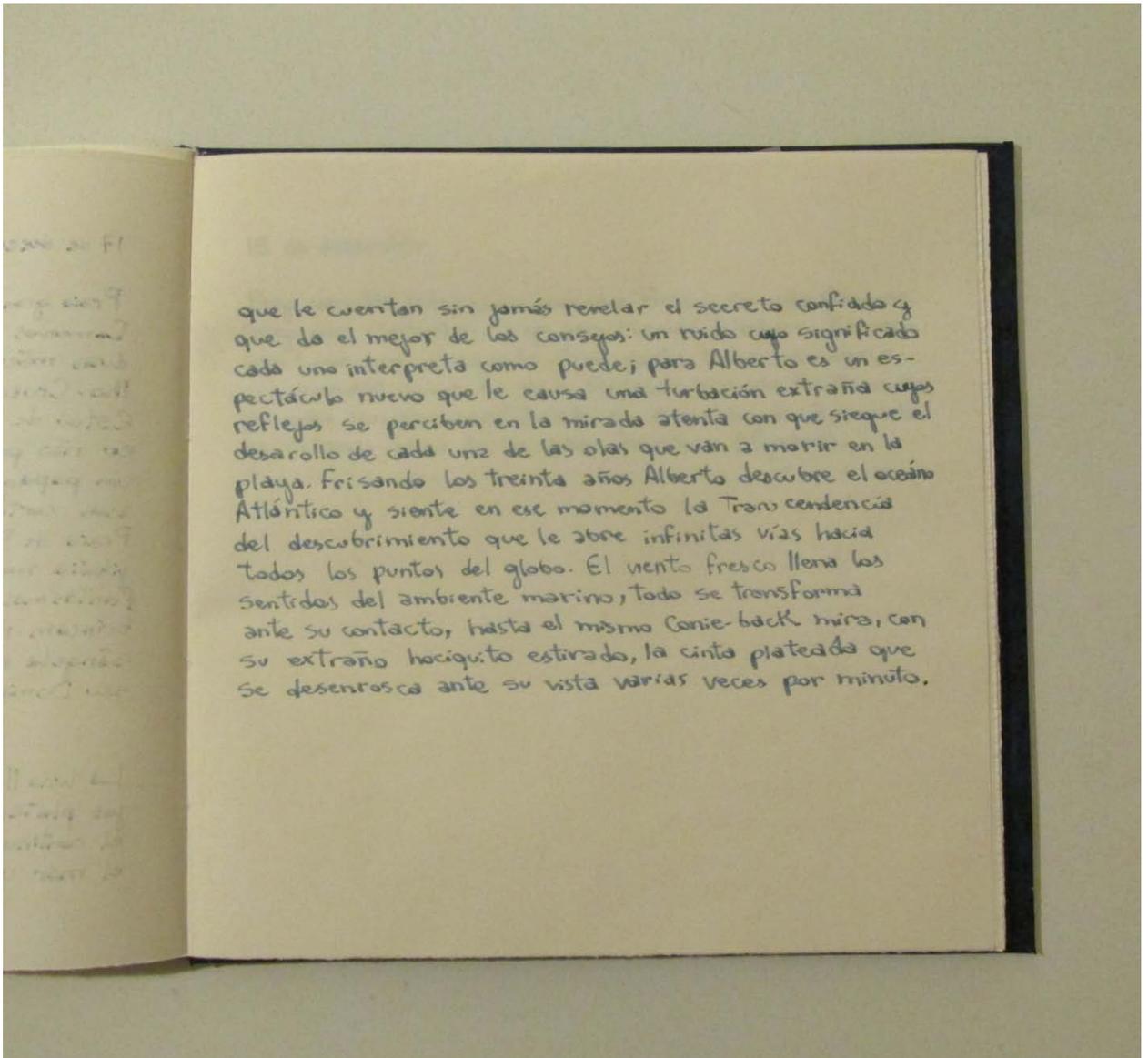


Figura 48: E.V.R. *Novela Navegada*, 17 de dezembro, sequência, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

La luna llena se recorta sobre el mar y cubre de reflejos plateados las olas. Sentados sobre una duna, miramos el continuo vaivén con distintos ánimos: para mí fue siempre el mar un confidente, un amigo que absorbe todo lo que le cuentan sin revelar jamás el secreto confiado y que da el mejor de los consejos: un ruido cuyo significado cada uno interpreta como puede;

para Alberto es un espectáculo nuevo que le causa una turbación extraña cuyos reflejos se perciben en la mirada atenta con que sigue el desarrollo de cada una de las olas que van a morir en la playa. Frisando los treinta años Alberto descubre el océano Atlántico y siente en ese momento la trascendencia del descubrimiento que le abre infinitas vías hacia todos los puntos del globo. El viento fresco llena los sentidos del ambiente marino, todo se transforma ante su contacto, hasta el mismo Conie-back mira, con su extraño hociquito estirado, la cinta plateada que se desenrosca ante su vista varias veces por minuto.

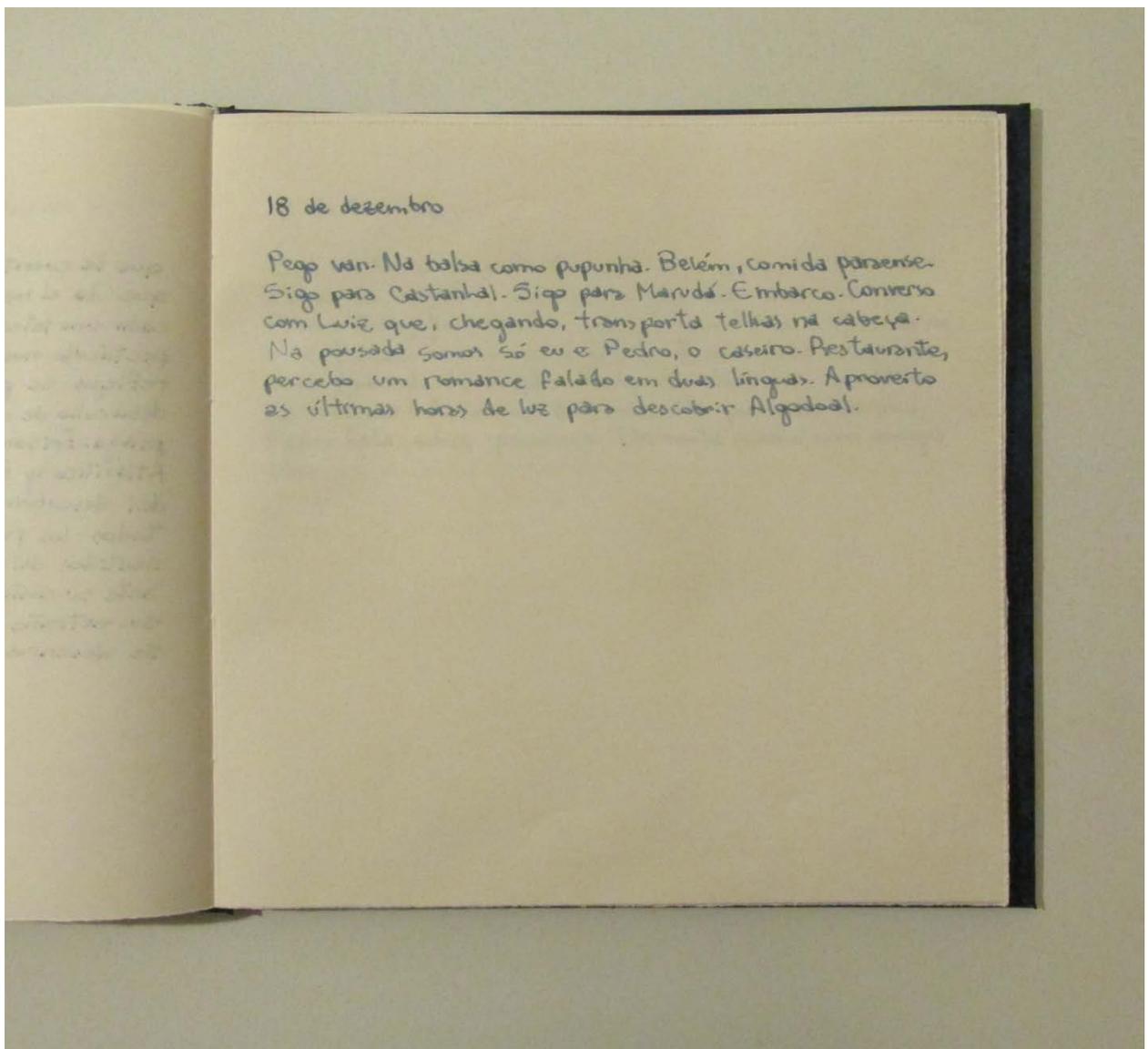


Figura 49: E.V.R. *Novela Navegada*, 18 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

18 de dezembro

Pego van. Na balsa como pupunha. Belém, comida paraense. Sigo para Castanhal. Sigo para Marudá. Embarco. Converso com Luiz que, chegando, transporta telhas na cabeça. Na pousada somos só eu e Pedro, o caseiro. Restaurante, percebo um romance falado em duas línguas. Aproveito as últimas horas de luz para descobrir Algodão.

Marudá. Embarco, converso com Luiz que, chegando, transporta telhas na cabeça. Na pousada, somos só eu e Pedro, o caseiro. Restaurante, percebo um romance falado em duas línguas. Aproveito as últimas horas de luz para descobrir Algodal.

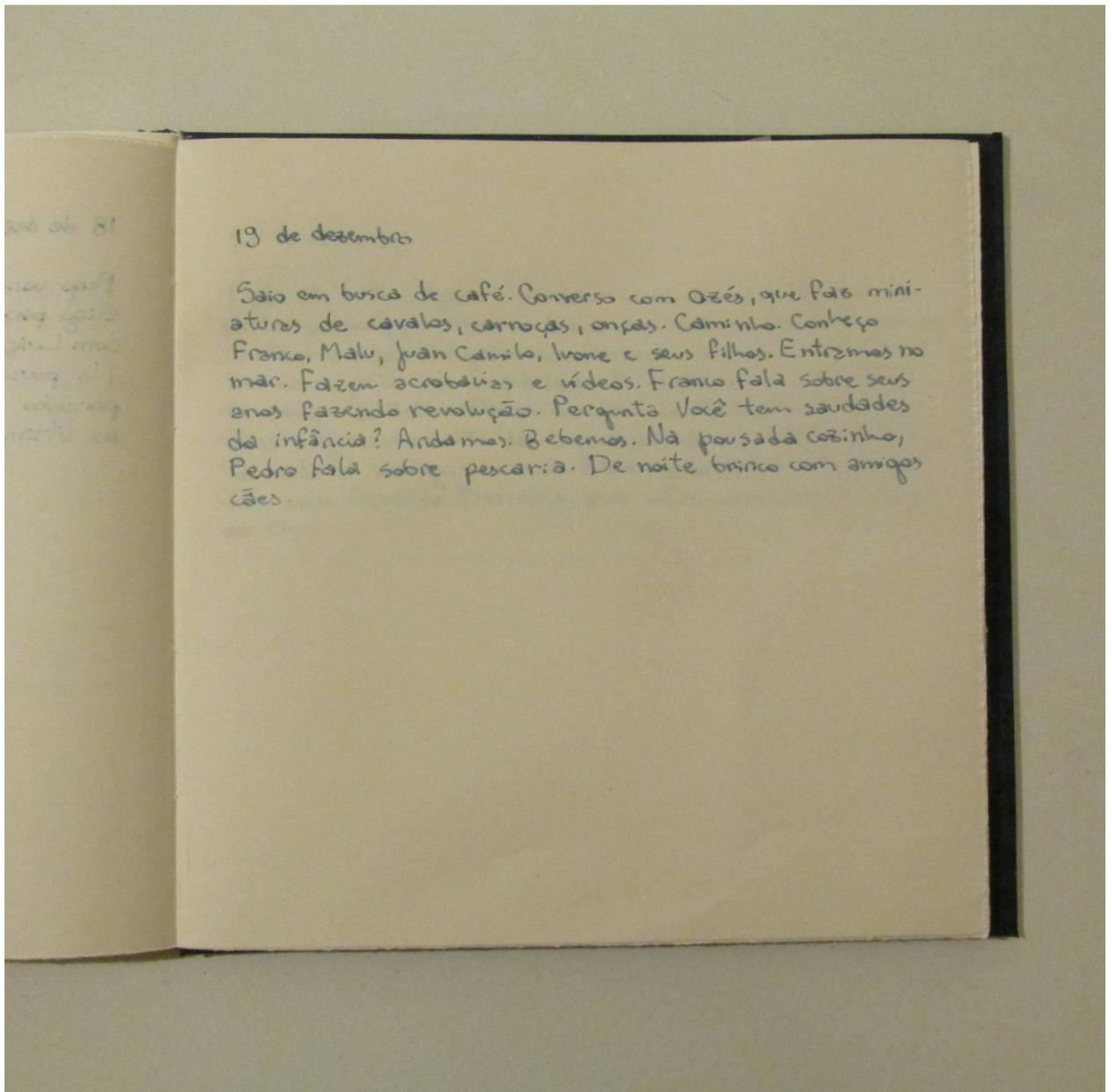


Figura 50: E.V.R. *Novela Navegada*, 19 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

19 de dezembro

Saio em busca de café. Converso com Ozés, que faz miniaturas de cavalos, carroças, onças. Caminho. Conheço Franco, Malu, Juan Camilo, Ivone e seus filhos. Entramos no mar. Fazem acrobacias e vídeos. Franco fala sobre seus anos fazendo revolução. Pergunta: “Você tem

saudades da infância?” Andamos. Bebemos. Na pousada, cozinho; Pedro fala sobre pescaria. De noite, brinco com amigos cães.

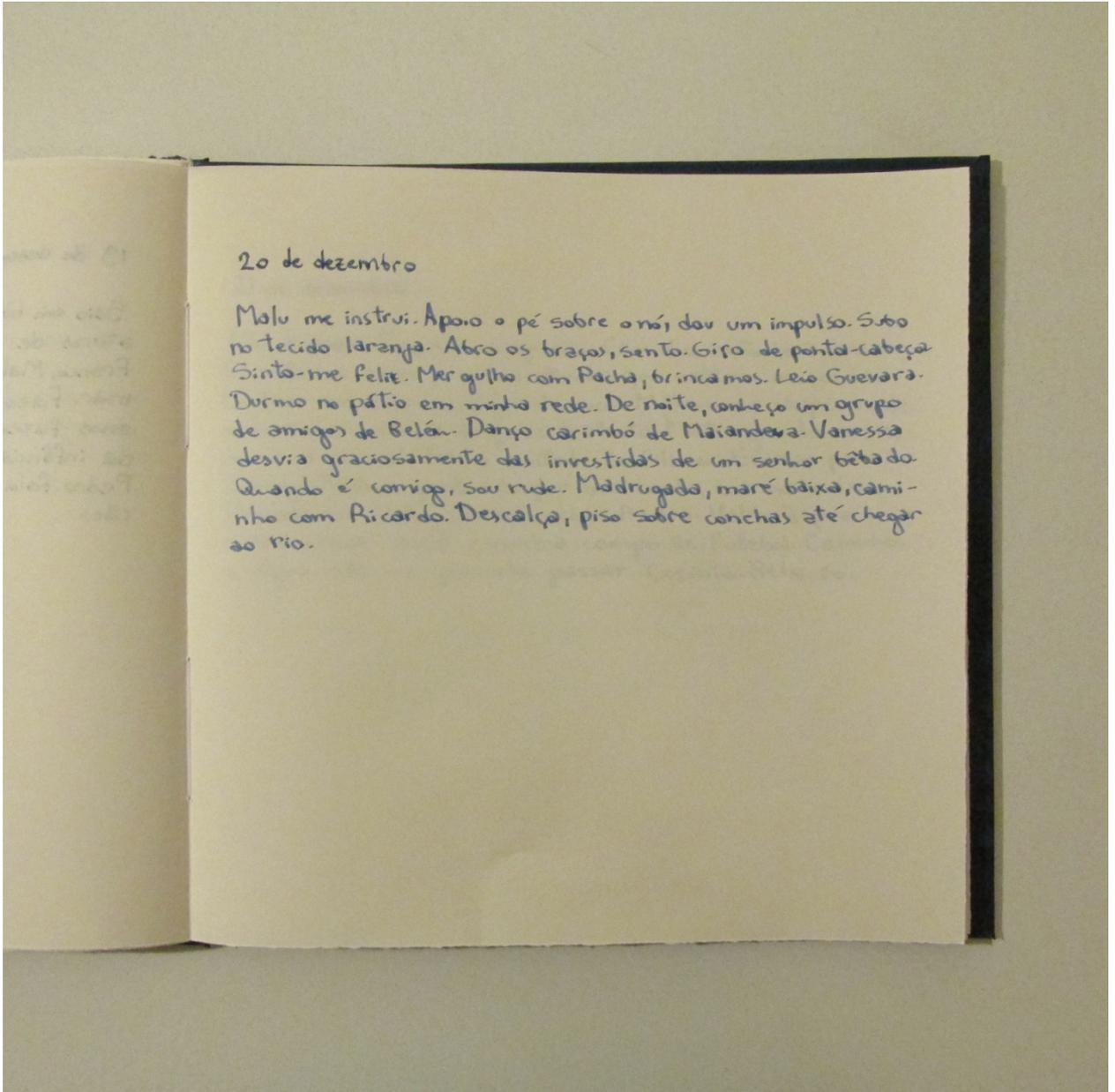


Figura 51: E.V.R. *Novela Navegada*, 20 de dezembro, 2015.

Fonte: Arquivo da autora.

20 de dezembro

Malu me instrui. Apoio o pé sobre o nó, dou um impulso. Subo no tecido laranja. Abro os braços, sento. Giro de ponta-cabeça. Sinto-me feliz. Mergulho com Pacha, brincamos. Leio Guevara. Durmo no pátio em minha rede. De noite, conheço um grupo de amigos de Belém. Danço carimbó de Maiandeuá. Vanessa desvia graciosamente das investidas de um senhor bêbado. Quando é comigo, sou rude. Madrugada, maré baixa, caminho com Ricardo. Descalço, piso sobre conchas até chegar ao rio.

bêbado. Quando é comigo, sou rude. Madrugada, maré baixa, caminho com Ricardo. Descalça, piso sobre conchas até chegar ao rio.

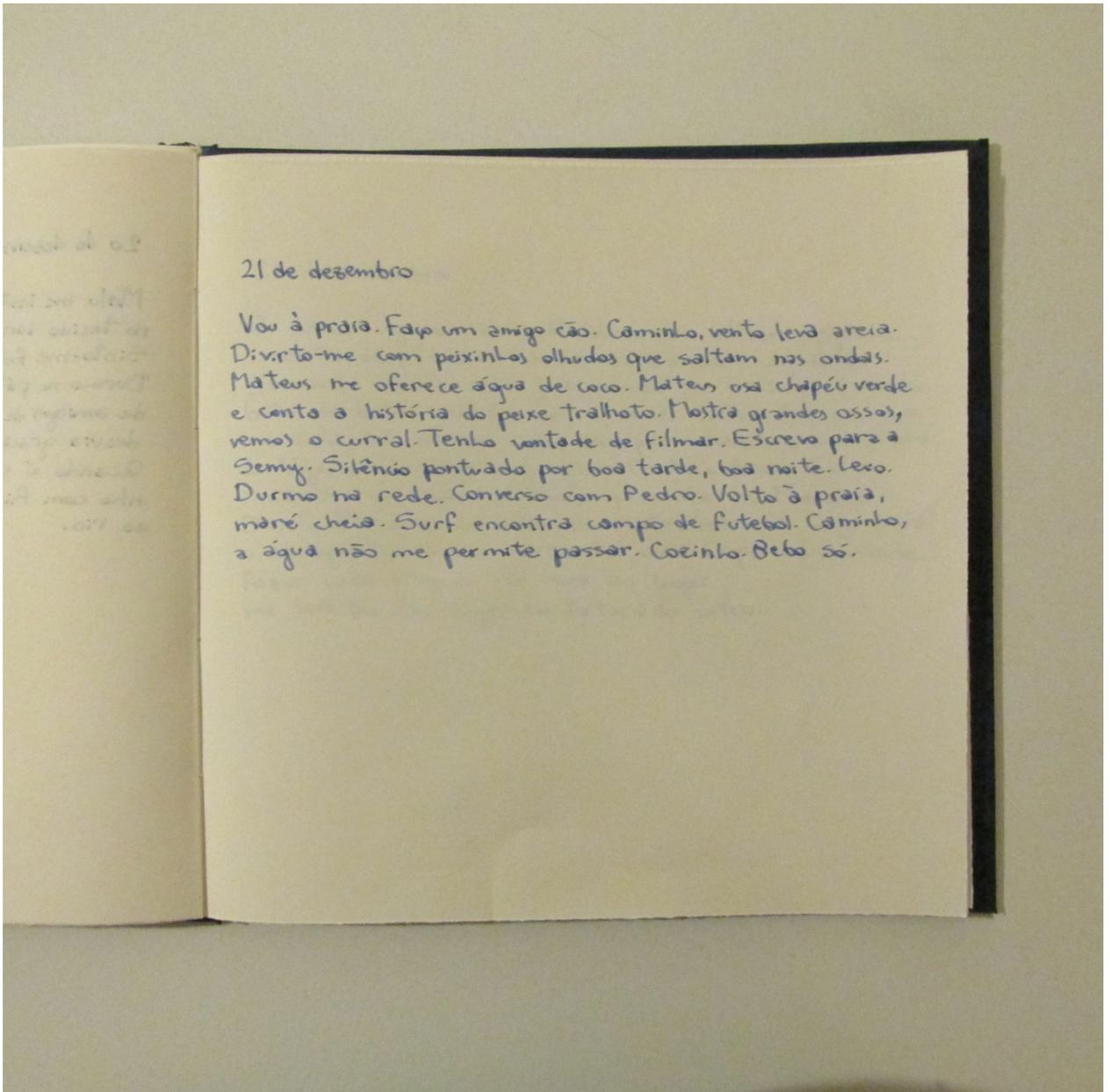


Figura 52: E.V.R. *Novela Navegada*, 21 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

21 de dezembro

Vou à praia. Faço um amigo cão. Caminho, vento leva areia. Divirto-me com peixinhos olhudos que saltam nas ondas. Mateus me oferece água de coco. Mateus usa chapéu verde e conta a história do peixe tralhoto. Mostra grandes ossos, vemos o curral. Tenho vontade de filmar. Escrevo para a Semy. Silêncio pontuado por boa tarde, boa noite. Leio. Durmo na rede.

Converso com Pedro. Volto à praia, maré cheia. Surf encontra campo de futebol. Caminho, a água não me permite passar. Cozinho. Bebo só.

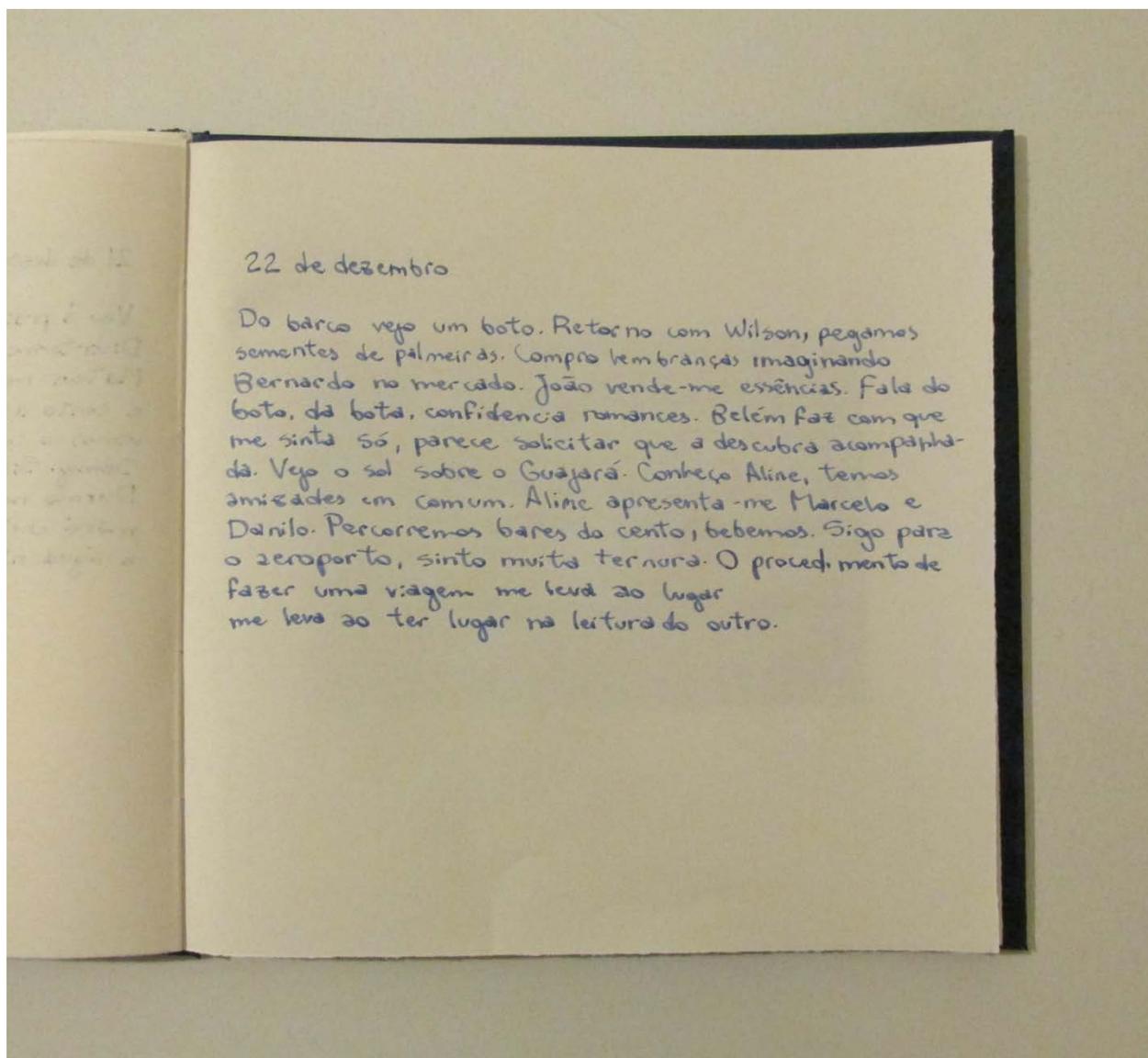


Figura 53: E.V.R. *Novela Navegada*, 22 de dezembro, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

22 de dezembro

Do barco vejo um boto. Retorno com Wilson, pegamos sementes de palmeiras. Compro lembranças imaginando Bernardo no mercado. João vende-me essências. Fala do boto, da bota, confia romances. Belém faz com que me sinta só, parece solicitar que a descubra acompanhada. Vejo o sol sobre o Guajará. Conheço Aline, temos amizades em comum. Aline apresenta-me Marcelo e Danilo. Percorremos bares do centro, bebemos. Sigo para o aeroporto, sinto muita ternura. O procedimento de fazer uma viagem me leva ao lugar me leva ao ter lugar na leitura do outro.

sinto muita ternura. “O procedimento de fazer uma viagem me leva ao lugar / me leva ao ter lugar na leitura do outro”.⁴⁶

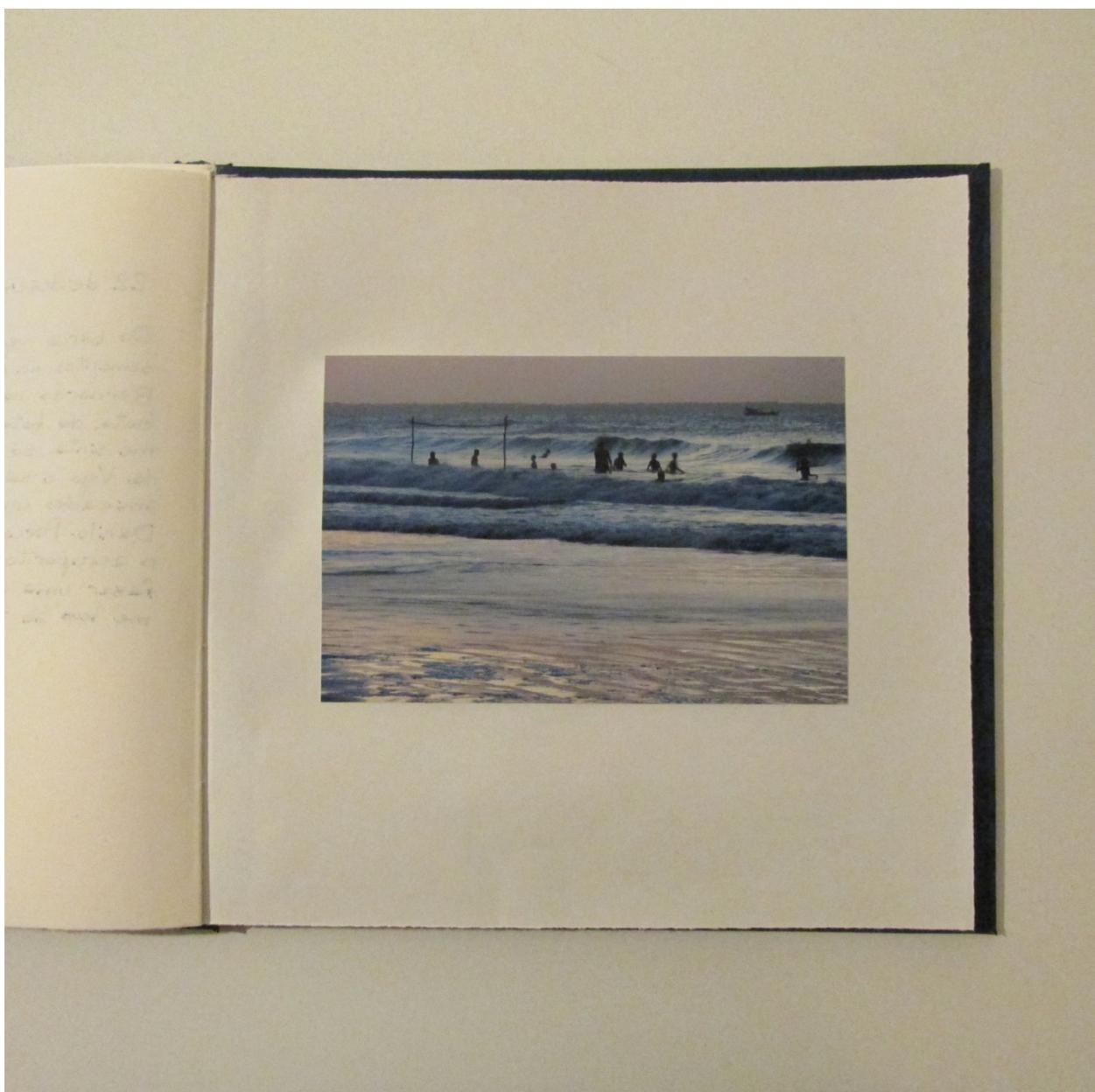


Figura 54: *E.V.R. Novela Navegada*, página final, 2015.
Fonte: Arquivo da autora.

46 Os trechos entre aspas ou em itálico presentes no texto, exceto quando frases de conversas, são citações de Frank O'Hara, traduzido por Ismar Tirelli Neto (2014), Ernesto Guevara (2005) e Marília Garcia (2014a).

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Henri (org). **Cartografias sociais e território**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (org). **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Obras escolhidas**. v. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luís. Sobre o Rigor na Ciência. In: **História universal da infâmia**. São Paulo, Ed. Globo, 2001.

CNRTL. **Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales**: Bijou. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/bijou>>, acesso em abril de 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORNER, James. The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. In: COSGROVE, Denis (org) **Mappings**. Londres: Rathbone Place, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. p. 37.

FOUCAULT, Michel. **What is enlightenment?** Disponível em: <<http://sites.sdjzu.edu.cn/zhangpeizhong/what%20si%20enlightenment.pdf>>, acesso em novembro de 2014.

FUNDAÇÃO BINAL DO MERCOSUL. **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Binal do Mercosul, 2011.

FURUTI, Carlos A. **Projections for Navigators and Radio Operators** In: <<http://www.progonos.com/furuti/MapProj/Normal/ProjPoly/projPoly3.html>>, acesso em novembro de 2014.

GARCIA, Marília. **20 poemas para o seu walkman**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. **Engano geográfico**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

_____. **Entrevista com Aníbal Cristobo.** In: CRISTOBO, A. Kriller71 (web). Disponível em: <www.kriller71.blogspot.com/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html>, acesso em novembro de 2014.

_____. **Um teste de resistores.** Rio de Janeiro: 7letras, 2014a.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2007.

GUEVARA, Ernesto. **Diários de motocicleta.** Buenos Aires: Planeta, 2005.

HARLEY, John Brian. **Deconstructing the map.** Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008>>, acesso em março de 2014.

HARLEY, John Brian, WOODWARD, David (org) **The History of Cartography:** volume one. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

HELGUERA, Pablo, HOFF, Mônica (org). **Pedagogia no campo expandido.** Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

HERRERO, Alicia. **Alicia Herrero: art & capital.** Disponível em: <<http://www.aliciaherrero.com.ar/>>, acesso em agosto de 2013.

JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KURIMANZUTTO. **Eduardo Abaroa.** Disponível em: <<http://www.kurimanzutto.com/english/artists/eduardo-abaroa.html>>, acesso em março 2014.

LAPA, Pedro. **Angela Detânico e Rafael Lain, amplitude.** Disponível em: <http://en.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/press_pt_angeladetanicorafaelain_a_mplitude_mcb.pdf>, acesso em março de 2014.

LEONI, Luciana Maria di. Trânsitos afetivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos. In: **Revista Gragoatá**, v.33. Niterói: UFF, 2012.

MARQUEZ, Renata. O mapa como relato. In: **Ra'e Ga:** o espaço geográfico em análise, v.30. Curitiba: UFPR, 2014.

MAZUCHELLI, Kika. **Objects of certitude, objects of doubt.** Disponível em: <http://www.casatriangulo.com/static_media/pdf/manuela-ribadeneira-expo2012_1.pdf> acesso março 2014.

O'HARA, Frank. **Meu coração.** Disponível em: <<https://revistaumconto.wordpress.com/2014/12/03/frank-ohara/>> acesso dezembro 2014.

OLMO, Guillermo. **El misterio de la Isla Bermeja**. Disponível em: <<http://www.abc.es/20120222/internacional/abci-misterio-isla-bermeja-201202211249.html>>, acesso em março de 2014.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/migra%C3%A7%C3%A3o>>, acesso em março de 2014.

REBOUÇAS, Júlia. In: MYRRHA, Lais. **Zona de instabilidade**. São Paulo: Caixa Cultural / Farinha Produções, 2013.

REGIS, Vitor Martins; FONSECA, Tania Mara Galli. **Cartografia**: estratégias de produção do conhecimento. *Fractal, Rev. Psicol.*, Niterói: Universidade Federal Fluminense. v. 24 – n. 2, p. 271-286, mai./ago., 2012.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. **“Fale com ele”, ou como tratar o corpo vibrátil em coma**. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>, acesso em fevereiro de 2015.

_____. **Subjetividade antropofágica**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>, acesso em novembro de 2014.

_____. **Pensamento, corpo e devir**: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>, acesso em fevereiro de 2015a.

SCAFI, Alessandro. **Maps of Paradise**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

SLAVS AND TARTARS. **79.89.09**. Disponível em: <www.slavsandtatars.com/79.89.09_S&T_Portuguese.pdf> p.11.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ZEROHORA, **Casa M**. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2011/05/casa-m-abre-os-trabalhos-em-porto-alegre-3322721.html>>, acesso em março de 2014.

CORRESPONDÊNCIA

NETO, Ismar Tirelli. **Tentativa de Isolar Alguns Aspectos da Poesia de Marília Garcia**, enviado por e-mail para a autora, em novembro de 2014.