

Cartografias na arte brasileira contemporânea

Jane de Almeida

Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP)

Débora Setton

Museu Judaico de São Paulo (MUJ)

Resumo

O tema da cartografia tem sido abordado com muita frequência na arte dos últimos anos, sendo explorado em obras e exposições brasileiras, principalmente a partir dos anos 1960. Este artigo verifica o crescimento dessa temática em obras criadas a partir dos anos 2000, apresentando os discursos cartográficos em grandes exposições brasileiras, como as Bienais de São Paulo e do Mercosul, para refletir sobre o seu interesse recente no tema. Considerando as abordagens expandidas e interdisciplinares da nova geração de artistas, argumenta-se sobre o exercício de escalabilidade adquirido da habilidade cartográfica, além de leituras miméticas e navegacionais demandadas pelas dimensões da arte contemporânea, bem como o uso dos mapas como crítica e posicionamento social e político por esta geração. As obras dos artistas Fábio Morais, Jaime Lauriano, Angela Detanico e Rafael Lain são analisadas como exemplos da nova geração e do uso contemporâneo de inspiração cartográfica na arte brasileira.

Palavras-chave: mapa; cartografia; arte contemporânea brasileira; bienais de arte; exposições.

1 Introdução: mapas em exposições de artes

As cartografias são um tema explorado pelas artes há bastante tempo, mas a partir da segunda metade do século XX, o assunto ganhou uma nova dimensão, sendo abordado com bastante frequência em obras de artistas consolidados de diferentes gerações em exposições e bienais ao redor do mundo (Watson, 2009, p. 293; Harmon, 2009, p. 10). Ruth Watson, por exemplo, ao produzir uma lista das exposições diretamente relacionadas ao tema, chega à conclusão de que não seria possível realizar um inventário tão extenso na primeira metade do século XX (2009, p. 307). No Brasil, as obras *Mapas Elementares número 3* (1976), de Anna Bella Geiger, *Arte física: Mutações geográficas: Fronteira Vertical*, iniciada em 1969 por Cildo Meirelles para discutir a dimensão continental do Brasil, assim como o *Mapa de Lopo Homem II* (figura 1), da série *Terra Incógnita* (1992-2004), de Adriana Varejão, são exemplos

de trabalhos importantes sobre mapas, feitos por artistas reconhecidos nacional e internacionalmente que ilustram essa efervescência.



Figura 1: Adriana Varejão, *Mapa de Lopo Homem II*, 1992-2004; óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm (fonte: site da artista, disponível em: <https://bit.ly/3gPIsol>)

Analisando os catálogos e documentos das grandes exposições de arte no Brasil, como *Bienal Internacional de Arte de São Paulo* e da *Bienal do Mercosul*, observou-se que, a partir dos anos 1970, a temática dos mapas e da cartografia compareceram com alguma frequência e acompanhada de uma crítica político-social ou de um posicionamento geopolítico pautado pelos artistas.

Na *Bienal de São Paulo*, mapas e cartografias podem ser destacados a partir da sua 14ª edição (1977), quando era possível apreciar obras cartográficas dispostas em dois dos sete núcleos do evento: “Arqueologia do urbano” e “Recuperação da paisagem” (Farias, 2001). No primeiro, eram encontradas “manifestações visuais que envolviam o problema da imagem da metrópole contemporânea”, com imagens referentes às modificações, à deterioração, ao tipo de vida, à destruição e à construção do meio ambiente urbano. No segundo, as obras eram referentes à ecologia, ao problema da paisagem e do meio natural,

“integrado ou não ao meio urbano e viário – as reservas, a destruição e a conservação dessa mesma paisagem” (Magalhães, 1977, p. 7).

Mais tarde, na 16ª *Bienal* (1981), as obras foram organizadas em três núcleos, sendo que no terceiro deles, destinado à América Latina, havia também uma preocupação com obras de temática cartográfica, como a videoinstalação *Circumambulatio* (1972), de Anna Bella Geiger, desenvolvida durante um curso que a artista ministrava no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro. A artista e os alunos realizaram “processos criativos envolvendo movimentação e manipulação da terra e interações com os corpos dos envolvidos”, bem como a criação de um “mapeamento de imagens de formas circulares e de referência à noção centro” (Toledo, 2019, p. 30). A curadoria da Bienal também destacou que “Anna Bella Geiger cria um espaço para a leitura diversificada de seus mapas da América do Sul” a partir de sua obra anteriormente apresentada na *Bienal de Veneza*, construindo com suas cartas geográficas, soluções harmoniosas para “contextos formais e ideológicos” (Zanini, 1981, p. 33). Na abertura da Bienal seguinte, em 1983, o grupo Fluxus realizou uma “exposição de obras e documentos ao longo de uma ‘rua’ criada no piso térreo do edifício, onde também se desenrolava uma série de acontecimentos” (Farias, 2001, p. 200), criando dessa forma uma “cartografia da experimentação”.

No caso da *Bienal do Mercosul*, já na sua primeira edição em 1997, foi apresentado um módulo denominado “Cartográfica: território e história”, com foco no tratado econômico e das fronteiras geopolíticas dos países do sul (no caso, o Mercosul) que abordava questões sobre a identidade cultural da América do sul, com a participação da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, tendo como país convidado a Venezuela. Sob a curadoria de Frederico Moraes, a proposta era a de rever a arte latino-americana apresentando suas ressonâncias conceituais e construtivistas para além da arte política que já era bastante conhecida internacionalmente. Para adicionar elementos ao discurso internacionalista e pós-colonialista das chamadas vertentes “construtiva” e “política”, essa edição reconheceu a importância da obra *América Invertida* (1943) (figura 8) de Torres-Garcia que nas palavras do curador Moraes, é seu “gesto-símbolo, que inaugura, na América Latina, a vertente cartográfica” (Gaudêncio, 2005, p. 53). Tal vertente vai reconhecer explicitamente o interesse do artista contemporâneo pelo remapeamento, pelas relações de poder acionadas pelos desenhos dos mapas, assim como a força política do discurso cartográfico como uma consequência da internacionalização dos processos artísticos. Além de apresentar o mapa invertido de Torres-García, foi apresentada a obra *Mapa Mudo* (1979) (figura 9) de Ivens Machado, realizada na fase de abertura da ditadura brasileira que contrapõe a relação do tradicional verde romântico naturalista do mapa do Brasil com verdes de cacos de vidro usados nos muros das casas ao redor do país para afastar os indesejados. Fora do Brasil destaca-se a exposição *Cartographies* (1993) com a curadoria de Ivo Mesquita no Canadá que propunha um entendimento metafórico do conceito de cartografia

e sugeria um interessante posicionamento do curador como um cartógrafo, inserindo a geografia dentro mesmo do sistema da arte (Caballero, 2001 p. 19)¹.

Já no século XXI na *Bienal de São Paulo*, em sua 31ª (2014), o artista chinês Qiu Zhijie desenhou diretamente na parede do pavilhão, em toda a extensão de subida da rampa, mapas de grande escala de lugares fictícios e utópicos, chamados *Mapa da Utopia*, *Mapa do Parque* e *Mapa da Cidade*, abordando relações históricas e ideológicas por meio de sua habilidade de caligrafia. Os mapas inscritos na parede seriam apagados no fim da exposição e delineavam territórios nomeados “República de Platão”, “Floresta do Espiritualismo” ou “Monte do Nacionalismo”, ou uma região denominada “Lenin” perto de outra chamada “Mao”. Além da associação instigante de ideias correlacionadas a espaços, a dimensão gigante dos mapas contrastava com a efemeridade do registro: uma contraposição ao projeto de permanência das cartografias. A dimensão dos mapas que recebiam o público logo na entrada da exposição, também apontava para a importância desse tema na arte contemporânea (Esche, 2014).

Em adição aos exemplos citados, destacam-se duas importantes exposições, que apresentaram a temática cartográfica de forma explícita e substancialmente problematizada: a 8ª *Bienal do Mercosul “Ensaio de Geopoéticas”* e a exposição *A vastidão dos mapas*. No caso da Bienal do Mercosul, ocorrida em Porto Alegre em 2011, questões sobre territórios e suas definições a partir da perspectiva artística, reuniram 186 trabalhos de 105 artistas, de 31 países com vibrantes discussões sobre conceitos de país, nação, identidade, território, mapeamento e fronteira e outros aspectos geográficos, políticos e culturais. Essa edição da Bienal teve a curadoria de José Roca com a colaboração de mais seis curadores, e apresentou um projeto museográfico que incluía um setor chamado “Cartografia/Política”. Chama a atenção a relação direta com questões de cartografia na arte contemporânea regional, nacional e internacional e a sua extensão em torno do tema, deslocando o problema identitário brasileiro de reconhecimento internacional da primeira Bienal para as relações da globalização relacionadas ao território e suas vizinhanças político-culturais. Partindo de perguntas como: “Quais são as alternativas à noção convencional de nação? Pode haver cartografias que não estejam ao serviço da dominação?”, assim como “Qual é o status político de uma nação ficcional? Qual é a relação entre viagem e colonização?” (Roca, 2011, p. 44), os curadores abordam a temática cartográfica de forma direta, problematizando questões relativas à cartografia de forma intensificada e complexa, tirando proveito da localização

¹ Caballero afirma que Mesquita escreveu: “Sendo assim, o conceito de cartografia serve à necessidade de um método de trabalho que envolve uma perspectiva do curador sobre a produção artística do presente, preservando um olhar sensível aos confrontos internos que a arte estabelece para si, em um esforço para constituir uma visualidade contemporânea. É por isso que o curador não segue qualquer forma de protocolo estabelecido ou qualquer definição a priori, dado que seu trabalho nasce da observação e das transformações que percebe nos territórios que percorre.” “The Curator as a Cartographer,” in *Cartographies*, catálogo de exposição, Winnipeg Art Gallery, Canadá, 19 de março a 6 de junho de 1993, p. 21.

fronteira da exposição que *a priori* faz emergir os conflitos territoriais e identificatórios que ficam submersos na platitude do gigantismo nacional.

Já a exposição *A vastidão dos mapas: arte contemporânea* (2017) teve como proposta um diálogo com mapas originais dos séculos XVI ao XVIII, da Coleção Santander Brasil e obras do universo da arte contemporânea. Com curadoria de Agnaldo Farias, a exposição ocorreu no Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba e no Museu Universitário de Arte (MUNA), em Uberlândia, em 2018. Com a participação de 19 artistas brasileiros e do exterior, de diferentes gerações e trabalhos realizados a partir do século XXI (com exceção dos trabalhos de Anna Bella Geiger, de 1995 e 1999), a exposição representa um importante giro retórico que se utiliza da arte para desconstruir as bases de discursos solidificados pelo poder. Segundo a coordenadora do MUNA, Nikoleta Kerinska, os mapas originais são relacionados com “as obras contemporâneas, que se apropriaram da cartografia enquanto forma e meio de apreender, mas também de pensar e de recriar o mundo” (2018, p. 11). Associando a arte de fazer mapas à curiosidade e ao desejo, Farias afirma que, “não se mapeia apenas o que se vê, mapeia-se para se ver melhor, mapeia-se o que se pensa ver, mapeia-se o que se imagina” (Farias, 2018, p. 17). Dessa forma, a arte deixa de ser apenas uma coadjuvante na ciência da cartografia e se apresenta como uma perspectiva recorrente da atualidade.

Esses são exemplos da produção cartográfica de grandes exposições nacionais cuja seleção não esgota o assunto, e certamente uma pesquisa mais dirigida deverá encontrar ainda outros exemplares significativos deste tipo de proposição na arte brasileira. Além disso, observa-se que a lista de exposições também demonstra, além do interesse pelo assunto, o uso crescente de um vocabulário proveniente do tema com extensivo uso de palavras como “cartografia”, “território”, “deslocamento”, “percurso”, “paisagem geográfica”, “escala” e, claro, “mapeamento”.

Entendendo que a relação entre mapas e a arte contemporânea, para além das exposições e proposições curatoriais, tem sido uma preocupação de autores críticos e teóricos que percebem um aumento no interesse e empenham-se em compreender o fenômeno, este artigo concentra-se em exemplares da arte brasileira, tentando observar suas especificidades e características.

Katherine Harmon que produz uma compilação de obras e exposições importantes das artes americana e europeia, inclui trabalhos de Waltercio Caldos e Vik Muniz, em uma linha do tempo sobre o tema (2009). André Mesquita, que escreveu sua tese de doutorado a partir de mapas e diagramas elaborados por artistas entre 1960 e 2010, destaca que o engajamento político e os ativismos são pontos iniciais de suas pesquisas. Sua tese se inspira em exemplos de contra-cartografias, do ocultamento de dados no uso militar das cartografias, da estética dos dados informacionais para sugerir que a importância mapeamentos (em um mundo já mapeado) deverá expor os mecanismos de suas composições para modificar as formas como percebemos o mundo (Mesquita, 2013).

Ruth Watson também reconhece o aumento de interesse dos últimos anos e propõe uma abordagem crítico-teórica da cartografia na arte mais ampla, uma que inclui obras de autores diversificados com diferentes padrões de recepção (2009). Gilles Tiberghien (2013) escreveu artigo sobre o tema dos mapas na arte contemporânea internacional, incluindo obras brasileiras em sua análise.

2 O imaginário humano em desenhos cartográficos

Fazendo uma breve introdução sobre a cartografia ao longo da história, é atribuído a Anaximandro de Mileto (por volta de 550 a.C.) o primeiro mapa do mundo, apesar de não ter deixado cópias. Essa obra, no entanto, é descrita nos livros II e IV das *Histórias* de Heródoto, apresentando a terra esférica e dividida por rios em três territórios, Europa, Ásia e Líbia, circundados pelo oceano (figura 2). Alguns autores também consideram o mapa da Babilônia, um pequeno tablete com inscrições do mundo da época, ainda como o mais antigo. Por volta do ano 150 d.C., Cláudio Ptolomeu, na Alexandria, faz a primeira projeção de longitude e desenha um mapa de uma terra esférica com uso de latitude e longitude para caracterizar a posição navegacional. Só muitos anos mais tarde, no século XVI, é que foram desenhados os primeiros mapas mundiais modernos, o de Abraham Ortelius e o de Gerardus Mercator, na Bélgica (Friendly; Denis, 2001).

De acordo com a geógrafa e historiadora Isa Adonias, no livro *Mapa: imagens e formação territorial do Brasil* (1993), em algumas fases de transição do pensamento ocidental sobre a cartografia, como na Grécia antiga, foram sistematizados os elementos científicos de construção de mapas. Na Idade Média, considerando que houve uma mudança no pensamento, os mapas passaram a ser retratados com representações simbólicas e artísticas, pautadas em elementos fantásticos e religiosos. No entanto, na época das Cruzadas, as histórias dos viajantes e peregrinos, o intercâmbio cultural do ocidente com o mundo islâmico e o desenvolvimento de novas tecnologias da astronomia proporcionaram uma visão mais exploratória do globo. A Renascença, no século XV e XVI, segundo Adonias, pode ser considerado o período da redescoberta da Geografia de Ptolomeu e da multiplicação da linguagem cartográfica, por causa da invenção da impressão e das grandes navegações. Mais tarde, na metade do século XVIII, a cartografia ganhou um caráter de percurso, motivada pelos

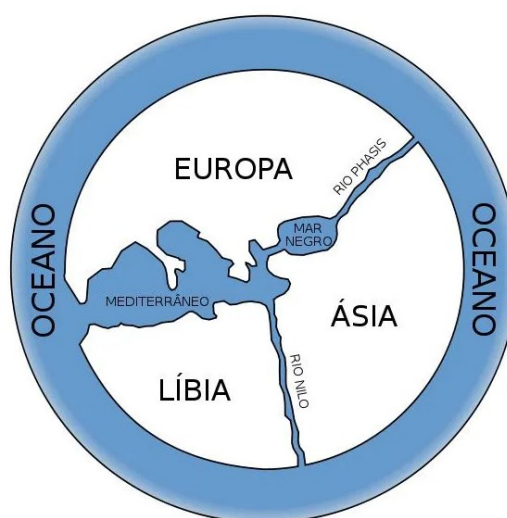


Figura 2: o mapa que teria sido elaborado por Anaximandro, no século V, a.C. (domínio público)

exércitos em movimento e então com os impérios coloniais, inúmeras regiões foram desenhadas de acordo com tratados políticos.

No século XVI, a projeção de Mercator (figuras 3 e 4) acabou por se tornar o mapa mais influente e conhecido internacionalmente, além de ter sido uma das bases do mapeamento colonial das Américas. Trata-se de uma projeção cilíndrica do globo terrestre, com 24 meridianos e 12 paralelos, igualmente espaçados e distribuídos sobre a camada terrestre. O grande mérito dessa projeção foi a sua habilidade navegacional e justamente por esse motivo, usada largamente desde a época das grandes navegações. Porém, ao planificar o globo, a projeção apresenta distorções territoriais e acaba por engrandecer a Europa e todo o norte e, consequentemente, diminuir o sul.

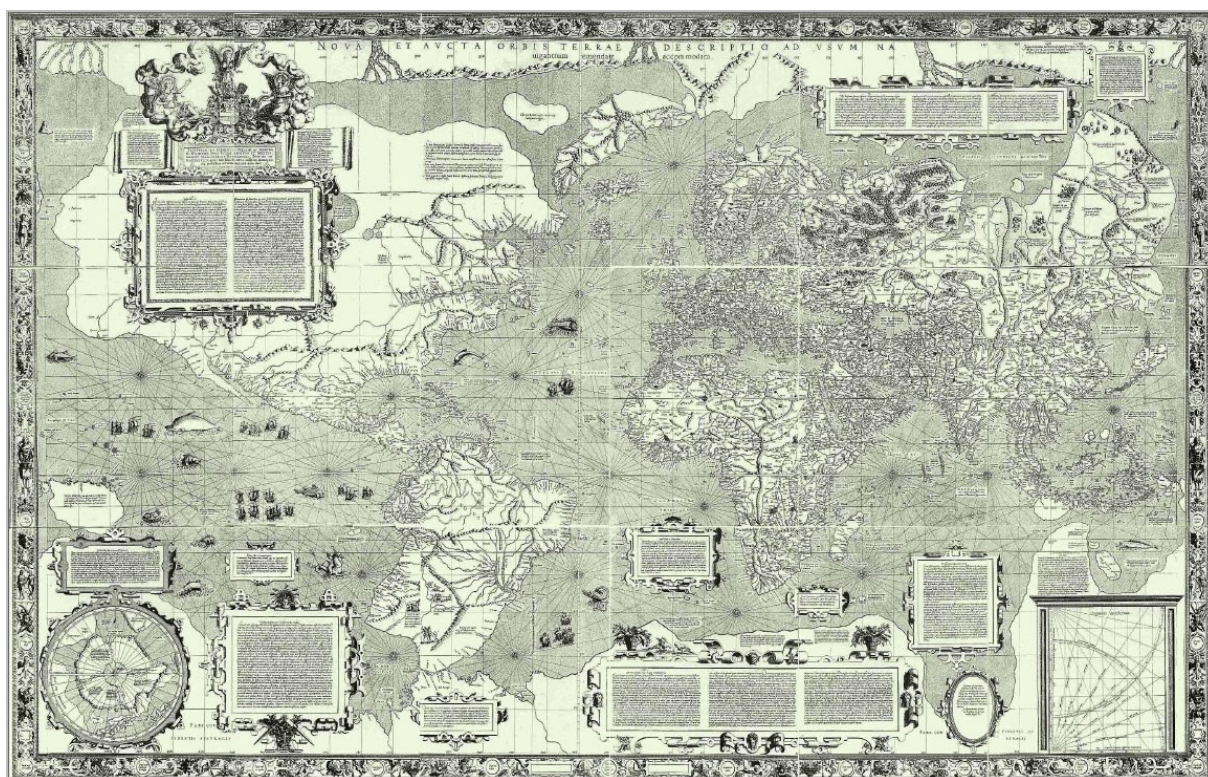


Figura 3: *Carta do Mundo de Mercator*, 1569 (domínio público)

De um ponto de vista geopolítico, acredita-se que os mapas impulsionaram o saqueamento do colonialismo, na medida em que apresentavam um continente, como a África, com o interior esvaziado de indicações cartográficas, ou seja, um território aberto a explorações e passível de ser anexado, segundo Simon Garfield (2013). Já no século XX, dentro de uma perspectiva de mundialização e aperfeiçoamento das tecnologias de visualização, foi proposto um novo entendimento da cartografia, com a intenção científica de produzir, estudar e divulgar a evolução do mapa através do tempo, como é o caso do alemão Arno Peters que propõe a revisão do mapa de Mercator. O historiador apresentou em 1973 uma projeção cilíndrica,

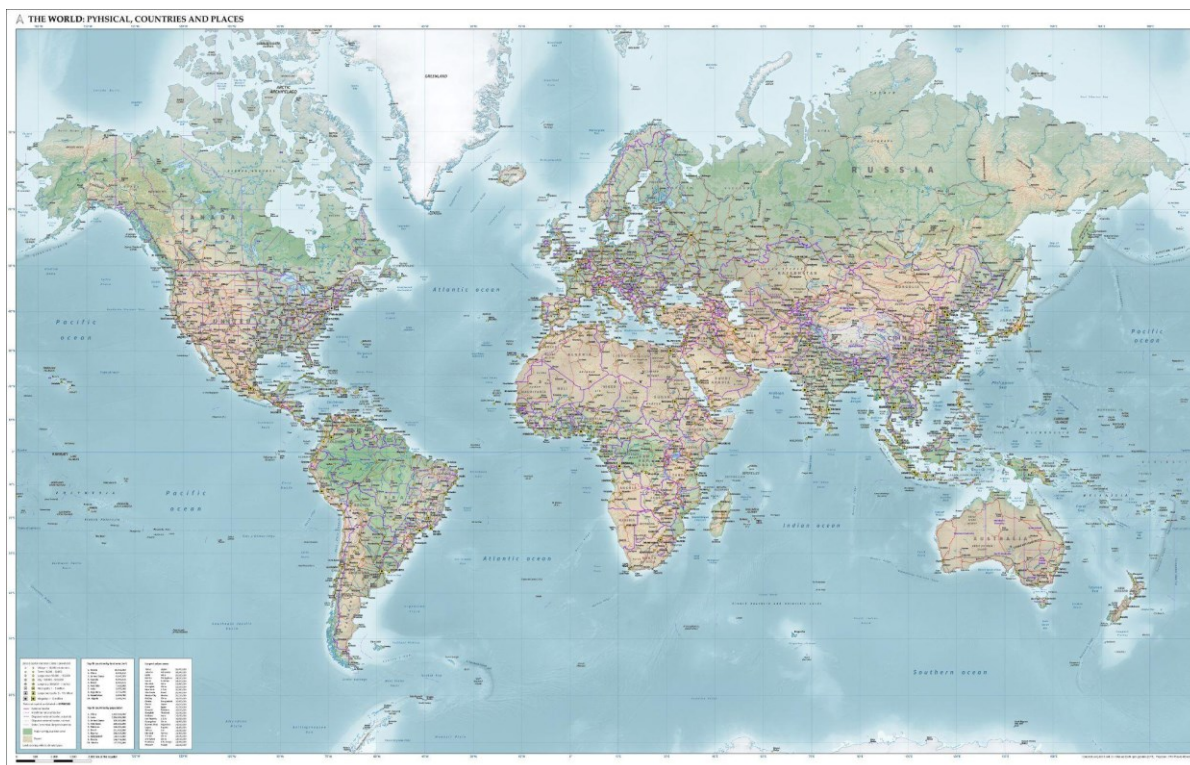


Figura 4: projeção mais recente do mapa de Mercator (domínio público)

considerada mais acurada, a partir da projeção de 1885 de James Gall. O mapa, nomeado *Projeção de Gall-Peters*, acarretou grandes discussões entres cartógrafos e foi visto como “terceiro-mundista” devido ao alongamento do continente africano e diminuição do europeu. Na projeção de Mercator, que ainda é usada oficialmente, o Brasil é diminuído em seu tamanho proporcional e sua posição no globo é deslocada para o oeste, pela lógica de equidistância. Inúmeros debates entre cartógrafos e historiadores propõem outras projeções mais apropriadas como a Winkel Tripel ou Robinson que têm sido sugeridas pela *National Geographic Society*.

Apesar das discussões sobre suas acuidades, exemplos lembram que os mapas são seleções de informações sobre a ótica de quem os desenha, a ótica de suas épocas e não representam uma cópia da realidade territorial, mas sim um discurso de quem cria a representação. Na obra *How to lie with maps*, o autor Mark Monmonier (1996) demonstra as distorções que os mapas sofrem, generalizando as informações por deslocamentos e variações ou até mesmo criando mentiras deliberadas que agregam dados incorretos. A esse respeito, um exemplo bastante citado é o do mapa da Califórnia de 1622 que é configurado como uma ilha e reproduzido em 182 variantes com plágios distintos. A ilha só retornou ao continente no fim do século XVIII, mantendo um erro cartográfico monumental em mapas globais durante muito tempo, lembrando que a Califórnia era um território mexicano (Tufte, 1997, p. 71). Assim, vários autores têm reiterado a ideia de que nenhum mapa é neutro ou como disseram os cartógrafos, Denis Wood e John Fels, autores de *The power of maps*: “os

Durante bastante tempo, a palavra “cartografia” foi considerada um neologismo cunhado pelo português Manuel Francisco de Barros e Sousa, o segundo visconde de Santarém, em 1839. Em carta ao historiador brasileiro Francisco Adolfo de Varnhagen, o visconde de Porto Seguro, Santarém decide circunscrever um universo próprio com a palavra “cartographia”, escrevendo a seguinte frase: “invento esta palavra já que ahi se tem inventado tantas” (Santarém, 2018, p. 69). Esse evento acontece a partir de seus estudos sobre os mapas do início do século XVI e no meio da discussão sobre a autenticidade das viagens de Américo Vespúcio, argumentando que é uma “questão muito difícil” e que tem ocupado os homens mais sábios da Europa há três séculos. Ou seja, a palavra teria sido cunhada no contexto de disputa sobre o personagem que dá nome ao continente: a América. Mais tarde, o próprio Santarém especificou que cartografia seria o estudo de mapas antigos ou o ato de fazer mapas, escrevendo uma obra com o nome “cartografia” em seu título.³ Essa autoria vai ser recentemente disputada por historiadores e geógrafos que consideram o dinamarquês Conrad Malte-Brun o autor do termo, ou antes ainda o francês Tessier, em 1790 (Edney, 2020; Harley, 1992; Kroght, 2015).

Mas só no meio do século XX é que a cartografia passou a ser estudada como uma disciplina focada no estudo de mapas como documentos das humanidades (Edney, 2005). O termo hoje é entendido como um estudo que ultrapassa a prática de fazer mapas, envolvendo elementos científicos e artísticos. Os métodos analógicos tradicionais de criação de mapas foram substituídos por sistemas digitais capazes de produzir mapas interativos dinâmicos que podem ser manipulados digitalmente e a cartografia contemporânea tem passado por mudanças rápidas nas últimas décadas. Em vez de simplesmente desenhar mapas, o processo cartográfico envolve a manipulação de dados, processamento de imagens e informação visual, com procedimentos reconhecidamente interdisciplinares.

3 As informações e simbologias em mapeamentos

É interessante observar o aspecto de seleção das inscrições, além de considerar que um dos pontos importantes da cartografia como representação visual de justaposição de várias camadas de informações sobre um território é a escolha de esferas que serão exibidas no esquema visual. Por compreender o potencial curatorial e de discursos, artistas ao longo dos anos têm se apropriando da linguagem cartográfica em suas obras. Acredita-se que essa compreensão parece ter se tornado evidente nas obras de artistas contemporâneos e ainda mais forte depois do início do século XXI, quando a globalização se apresenta como uma realidade das feiras e exposições de arte. Segundo Watson, há um deslocamento de “o mapa” para a ideia de mapeamento, como um evento em processo (2009, p. 296).

³ *Essai sur l'histoire de la cosmographie et de la cartographie pendant le Moyen-Age et sur les progrès de la géographie après les grandes découvertes du XIXe siècle*, 3 volumes. (Paris: Mauldin et Renou, 1849-52).

De forma mais geral, ao se optar por mostrar o mapa do mundo com todos os continentes, sabe-se que não será possível enxergar o nome das ruas em uma cidade, pois para isso seria necessária uma grande aproximação deixando de visualizar todos os continentes, por exemplo. Ou ao se exibir a representação topográfica de um país, não se consegue mostrar informações políticas, demográficas e de fronteiras. Pode-se assumir então que a cartografia exerce um papel de seleção e curadoria, delimitando um escopo e um enfoque sobre o território. Por exemplo, o conteúdo político contido em uma visão de mundo inserido na cartografia tem chamado a atenção de artistas que buscam entender os signos incluídos nessas representações para sugerir redesenhos. Pensando na realidade latino-americana, o desenho-manifesto *América Invertida* de Joaquín Torres García questionou o “nortismo” europeu e estadunidense do discurso imposto na representação mais comum do mapa do mundo, invertendo a orientação do planisfério e propondo que a América do Sul tivesse como referencial escópico o próprio o sul. Nesse caso, não se questiona o território, mas a sua representação e consequências político-sociais.

Em *Comunidades Imaginadas* (2008), Benedict Anderson articula questões sobre a identidade nacionalista e a simbologia dos mapas. Seu foco de estudo é o sudeste asiático, mas é possível relacionar tal estudo com outras regiões dominadas pelos mesmos padrões coloniais, como a América Latina. É válido destacar que no livro é apresentada a ideia de nacionalismo como identificação social e não como ideologia política (2008, p. 31). O Sião, antigo nome da Tailândia, é utilizado como um exemplo da influência do mapa de Mercator, adotado pelos colonizadores europeus, para “desenhar” a imaginação sobre o sudeste-asiático. Até a ascensão do Rama IV, em 1851, existiam apenas dois tipos de mapas no Sião, ambos feitos a mão. Um deles, um mapa cosmográfico, era uma representação simbólica da cultura budista tradicional sem intenção de navegação. O outro, um mapa-guia que consistia de medidas de espaço e tempo utilizadas por campanhas militares, sem contemplar todo o território e tampouco com informações de fronteiras, onde o desenho era feito sob uma perspectiva do olhar do cartógrafo, sem escala ou vistas gerais. Foi no fim do século XIX e início do século XX que as lideranças tailandesas entenderam o conceito europeu de “fronteiras como segmentos de uma linha contínua num mapa, que não correspondia a nada visível no chão, mas que demarcava uma soberania exclusiva contida entre outras soberanias” (2008, p. 238). A partir desse entendimento as autoridades deixaram de utilizar os termos originários *krung* e *muang*, que representavam o território por capitais sagradas e centros populacionais visíveis e adotaram a geografia europeia no sistema de educação e consolidaram o termo país, representando um espaço físico delimitado por fronteiras invisíveis.

Na sequência, o autor fala do surgimento de representações de mapas que pressagiam os nacionalismos oficiais do Sudeste Asiático, no século XX: os mapas históricos e os mapas-como-logo (*map-as-logo*, no original). Para avançarem em territórios e delimitarem espaços de

novas aquisições, os europeus promoveram o surgimento de “mapas históricos” com uma narrativa cronológica político-biográfica do território que mais tarde foi assimilada pelos estados nacionais, descendentes dos estados coloniais. O mapa-como-logo surgiu do costume de colorir as colônias de acordo com uma tinta imperial. Por exemplo, as colônias britânicas eram pintadas de vermelho e as francesas de azul e assim por diante. Anderson sugere que, dessa forma, as colônias se assemelhavam a peças de um quebra-cabeça que poderiam ser desprendidas do contexto geográfico. De uma forma simbólica, os dados explicativos poderiam ser subtraídos, convertendo o desenho da forma fronteira da colônia em um signo, podendo ser desenhado e redesenhado, impresso, transferido e repetido infinitas vezes, se tornando um ícone de nacionalismo (Anderson, 2008, p. 241).

Em contexto mais recente, Bruno Latour aborda o assunto do ponto de vista informacional, pensando em uma cultura da visualização proporcionada pela computação. Latour acredita que a tecnologia computacional torna cada vez mais evidente que o mapa é uma interpretação de informações sobre um território e não uma correspondência geográfica.

No artigo “Entrando em território arriscado: o espaço na era da navegação digital” (2013), o autor que parte da colaboração entre geógrafos e cientistas sociais, destaca que as informações geográficas e geológicas poderiam ter o mesmo peso visual que as “informações de risco” que são as interações humanas, o fogo, inundações, poluição, desemprego ou crime, ao serem inscritas em um mapa base. Para ele, se todas as informações são inseridas como camadas separadas e selecionáveis, é possível fazer uma leitura tanto da localização de um recife ou um vulcão, como da condição do ar ou das taxas elevadas de crimes contra mulheres. Destaca ainda que após a popularização do computador, o mapa passou a ser uma interface de plataforma de cálculo, constituindo um vocabulário comum, independentemente do idioma do usuário/pesquisador, com seis características essenciais: aquisição de dados (levantamento do terreno), manejo de dados (unificação, manutenção e padronização do dados coletados), recálculo de dados (sobreposição e cruzamento das camadas de informações), impressão (saídas provisionais da plataforma onde foram produzidas as informações), sinais (relação entre fragmentos de impressão) e uso navegacional (utilização pelo usuário final) (Latour, 2013, p. 4).

Para o autor, os mapas navegacionais são, como sugere o nome, mapas de rotas e movimento, e o mimético, que ignora o aspecto navegacional, imagina os dois pontos de partida e de chegada como dois conjuntos de imagens que devem se relacionar entre si. Para responder à pergunta sobre se o mapa representa exatamente o mundo exterior, Latour se apoia na história da arte, considerando uma diferença entre as visualizações artísticas e as científicas. As artísticas, como no caso de uma pintura, têm significados próprios, já as inscrições científicas funcionam como uma cascata de camadas de informação que precisa ser agrupada para poder apresentar uma visualização com significado. O autor finaliza sua argumentação dizendo que a difusão massiva da tecnologia digital permitiu que um público

maior pudesse entender os mapas não só por uma interpretação mimética, mas também por uma navegacional, promovendo um rompimento da função obrigatória de representação territorial do mapa e podendo liberar a cartografia para representações políticas.

Em *Cognição e Visualização* (2015), Latour aprofunda suas constatações a respeito da linguagem cartográfica, iniciando por defender que foi através do desenvolvimento de livros ilustrados com informações pictóricas reproduzíveis que ocorreu uma revolução no pensamento prático e sugere que a representação visual funciona como um artefato da mobilidade. Para o autor, a linguagem visual, com codificações simbólicas e livres de idiomas, proporciona uma comunicação “sem fronteiras” e, para incluir a cartografia como parte integrante desse grupo de imagens simbólicas, o autor conta a anedota das viagens de La Pérouse com a missão explícita de produzir um mapa territorialmente representativo, para levar uma resposta à França sobre a quem pertenceriam determinadas regiões do mundo, para exemplificar o quão importante foi unificar o registro visual com a escrita, a fim de, não apenas identificar territórios na época das grandes navegações, mas também para utilizar tal conhecimento para definir os colonizadores destes respectivos territórios. Tanto Latour, quanto Anderson apresentam preocupações intelectuais recentes sobre as leituras sociais, políticas e culturais contemporâneas dos mapas, no sentido da construção do nacionalismo ou pelas vertentes da navegação computacional – e ambas as correntes desaguam na forma como a arte e os artistas interpretam a relação entre a cartografia e as suas interpretações.

4 O mapeamento insuficiente da arte no contemporâneo

Como foi apontado anteriormente, na obra *Mapping and contemporary art*, Ruth Watson (2009) reconhece que desde a década de 1980 há uma produção impressionante de obras artísticas que usam mapas ou processos de mapeamento que foi convocada por curadores em vários países do mundo, em exposições e feiras de arte, com diferentes recepções. Já Katherine Harmon (2009) acredita que essa produção aumentou exponencialmente por volta de 1960, embora o tema já tenha sido anteriormente explorado por artistas como Dalí, Miró, Mondrian ou Duchamp. Na época do Surrealismo, uma famosa obra de arte cartográfica atribuída a Paul Éluard (também a Yves Tanguy, 1929)⁴ distorce propositalmente o mapa *mundi* tradicional, extraindo a representação convencional imperialista e eurocêntrica do mundo para valorizar os países aos quais os autores delegaram importância cultural. O mapa exclui países da Europa e os Estados Unidos, cujos progressos foram baseados na violência colonial e no domínio imperial para sugerir um novo mundo de representações que valoriza a Rússia e o Alaska, por exemplo. (Wood; Fels; Krygier, 2010, p. 200).

⁴ *Le Monde au temps des surréalistes*, em *Variétés*, edição especial “Le Surréalisme en 1929”, Bruxelas, junho de 1929, p. 26-27. A edição publicou trabalhos de René Crevel, Paul Éluard, Louis Aragon, Robert Desnos e André Breton e escritores e artistas belgas como Paul Nougé e E. L. T. Mesens.

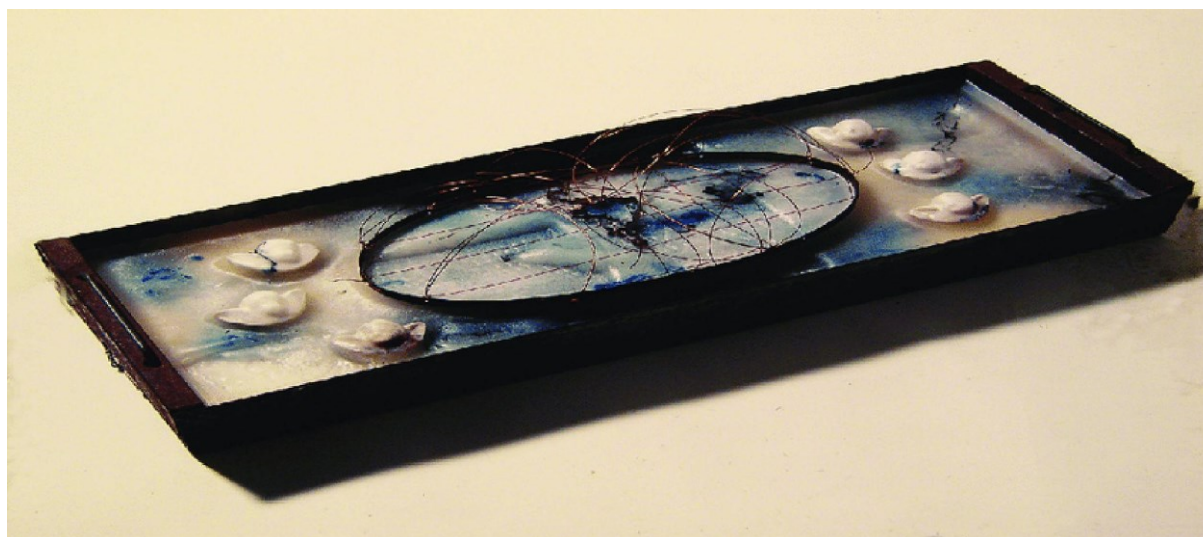


Figura 7: Anna Bella Geiger, *Mapa mundi com ventos I*, 1995, 20 x 59 x 10 cm
(disponível em: <https://bit.ly/3mURoNg>)

sul, integrando artistas da América Latina, África, Ásia e do Oriente Médio. Dessa forma, o Ocidente teria começado a olhar para “além de seus limites”, considerando que anteriormente os artistas latino-americanos tendiam a buscar referências na Europa ou nos Estados Unidos e a própria arte latina era vista por estes países hegemônicos como *non western art*, ou seja, arte não ocidental (Melendi, 2019). Desde então houve uma multiplicação de exposições em territórios ocidentais que abriram as portas para a chamada *non western art*, especialmente com a expansão de bienais e feiras de arte pelo mundo. Este evento favoreceu o delineamento do território de relações entre o Brasil com a América Latina e do Brasil com a América do Sul. O próprio mapa de Torres García de 1943 (figura 8) refere-se principalmente à linha do Equador como eixo de reposicionamento do mapa, referindo-se à América do Sul, apesar de ter apresentado anteriormente um território que incluía parte da América Central, em 1936.

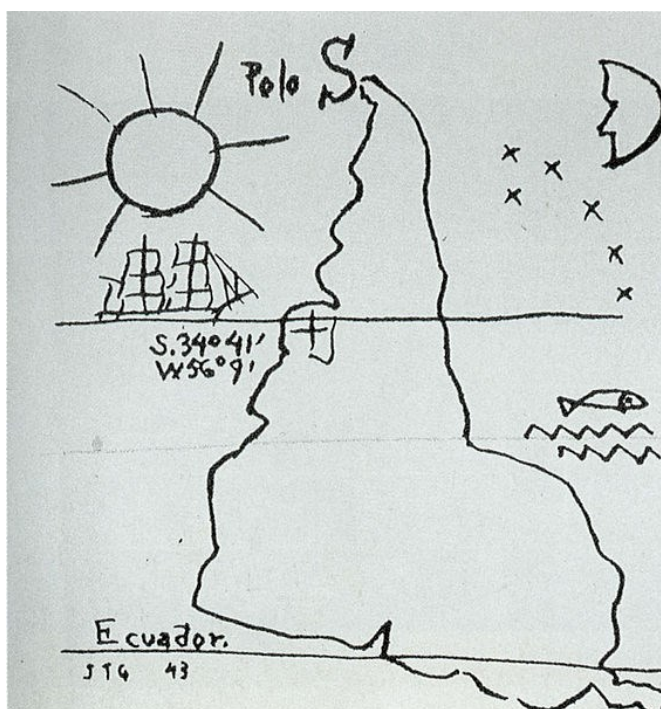


Figura 8: Joaquín Torres García, *América Invertida*, versão de 1943 (domínio público)

Mesmo que um mapa na arte possa servir ao posicionamento político ou geopolítico, também poderá servir como forma de reflexão (e meditação, como diriam Deleuze e Guattari) e conhecimento, com diferentes projeções e perspectivas artísticas. Inclusive propondo o “desnorreamento” no sentido de confundir ou de levantar questões sobre as práticas “norteadoras” naturalizadas pelas culturas.

Dessa forma o mapa da arte contemporânea começa a admitir que não corresponde ao território de produção artística, mas é circunscrito àquilo que se acredita conhecer sobre arte. Se fosse feito um mapa do que se conhece como arte por meio da teoria e crítica, esse mapa seria imperdoavelmente insuficiente, da mesma forma como os europeus produziam seus mapas representando a América e África na época das grandes navegações.

Assim, caberia à nova arte globalizada um melhor mapeamento de artistas e obras que foram realizadas e continuam sendo, mesmo sem serem inscritas no poderoso mapa das exposições em feiras e galerias, gerando uma duplicidade de interesses de um evento sobre o ato de mapear e ser mapeado. Cabe lembrar que mesmo que uma obra não trate explicitamente da reivindicação sobre o lugar que o artista ocupa, o sentido de posicionamento da questão se apresenta inevitavelmente⁵.

No caso do Brasil, é possível destacar obras sobre o tema dos mapas de forma expressa a partir do meio do século XX, principalmente depois dos anos 1960. Realizadas no período da ditadura militar, destacam-se obras como *Soy loco por ti* (1969), de Antonio Manuel, que investiga a cartografia e suas relações político-territoriais, apresentando o mapa América do Sul de cor vermelho, expressão signífica das esquerdas e também do sangue. Compondo essa obra, havia um colchão recheado de mato que acabou apodrecido, resultando em uma significação sucumbida dos movimentos revolucionários. Outra obra da mesma época é *Arte Física* (1969) de Cildo Meireles, interpretada como um lugar da memória, mas de uma memória ativa, por assim dizer. Interessante observar que o artista tinha a intenção de intervir na realidade da geografia, colocando um diamante de dois centímetros no pico da Neblina, que era considerado o ponto mais alto do Brasil na época, para superar assim as medidas oficiais (Meireles; Fraga; Urano, 2013). Essa intervenção pode ser pensada como uma reflexão sobre a forma como o Brasil se vê, e como se apresenta dentro de uma lógica de metrologia nacional que pode ser politizada, mas também sobre a imagem que o brasileiro tem de si.

A obra de Torres Garcia rendeu muitas leituras. Em *A Nova Geografia – Homenagem a Torres García* (1971), o artista Rubens Gerchman propõe um diálogo que ressignifica a obra emblemática do artista ao renomear as Américas, invertendo as inscrições do mapa, sem

⁵ Como é o caso de *Assim é, se lhe parece* (2010), de Nelson Leirner, que, sem localizar particularmente o Brasil, apresenta o problema da colonização por meio de mapas incontestados sobre os efeitos do poder do norte em relação ao sul do globo.

inverter o próprio mapa. Nesse caso o artista, em primeira leitura, está reconsiderando o projeto do artista uruguaio, trazendo de volta os elementos da referência e suas interpretações.

Um pouco mais tarde, a artista italiana radicada em São Paulo, Anna Maria Maiolino, em *S.O.S. no Trópico de Capricórnio* (1974) da série *Mapas Mentais*, desenha o tradicional mapa da América do Sul, preenchendo apenas o território do Brasil com a cor preta. Na obra, na linha do trópico de capricórnio que corta o estado de São Paulo, está inserida a inscrição "S.O.S", como um pedido de socorro em um dos piores momentos de liberdade política do Brasil. Outro exemplo é a obra comentada anteriormente, de Ivens Machado, o *Mapa mudo* (1979) (figura 9) que apresenta um mapa do Brasil usando concreto com cacos de vidro verdes, influenciado pelos muros das casas no país em crescente violência e crise de segurança. Evidentemente que essas obras são expressões ricas em associações mais expandidas, mas são exemplares do posicionamento dos artistas a partir de uma geopolítica. São obras sobre pertencimento, posicionamento político, perdas reais e psicológicas.

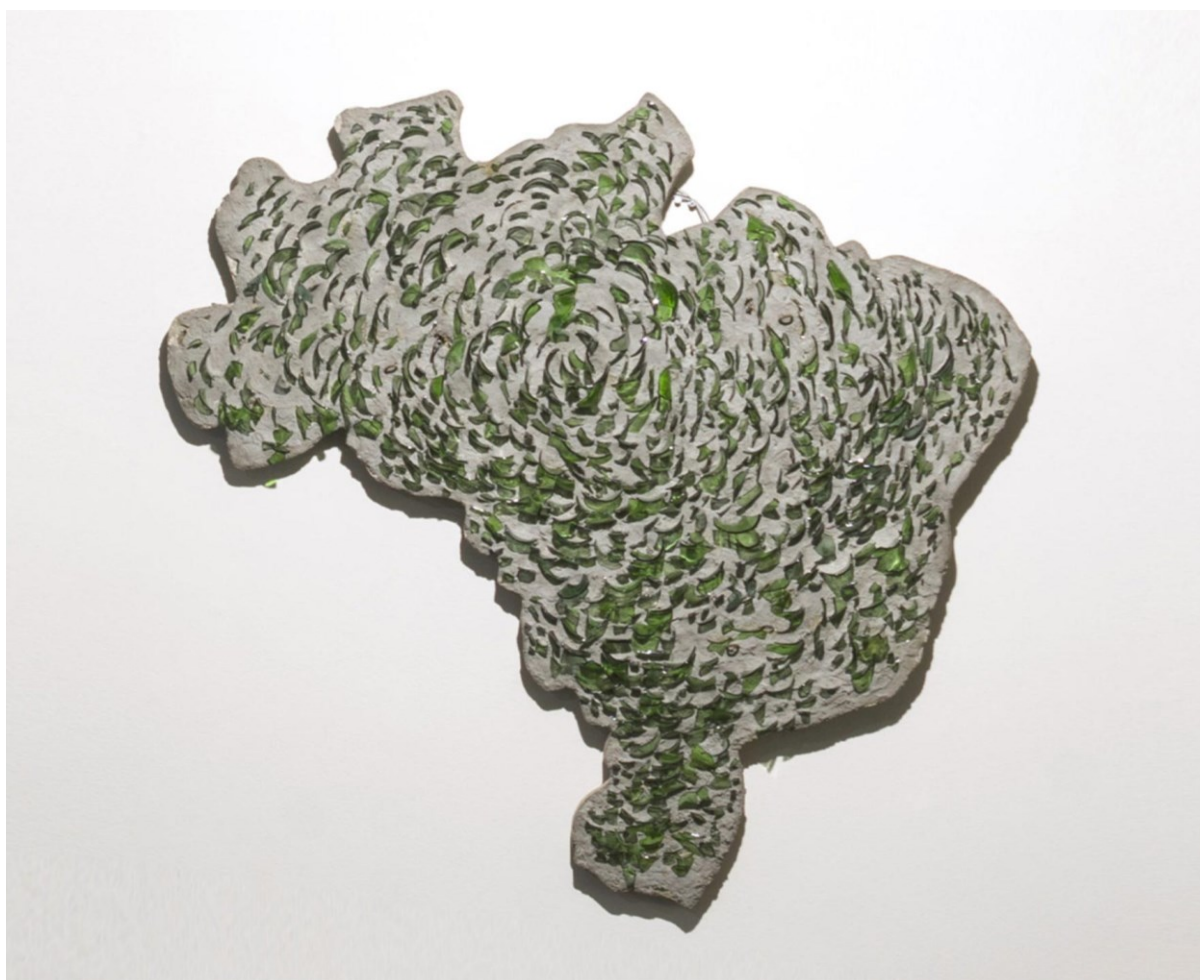


Figura 9: Ivens Machado, *Mapa mudo*, 1979, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio (foto: Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel; disponível em: <https://bit.ly/3gUZrWt>)

O caso da artista Anna Bella Geiger é especial, pois sua obra a respeito de mapas é extensa e o tema foi explorado de forma sistemática, gerando uma rede de significações que ultrapassam o contexto da ditadura e do nacionalismo. O mapa do Brasil e seu uso patriótico político, assim como as projeções idealizadas da imagem do brasileiro são pontos importantes dos trabalhos da artista, no entanto a sua obra também faz referência à arbitrariedade das fronteiras nos mapas de um modo geral, como na obra *Orbis Descriptio*, com referência aos famosos mapas “múndi” do século XVI com dois hemisférios, executado em várias versões que acrescentam ao título referências como *com dois pontos de vista* (2018), *com a estrela dourada* (2018) ou *com linha de Tordesilhas* (2016). Na série *Local de Ação*, produzida desde 1979, a artista apresenta a América do Sul ou o Brasil como os espaços de ação, produzindo conexões sobre a sensação de paralisia a ser ativada como execução a partir de sugestões mapeadas pela artista. Mais do que a controvérsia do pertencimento, seus trabalhos recusam a autoridade do mapa de retratar a realidade de um território.

5 As cartografias na nova geração da arte contemporânea brasileira

Entre esse período e o mais recente, destacam-se artistas de uma geração mais jovem como Adriana Varejão que faz uma releitura no planisfério em *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004) (figura 1), discutindo o mapa do cartógrafo português e os critérios imaginários para compor sua obra ao intervir diretamente em uma cópia integral do mapa, abrindo uma fenda no meio da África. A artista contrapõe as linhas tradicionais propostas pelos desenhos dos cartógrafos com um corte e posiciona o espectador diante da camada interna do planeta, como uma ferida na esfera. Apesar de ainda discutir questões conceituais, a artista trata o planeta e seu mapeamento, por consequência, como uma escultura e não apenas uma dimensão plana de representação, dessa forma deslocando os elementos mais basais das cartografias para um campo háptico pouco desenvolvido pelos cartógrafos.

Outro exemplo de artista que se tornou reconhecido antes dos anos 2000, mas que produziu sobre o assunto nesse período é Nelson Leirner. A série do artista *Assim é... se lhe parece* (2003-2010) (figura 10) pode ser pensada como uma reflexão sobre os efeitos ilusórios da segurança cartográfica, ao preencher os espaços do mapa mundial com adesivos de figuras do consumo de massa como Mickey Mouse, Hello Kitty ou Papai Noel. Um exemplo de suas composições, é o mapeamento do consumo e do perecimento com esqueletos – pequenos na América do Sul e grandes na África. Sem dúvida, Varejão e Leirner são artistas que se destacaram no panorama internacional no século XX influenciados pelo debate sobre o local de pertencimento da América Latina e do Brasil no mundo, mas expandiram suas reflexões a campos coerentes com complexidade contextual do avassalamento da globalização de suas épocas.



Figura 10: Nelson Leirner, *Sem Título*, da série *Assim é... se lhe parece 2*, 2003
(fonte: catálogo da exposição *Nelson Leirner: assim é... se lhe parece*, 2003, Galeria Brito Cimino)

A partir dos anos 2000, o tema da cartografia se torna ainda mais vigoroso, com um número maior de obras em galerias de arte e exposições apresentadas por artistas de uma geração ainda mais jovem. Apesar da preocupação com a identidade e o pertencimento ao território, as questões a respeito do mapa parecem se deslocar para uma contaminação mais impregnada internamente da lógica cartográfica, com interesses expandidos. Observando obras de vários artistas brasileiros que apresentam o tema dos mapas e cartografias ou apenas insinuações cartográficas, percebem-se preocupações com a ecologia, com a representação das minorias, mas também uma incorporação de ideias e lógicas cartográficas em obras de uma forma integrada a vários trabalhos, a partir de uma lógica da notação, com sinais, símbolos e caracteres – talvez influenciados pela linguagem algorítmica crescente das programações dos computadores.

Pesquisando websites, catálogos, artigos e livros chegou-se a uma lista de 35 artistas que iniciaram suas carreiras por volta do ano 2000 e que trabalham com mapas e cartografias de forma sistemática, reiterada ou intermitente. Essa lista poderia ser ainda maior, caso outros catálogos e sites de galerias fora do eixo Rio-São Paulo fossem consultados. A maior parte dos artistas da lista tem produzido obras exibidas em importantes exposições nacionais e internacionais, incluindo o tema ou questões a respeito do mapa e da cartografia.⁶

⁶ Lista obtida de artistas que iniciaram suas produções por volta dos anos 2000 até 2020 e têm produzido obras exibidas em importantes exposições nacionais e internacionais, incluindo o tema ou questões a respeito do mapa e da cartografia: Fabio Morais, Marcius Galán, Jaime Lauriano, a dupla Angela Detanico e Rafael Lain, Mayana Redin, Bartolomeo Gelpi, Feco Hamburger, Guga Szabzon, Maya Weishof, Pedro David, Rafael Assef, Rodrigo Torres, Rogério Barbosa, Sílvia Amélia, Tuca Vieira, André Komatsu, Guilherme Peters, Lais Myrrha, Marcelo

Pode-se perceber, mesmo a partir de uma pesquisa preambular, que o grupo obtido de artistas reflete a chamada “terceira corrente” da arte contemporânea, conforme o arranjo do historiador Terry Smith, para compreender os fluxos da arte do século XXI (2012, p. 183-189). Segundo o autor e em contraste com outras correntes do contemporâneo que priorizam o monumental, os artistas da nova geração, produzem obras de menor escala e tendem a trabalhar colaborativamente, em grupos ou individualmente. Sobre suas motivações, Smith afirma que os artistas pretendem capturar o imediato e preocupam-se com as potencialidades interativas de várias mídias materiais, além de participarem de redes comunicativas virtuais e modos abertos de conectividades tangíveis. Tais artistas “levantam questões sobre a natureza da temporalidade nos dias de hoje, as possibilidades de criação de lugar em face do deslocamento, sobre o que é estar imerso na interatividade mediada e sobre as trocas carregadas entre afeto e efeito” (Smith, 2011 p. 183). Essa corrente da arte contemporânea, que não é nomeada por Smith, como as outras duas – “remodernismo” e “virada transnacional” – seria o resultado, em grande parte, de uma mudança geracional e da grande quantidade de pessoas atraídas pela participação ativa na economia das imagens, ainda que baseada em elementos das correntes anteriores. Ele acredita que essa geração de artistas tem muita familiaridade com as feiras e exposições de arte globais, participa de exposições e residências artísticas em locais distantes e inusitados, respondendo a questões locais, mas com circulação internacional, com questões individuais geradas pela diversidade de mundos.

Mesmo que essa descrição não se adegue de forma equitativa ao tema dos mapas na arte brasileira, a partir dos anos 2000, é possível identificar algumas ressonâncias dessa lógica. Por exemplo, o artista paulistano Jaime Lauriano trabalha explicitamente com mapas brasileiros, refletindo sobre a ditadura e seus efeitos e sobre o colonialismo, sendo possível classificá-lo como um artista da corrente transnacional, preocupado com o pertencimento e o território. No entanto, a questão cartográfica não parece mais se referir apenas ao reconhecimento e desconstrução do jogo de poder em relação ao território nacional, mas de poderes de minorias e histórias a serem circunscritas em cartas geográficas. No caso de Lauriano, o artista aborda o etnocídio, a escravidão, a democracia racial além de vários outros temas. Desenhando com pomba branca, giz usado em rituais de umbanda, a obra reorienta questões sobre o pertencimento e as raízes africanas na arte, como pode ser observado em *Novus Brasilia Typus: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural* (2016), uma obra da série *Invasão, Etnocídio, Democracia Racial e Apropriação Cultural* (figura 11).

Cidade, Raquel Garbelotti, Marcelo Moscheta, Marcos Sari, Marlon de Azambuja, Paulo Vivacqua, Pedro Palhares, Vitor Cesar, Felipe Cohen, Marina Camargo, Glaucis de Moraes, Helene Sacco, João Genaro, Tiago Giora e Vitor Cesar. A pesquisa foi feita durante a pandemia de covid-19 e ficou circunscrita a catálogos e websites de museus e galerias encontrados na internet.

Antes de tudo, as discussões artísticas que se apresentam no cenário internacional, acontecem primeiramente em cenário doméstico. Entende-se de primeira mão que o mapa produzido não apenas é forjado pelos materiais oriundos da própria cultura, mas também que ele deve incluir informações que ultrapassam a tradição cartográfica, em um circuito que inclui a geografia, mas também a história não contada, a etnografia, a política, a sociedade, em um amplo espectro cultural. As chamadas “cascatas de informação”, do universo da visualização científica, conforme Latour, encontram espaço na composição artística de Lauriano que conecta o simbólico com o tradicional da cartografia, das representações e o político.



Figura 11: Jaime Lauriano, *Novus Brasilia Typus: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, 2016, da série *Invasão, Etnocídio, Democracia Racial e Apropriação Cultural* (fonte: site do artista)

Fábio Moraes tem uma extensa obra exposta em galerias e museus desde os anos 1999 e grande parte dela explicitamente sobre, ou com mapas. Seus objetos privilegiados de composição são atlas e guias de ruas, além de cartografias com mares, rios e água de um modo geral. As chuvas, os oceanos, lemanjá, ilhas rodeadas de atlas com tons de azuis e o encontro com mares são imagens que se interligam na obra *Copo D'água* (2008) (figura 12). Imediatamente, a obra autoriza a conexão com *An Oak Tree* (1973) de Michael Craig-Martin

– um copo d'água que é um carvalho, segundo a concepção conceitual do artista. Mas o copo de vidro transparente de Moraes está cheio de rodela de águas de atlas recortadas e é preciso também ter fé – conforme o enunciado de Craig-Martin sobre a ilusão do carvalho – para que o continente como copo consiga conter o conteúdo, formado pelo conjunto das águas do planeta recortadas do atlas. O copo como continente é devorado, por inversão, pela água como conteúdo no velho exemplo das cartilhas gramaticais da língua portuguesa sobre a figura metonímica: toma-se o copo d'água e não a água contida em um copo. O copo de vidro transparente não faz parte do universo geográfico, mas por meio da linguagem verbal se associa a mares, continentes e ao planeta em sua fisicalidade. A obra torna visível o fato de que não é possível ao humano conter as águas do planeta, a não ser por representações. Sem rejeitar as convenções do mapa, o artista propõe nova possibilidade de inscrição (Visconti, 2018).

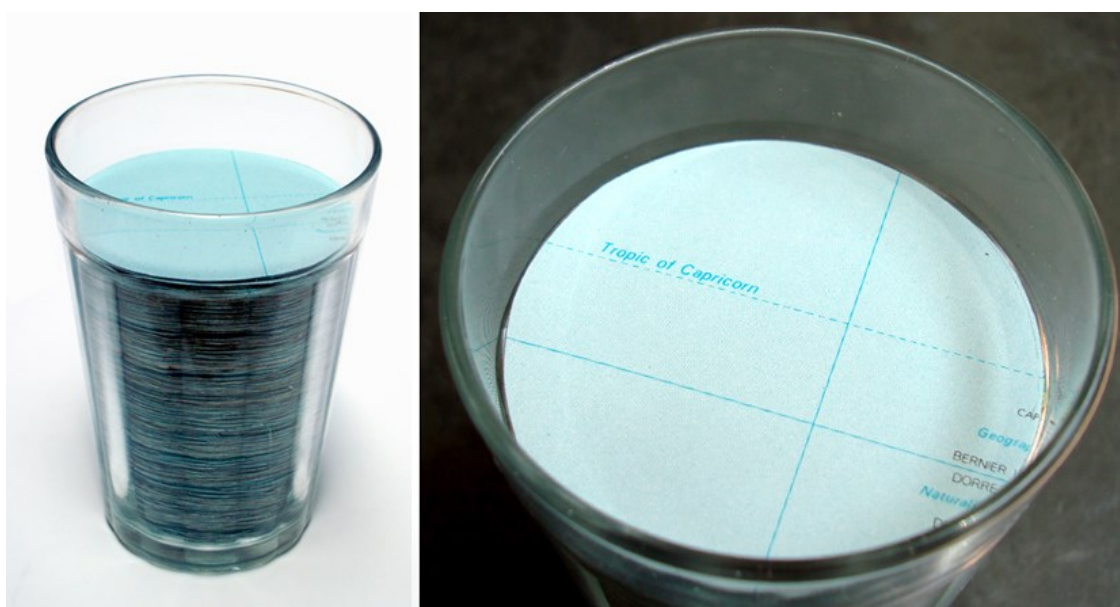


Figura 12: Fábio Moraes, *Copo d'água*, 2008 (cortesia do artista)

Essa mesma relação pode ser pensada a respeito de *Encontro de Mares* (2006), uma obra constituída por atlas abertos em páginas com oceanos que geralmente têm tonalidade entre azul e verde dispostos no chão com o centro composto por dicionários de várias línguas, abertos aleatoriamente e agrupados no meio dos atlas, como uma ilha. Mais uma vez, a inscrição das palavras e dos desenhos em mapas conduzem aos elementos de uma sugestão sobre a sua realidade física que só poderá ser contida por meio da capacidade de escalabilidade dos cartógrafos. Assim, cada escala que foi cuidadosamente forjada nos atlas é rearranjada em nova escala projetiva do objeto em forma de instalação artística. Ainda, o contraponto entre a ilha de dicionários rodeada por mares de projeções espaciais

é uma composição particular do modo como o artista reflete sobre as línguas, os sentidos das palavras e seus arredores azuis em proposição semelhante à *Oferenda a Iemanjá para um feliz ano novo* (2007), com atlas dos quais foram retirados os territórios e mantidos apenas os oceanos. Segundo o artista, a ideia é de subtração, inversão da oferenda do ano novo (Morais, 2009). Mas é interessante observar que a sobreposição das páginas recortadas, com vazamento entre elas, conduz ao reconhecimento da disposição das páginas em camadas do livro, que geralmente é tomado por um sólido espesso. Como um estêncil, cada página recortada recompõe o território por meio da página seguinte, mas agora de forma instável.

Outros artistas, como Fábio Moraes e a dupla, Angela Detanico e Rafael Lain se apropriam de questões colocadas pela instabilidade cartográfica de forma intrínseca aos seus processos criativos, contaminando boa parte de seus outros trabalhos. Artistas provenientes do campo do design, Detanico e Lain são reconhecidos pelos seus trabalhos a partir da materialidade tipográfica. Iniciaram suas carreiras no início dos anos 2000 e têm produzido diferentes projetos a partir de uma lógica ou terminologia cartográfica. Antes de tudo é preciso destacar que as escolhas das fontes tipográficas, assim como seus tamanhos têm importância crucial na hierarquia intelectual e política de um mapa. Os nomes dos países são geralmente maiores que os dos estados e cidades, os rios podem ter cores diferentes dos nomes de montanhas em mapas geográficos, assim como outras convenções como bússolas de orientação e escalas. Além disso, o espaço entre os nomes deve preservar a leitura e a hierarquia.

Nesse sentido as obras dos artistas são marcadas pela desconstrução dos sentidos das fontes tipográficas e construção de novos códigos com referências provenientes de sinais locais pouco conhecidos. Mas uma parte desse projeto artístico que envolve a relação de sistemas de representação, leva em conta os desenhos dos continentes ou a topologia de terrenos. Assim, como contestam a naturalização das fontes gráficas, contestam também a convencionalidade dos mapas (temporais, geográficos, topológicos etc.) construindo uma relação explícita entre cartografia e tipografia (Marquez, 2008). Este é o caso de *O Livro do Universo* (2013) – obra com 24 quadros (ou telas) da história do universo na qual “as estrelas visíveis no céu noturno do hemisfério sul são representadas por letras gregas correspondendo à sua magnitude na escala de bayer (alfa para as mais brilhantes, seguidas por beta, gama etc... até ômega para as menos brilhantes)” (Detanico; Lain, 2013). Os artistas afirmam que esse conjunto de elementos “transforma o céu em um livro” com um conjunto de letras que possibilita contar todas as histórias do mundo.

A obra *Zulu Time* (2007) tem referência ao uso militar e aéreo do tempo zero e justapõe o sistema referencial do fuso horário com as letras do alfabeto, de forma que cada letra se relaciona com uma hora do fuso. Todas as letras do alfabeto, com exceção da letra J

(provavelmente, para não ser confundida com o I), correspondem a um total de 24 fusos horários. Este sistema, semelhante ao criado pelo astrônomo e matemático Nathaniel Bowditch em 1802, permitiu aos artistas conceberem uma nova tipografia e escrever expressões como “meio-dia em Paris” ou “treze horas em Zanzibar”. A hora “Zulu” é comumente conhecida como “GMT” (*Greenwich Mean Time*) ou o horário estabelecido pela convenção de Greenwich que foi adotado oficialmente em 1884 na Inglaterra e substituído pelo Tempo Coordenado Universal (UTC), em 1972. Os fusos horários são identificados por letras sucessivas do alfabeto e o fuso horário de Greenwich é representado pela letra Z, sendo que “Zulu” é geralmente como se confirma a letra pela mensagem sonora – daí a “hora Zulu” – uma apropriação do nome dos povos da África do Sul, de qualquer forma. Assim, cada horário da escala de zonas de horários é identificado com uma letra, Z = 0, A = +1, e assim por diante.

Sabe-se que a coordenação dos fusos horários são uma consequência do sistema ferroviário europeu e americano que precisavam ajustar chegadas e saídas e lutavam por um padrão na medida que expandiam seus domínios. Nos Estados Unidos, chegou-se a um consenso em 1918 com o Standard Time Act – STA, depois da famosa Conferência Internacional do Meridiano em 1884, quando se definiu o uso de um sistema padronizado internacionalmente a partir do horário de Greenwich (da qual o Brasil participou, mas só adotou em 1913). Para estabelecer esse parâmetro foi estabelecida uma Linha de Data Internacional (LID) que passa no meio do Pacífico, entre a América e a Ásia, por causa justamente do início da medição do fuso se dar no estreito de Greenwich – que resultou em uma elipse temporal explorada por Júlio Verne em *A Volta ao Mundo em 80 dias* e por Umberto Eco em *A Ilha do Dia Seguinte*. A convenção de Greenwich também dividiu o globo entre Ocidente e Oriente.

A primeira observação a se fazer é que visualmente as zonas de fuso não representam um fatiamento homogêneo, mas uma divisão mais perspectivada, com camadas que tentam agregar os territórios aos fusos. Como cada letra se refere a um horário, a ordem visual leva a um embaralhamento da ordem alfabética, pois a parte horária negativa, à esquerda do meridiano que segue a ordem contrária e encontra-se com o fim do alfabeto do lado horário positivo.

Assim, Detanico e Lain ao organizar alfabeticamente as letras, reorganizam o mapa visual lembrando que tais códigos são convenções que comandam nossas vidas de forma praticamente naturalizada, mas com consequências econômicas (horário de abertura das bolsas de valores) e também sociais (a passagem de ano). Exemplos de arbitrariedade a respeito dos horários são a China, que apesar de ter território localizado com cinco fusos horários, optou por apenas um no seu território nacional, e os nazistas quando impuseram o horário de Berlim, ao invadirem Paris. Arthur C. Clarke, o conhecido autor de ficções

científicas, imaginou a abolição do fuso horário, com um horário único para todo o planeta, ao prever em 1976 o futuro das comunicações globais⁷.

A versão dos fusos com as zonas militares e as letras são apresentadas pelos artistas em tipografia exposta como pôster. Mas uma versão em acrílico laranja, recortada como um normógrafo, sugere ainda outros delineamentos.

Em *The World justified, left aligned, right aligned and centralized* (2004) (figura 13) os artistas agrupam linhas pretas de acordo com a forma do atlas do mundo, em forma “justificada”. Depois, o mesmo material é formatado de acordo com os alinhamentos tipográficos mais conhecidos: ao centro, à direita e à esquerda. É curioso perceber a forma como o território se agrupa caso fosse uma massa única em busca de legibilidade. Mas, antes de tudo, leva a refletir sobre a forma “justificada” com que o mapa tradicional é disposto. Sabe-se que esse alinhamento, que vem com tradição mesmo da escrita manual que acompanha o tamanho do papel, ou da escrita impressa, coloca as letras em uma espécie de caixa-forma para conduzir a leitura. Quem usou máquinas de escrever, conhece bem o som da trava final da escrita justificada. No entanto, os buracos desse alinhamento provocam distâncias arbitrárias entre as palavras por causa da domesticação do formato, e no caso dos mapas dos artistas, entre os territórios.

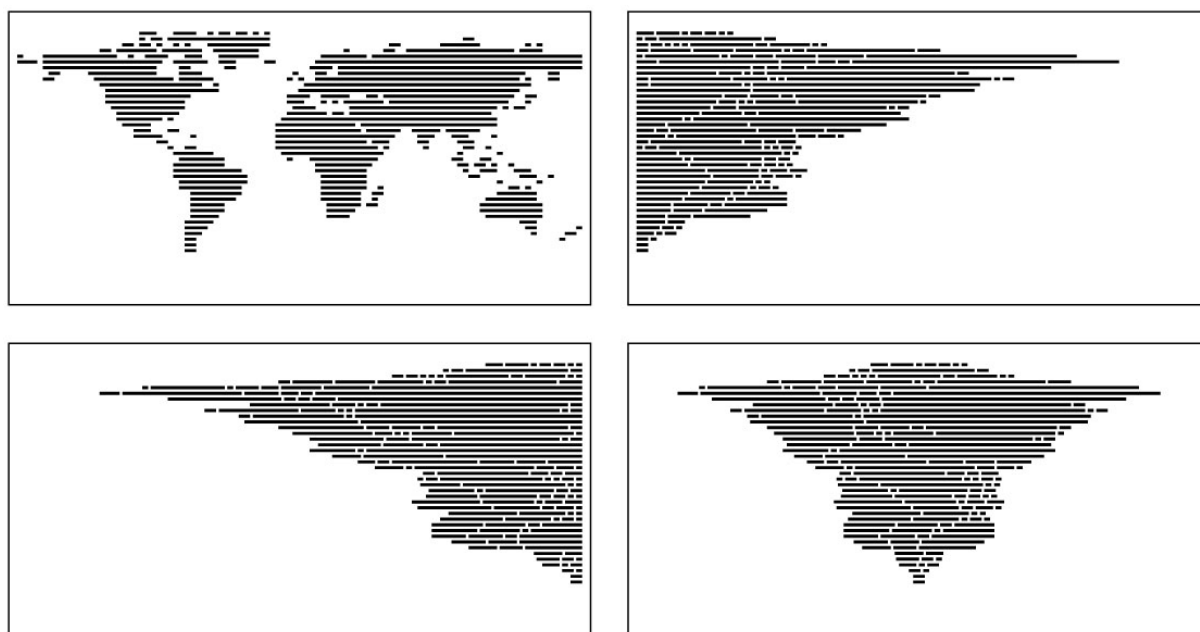


Figura 13: Detanico & Lain, *The World justified, left aligned, right aligned and centralized*, 2004 (fonte: site dos artistas)

⁷ Ver entrevista com Arthur C. Clarke (AT&T-MIT Conference, 1976). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D1vQ_cB0f4w. Acesso em: 10 abr. 2023.

6 Considerações finais

Diferentes gerações de artistas puderam exibir seus trabalhos sobre mapas e mapeamentos em importantes exposições, revelando a importância do tema e a diversidade de obras com linguagens muito sugestivas e elaboradas. Considerando os anos 1960 como ponto de partida, pode-se perceber que a abordagem do tema cartográfico conquistou um espaço notável, com obras significativas e presença expressiva em exposições nacionais e internacionais. Em um primeiro momento, no conjunto de obras pesquisado pode-se observar as questões sobre o posicionamento político do Brasil e da América Latina diante do mundo e, eventualmente, pode ser associado ao que Smith define como “virada transnacional” que emerge do processo de decolonização (2012). Esse conjunto de obras mostra-se preocupado com o mapa como logo (*map-as-logo*) em seus usos colonialistas que foram ironicamente transportados para as próprias colônias para promover discursos ditatoriais. Mais tarde, por volta dos anos 1980, observam-se artistas que criaram seus trabalhos dentro do contexto da globalização e acabam por representar um grupo de transição que conecta as preocupações anteriores e as posteriores, uma vez que foram engendrados em um contexto político questionador e se depararam com os desafios dos processos artísticos globalizados com preocupações políticas de diferentes feições.

No século XXI, a geração mais jovem de artistas demonstra grande familiaridade com a temática cartográfica e, mais do que posicionar o país em relação aos mundos do planeta, demonstram uma preocupação com convenções históricas e naturalizadas. Com grande capacidade de escalabilidade – lembrando que escalabilidade é uma habilidade específica dos cartógrafos – esses artistas conseguem coordenar formas locais e globais, com movimentos de *zoom-in* e *zoom-out* de espaços e tempos, sociedades, histórias e culturas, como legatários do domínio da cartografia (De Almeida, 2014).

Tais artistas, habitantes de feiras internacionais de arte que proliferam no planeta, mesmo que tentem imaginar o mundo como um todo, estão atentos ao desmembramento dos sistemas e percebem a desagregação dos territórios como corpos autônomos e dilacerados. Mas, ao mesmo tempo, sentem-se à vontade para tecer articulações a partir dos efeitos discursivos das cartografias convencionais. Eles percebem que posicionamentos únicos e simplistas a respeito de concepções sobre um país como nação talvez seja insuficiente, justamente por compreenderem que aquilo que não está inserido no mapa das artes é bem maior que o próprio mapa – geograficamente, politicamente e historicamente. Provenientes de uma cultura da visualização computacional, os artistas produzem interpretações informacionais de forma mimética e navegacional, conforme os conceitos de Bruno Latour (e pode ser observado com muita clareza nas obras de Fábio Morais).

Quando as questões locais se apresentam aos artistas, elas têm frequentemente sido enfrentadas como expressão de um tempo e de um espaço a partir de um escopo planetário de respostas múltiplas. Ainda que as confrontem sem receio, tais artistas reconhecem frontalmente a localização de onde elas surgem, como no caso de Lauriano e de Detanico e Lain (de maneira mais ampla, observa-se o mesmo na proposta curatorial da 8a. Bienal do Mercosul). Nos exemplos apresentados, percebe-se também grande complexidade de respostas às questões herdadas das gerações anteriores, pois aprendendo com os cartógrafos, os artistas são capazes de pensar em pequena e grande escala, oferecendo soluções expandidas e interdisciplinares.

Referências

- ADONIAS, Isa. *Mapa: imagens da formação territorial brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Odebrecht, 1993.
- ALMEIDA, Jane de. Escalabilidade. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 32-37, dez. 2014.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRITO CIMINO (org.). *Nelson Leirner: Assim é... se lhe parece*. Catálogo de exposição. São Paulo: Grupo Takano, 2003.
- CABALLERO, Germán Rubiano. *Art of Latin America, 1981-2000*. Washington, D.C.: Inter-Amer Development Bank, 2001.
- EDNEY, Matthew. *Map History's Big Bang*. November 06, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3yupvha>. Acesso em: 6 abr. 2023.
- EDNEY, Matthew. Putting "Cartography" into the History of Cartography: Arthur H. Robinson, David Woodward, and the Creation of a Discipline. *Cartographic perspectives*, Milwaukee, num. 51, p. 15-29, Spring 2005.
- ESCHE, Charles. Map. In: ENGUITA, Nuria; BELTRÁN, Erick (org.). *Guia 31ª Bienal de São Paulo: como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.
- FARIAS, Agnaldo (curador). *A vastidão dos mapas: arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Perfil Cultura, 2018.
- FARIAS, Agnaldo. *Bienal de São Paulo, 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FRIENDLY, Michael; DENIS Daniel J. *Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization*. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3DE7lgQ>. Acesso em: 6 abr. 2023.
- GARFIELD, Simon. *On the Map: A Mind-Expanding Exploration of the Way the World Looks*. UK: Avery, 2013.
- GAUDÊNCIO, Fidelis. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- HARLEY, John Brian. *The Map and the Development of the History of Cartography*. In HARLEY, John Brian; Woodward, David (ed.). *The History of Cartography*. Volume 2, Book 1: Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies. Chicago and London: University of Chicago Press. 1992.
- HARMON, Katharine. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. With essays by Gayle Clemans. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

- HERKENHOFF, Paula; MESQUITA, Ivo; MELLADO, Justo Pastor. *Cartographies*. Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1993. Catálogo de exposição.
- KERINSKA, Nikoleta. Apresentações. In *A vastidão dos mapas: arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil*. São Paulo: Perfil Cultura, 2018. Catálogo de Exposição.
- KROGT, Peter van der. The Origin of the Word 'Cartography'. *e-Perimtron*, v. 10, n. 3, p. 124-142, 2015.
- LATOURE, Bruno. Cognição e visualização. *Terra Brasilis*, n. 4; fev. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3yACFZZ>. Acesso em: 17 maio 2023.
- LATOURE, Bruno. Entrando em território arriscado. *Terra Brasilis*, n. 2, jun. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3gS3aUF>. Acesso em: 17 maio 2023.
- MAGALHÃES, Fábio (org.). *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3kG7iIM>. Acesso em: 9 nov. 2022. Catálogo de exposição.
- MARQUEZ, Renata. Cartografia. Tipografia. In MUSEU de Arte da Pampulha. Projeto Arte Contemporânea: A. Detanico, R. Lain. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Catálogo de Exposição.
- MEIRELES, Cildo; FRAGA, Marina; URANO, Pedro. Carbono entrevista Cildo Meireles. *Carbono*, Rio de Janeiro, n. 4, primavera, 2013.
- MELENDI, Maria Angélica. *Glosas sobre colonialidade, arte, América Latina e Brasil*. In: SP-ARTE, São Paulo: SP-Arte, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3yDFFEW>. Acesso em: 25 maio 2023.
- MESQUITA, André Luiz. *Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise. 1960-2010*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MESQUITA, Ivo. The Curator as a Cartographer. In: HERKENHOFF, Paula; MESQUITA, Ivo; MELLADO, Justo Pastor. *Cartographies*. Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1993. Catálogo de exposição, 19 de março a 6 de junho de 1993.
- MONMONIER, Mark. *How to lie with maps*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. *Anna Bella Geiger: Brasil nativo / Brasil alienígena*. São Paulo: MASP; SESC, 2019. Catálogo de exposição.
- PONGE, Robert. Surrealismo e viagens. In: PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. p. 55-75.
- RAMOS, Alexandre Dias (coord.). *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Curador Geral: José Roca. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. Curadoria Adjunta: Alexia Tala, Cauê Alves, Paola Santoscoy. Curador pedagógico: Pablo Helguera. Curadora Convidada: Aracy Amaral. Curadora Assistente: Fernanda Albuquerque,
- ROCA, José. *Geopoéticas*. In: RAMOS, Alexandre Dias (coord.). *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Curador Geral: José Roca. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. Curadoria Adjunta: Alexia Tala, Cauê Alves, Paola Santoscoy. Curador pedagógico: Pablo Helguera. Curadora Convidada: Aracy Amaral. Curadora Assistente: Fernanda Albuquerque,
- SANTARÉM, Manuel de Francisco de Barros. *Correspondência do 2º Visconde de Santarém*. Volumes 6-8. Londres: Forgotten Books, 2018.
- SMITH, Terry. Currents of world-making in contemporary art. *World Art*, v. 1, n. 2, p. 171-188, 2011. DOI: 10.1080/21500894.2011.602712.
- SMITH, Terry. *What is contemporary art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- TIBERGHIE, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 57, p. 233-251, dez. 2013.

TOLEDO, Tomás. Visceras, mapas e retratos. *In*: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). *Anna Bella Geiger*. Brasil nativo/Brasil alienígena. São Paulo: MASP; SESC, 2019. Catálogo de exposição.

TUFTE, Edward. *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Connecticut: Graphic Press, 1997.

VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *Fabio Morais*. Rio de Janeiro, Automatica: 2018. Catálogo de exposição.

WATSON, Ruth. Mapping and Contemporary Art. *The Cartographic Journal*, v. 46, n. 4, p. 293-307, Nov. 2009. Art & Cartography Special Issue,

WOOD, Denis; FELLS, John. *The power of maps*. New York: Guilford Publications, 1992.

WOOD, Denis; KRYGIERS, John. *Rethinking the power of maps*. New York: The Guilford Press, 2010.

ZANINI, Walter. Introdução. *In*: *XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. Catálogo de exposição.

Sites

DETANICO, Angela; LAIN, Rafael. Website pessoal. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2V9hNvo>. Acesso em: 6 nov. 2022.

LAURIANO, Jaime. Website pessoal. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3yusbve>. Acesso em: 26 abr. 2023.

MORAIS, Fabio. Website pessoal. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3mTeMuG>. Acesso em: 6 nov. 2022.

VERMELHO, Galeria. Artista: Detanico Lain. Disponível em: <https://bit.ly/3mXqWTn>. Acesso em: 26 abr. 2023.