

COSMO
POLIS

GEOGRAFIAS PORTA'TEIS

ENSAIO GEOGRÁFICO DE CRÍTICA DE ARTE

GEOGRAFIAS
PORTA'TEIS
RENATA
MARQUEZ

A
U
T
O
R
A



É um globo preso a um suporte, como todos aqueles mapas-múndi que tivemos um dia. Giramos o globo para ler o mundo tal como nos é ensinado, para esquadrihar nossos desejos geográficos de fuga e para nos localizarmos na miríade de continentes-ilhas. Mas as informações contidas ali não se distribuem nas esperadas linhas que escrevem as conhecidas e as desconhecidas palavras que batizam cada lugar; há outra camada de informação cutânea que reveste aquele globo terrestre. Em *Pellemondo*, obra de 1968 do italiano Claudio Parmiggiani, o globo apenas apresenta esboços de continentes. Ao girá-lo, ainda que na imaginação, percebemos a textura da pele do cavalo (embora haja controvérsias sobre o animal que forneceu a pele que reveste o globo: vaca, bezerro ou cavalo?). Animalizado, o globo tem o grafismo natural acessível ao olhar próximo e horizontal de quem se encontra na superfície terrestre, em vez de imprimir na sua geodésia os traçados

avistados somente através dos satélites. Para além do visual, *Pellemondo* apresenta a propriedade sensitiva do mundo tátil. Atenta à recordação matérica da lisura do mapa, a mão curiosa pensa em deslizar de um lado para o outro sobre os micropelos bicolores. O suposto cavalo tinha manchas pretas sobre fundo branco, agora transmutadas em continentes negros sobre oceanos brancos. A situação ambígua do globo que encarna simultaneamente a presença e a ausência do animal une-se à abstração totalizante da ideia de mapa, arquétipo do espaço. Em *Pellemondo*, são desenhadas trajetórias simultâneas de exclusão e de inclusão do corpo: movimentos de remodelação, redimensionamento das escalas, reacomodamento. A proximidade súbita da morte do animal traz o desejo da supressão do abismo entre a experiência e a imagem desértica.



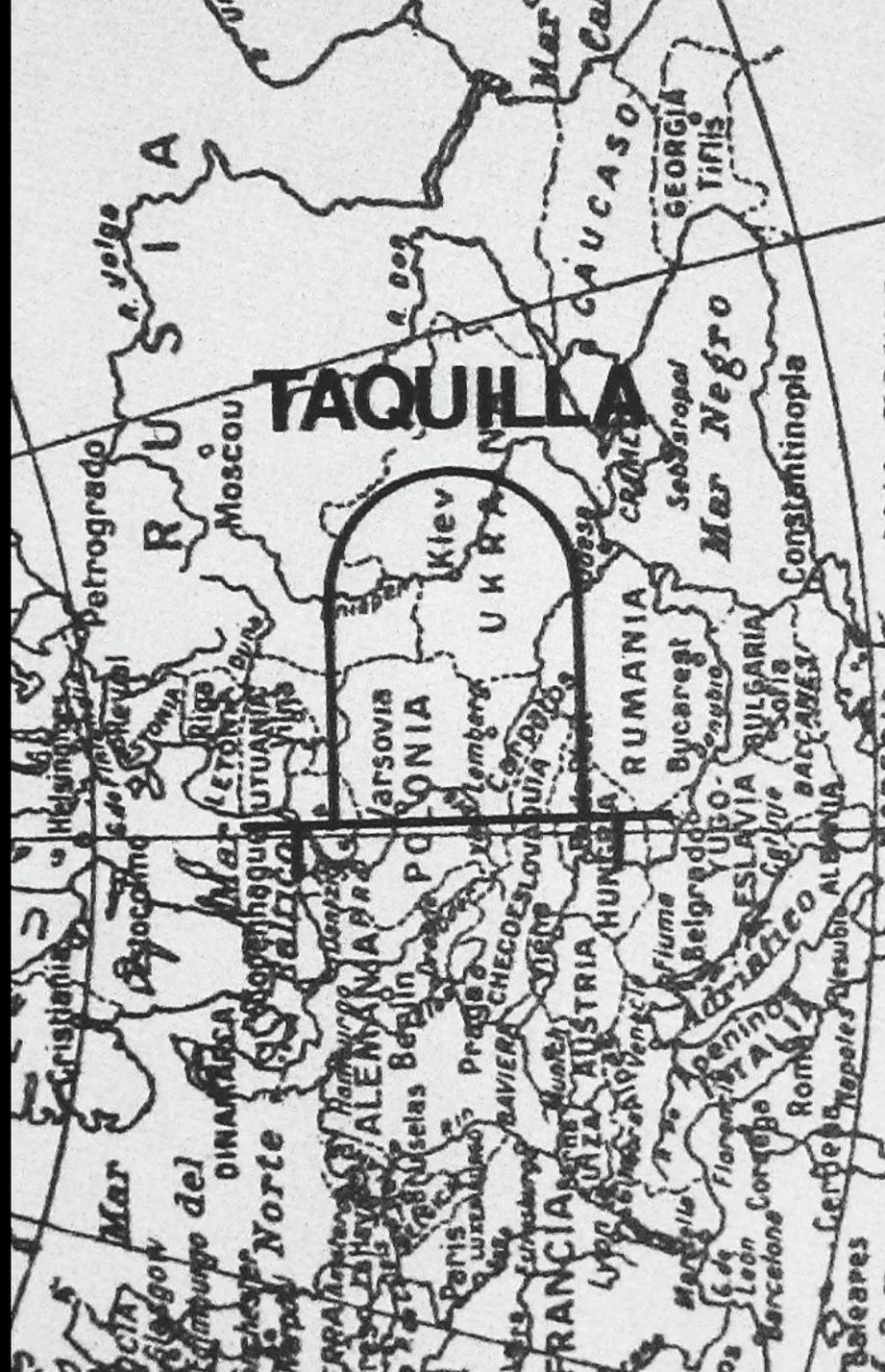
São dezenas de colchões sobre camas com pés de madeira, dispostos lado a lado, formando uma grande planície. Nos colchões estão pintados nomes de lugares, pontos, limites e linhas sinuosas. Em alguns deles, as novas grafias e cores da pintura se confundem com as antigas estamparias do tecido que já revestia, desde sempre, os colchões: xadrezes, florais, geometrias e personagens do imaginário infantil. Logo percebemos que se trata de pintura sobre tela, mapas sobre colchões, uma modalidade bastante instigante. Guillermo Kuitca, artista argentino autor da obra descrita, *Le Sacre*, de 1992, diz que a obra é sobre ocupação de espaço em diversas escalas: “um jogo entre algo muito pequeno e algo muito grande, [...] a localização de um elemento ínfimo em um contexto maior”¹. A convivência entre conhecimentos díspares – a projeção do mapa e a prática do corpo – gera interseções inusitadas. Por um lado, a informação consolidada da cartografia, seu

poder científico de abstração, seu visível invisível à banalidade do olho nu, sua familiaridade de imagem didática. Por outro lado, as camas: espaços da intimidade, da subconsciência solitária, o espaço exato na medida do corpo que descansa do mundo, o lugar primeiro da habitação. “A cama é pois o espaço individual por excelência, o espaço elementar do corpo (a cama-mônada), que inclusive o homem mais crivado de dúvidas tem o direito de conservar: os juízes não podem levar a *sua* cama”², como escreveu Georges Perec. Na obra de Kuitca, a superposição proposta é ao mesmo tempo acertada e desproporcional. A cama como objeto móvel de ocupar espaço e guardar corpos e o mapa como a sua linguística. O colchão como superfície longínqua e o mapa inesperadamente acolhedor. Domesticidade e estranhamento. A cama e a casa. A casa e o mundo. Confrontos constantes entre o meu espaço e o espaço dos outros.



É uma reprodução elementar do mapa da Europa que recebe um desenho incommum sobre suas conhecidas linhas geográficas: os traços de uma janela de bilheteria. O olhar vertical e longínquo da concepção geométrica do plano, da planta e do planejamento recebe a intrusão do olhar próximo por meio da elevação frontal representativa da bilheteria. Mas, em vez de impertinência, dá-se uma coincidência. A superposição das duas escalas e dos dois pontos de vista tem um referente comum que consiste na ideia de coletividade, cara a todo mapa e inerente à imagem ordenadora da bilheteria. Historicamente, um mapa elementar é um mapa *a mais*: construído sob o desafio da instável delimitação dos países, torna-se frequentemente obsoleto, numa coleção infinita de uma mapoteca impossível. *Taquilla*, poema visual de 1982, do catalão Joan Brossa, parece discutir essa obsolescência. Os limites são linhas autoritárias abstratas que amuralham as relações

e congelam as dinâmicas coletivas. Um mapa com entrada sinalizada (quem nunca se perguntou por onde se entra em um mapa?), um continente-espetáculo à espera das filas de turistas, expedicionários movidos basicamente pelo capital frenético da internacionalização cultural. Mas, a despeito dos paradisíacos cartazes turísticos, não se caminha livremente pelo espaço do mapa; vários e particulares são os protocolos e as senhas de acesso. Dois propósitos aparentemente inconciliáveis: ver e entrar, observar e fazer parte de, contemplar e atravessar. O que um mapa pode dizer? O que se pode ler? Como escrever as estratégias particulares para habitá-lo, para atravessar o espaço? No debate sobre os fluxos migratórios internacionais, a bilheteria é, ao mesmo tempo, a possibilidade de acesso e a restrição da passagem. As fronteiras, zonas de desbravamento, têm sua origem nos limites, projetos autoritários de restrição.



13	ALTERIDADES DO ESPAÇO
24	O MAPA COMO RELATO
37	EXPEDIÇÕES
58	PAISAGEM MÍDIA
71	ÍNDICE DE MIOPIA
96	ARTESANIA CIENTÍFICA
110	<i>NATURALIA ARTIFICIALIA</i>
129	CIÊNCIA-FICÇÃO
145	MANUAIS DE NAVEGAÇÃO
177	OS FUSOS DA FRASE
190	LETRAS TOPOGRÁFICAS
204	MÁQUINAS SENSÓRIAS
224	TRÂNSITOS
241	NOTAS BIBLIOGRÁFICAS
252	CRÉDITO DAS IMAGENS

ALTERIDADES DO ESPAÇO

O que têm em comum as três obras que introduzem este livro? Um objeto, uma pintura, um poema visual: três mapas. Aparentemente deslocados, tais mapas são inexatos quanto à informação científica na medida em que são absolutamente precisos quanto ao discurso da complexidade territorial, numa sobreposição da cartografia com a geografia intimamente humana. Das mãos que acariciam o globo e do corpo que rola no mapa aos coletivos que fazem viver os territórios, o conflito de escalas posto em operação nesses três mapas mobiliza a clássica fixidez do olhar vertical que mede o território de fora dele, num voo seguro e supostamente imparcial.

O novo olho móvel que experimentamos não encontra conforto, permanece numa condição sempre vagueante. Sua mobilidade desafia a formação de um conhecimento estável e estático e propõe a construção de redes de conhecimento fundamentado em suas relações intersubjetivas. Nota-se um esforço de habitar o mapa, de invadir suas linhas geometrizadas com o ímpeto do

corpo, com suas histórias de reconhecimento dos espaços, com sua capacidade performativa cotidiana.

A partir desse prólogo de imagens, vem a pergunta que originou este ensaio crítico: como a arte pode contribuir na formação de um conhecimento espacial? Milton Santos refletiu sobre a condição de incompletude da revolução tecnocientífica, em cujo contexto histórico, que coincide com o fim da 2ª Guerra Mundial, a geografia foi operacional.

A escolha pelo cálculo dos valores quantitativos imaginados no espaço em detrimento da diversidade das traduções de suas experiências e necessidades locais capacitou a disseminação de um modelo produtivo que logo se fez hegemônico, concebido a partir dos centros de poder mundial. “A serviço desse tipo de crescimento, a geografia tinha que se tornar quantitativa para poder ser utilitarista”³, escreveu o geógrafo. Sob a bandeira da “modernização” e do “crescimento econômico”, aplicável indiscriminadamente aos lugares de interesse, a análise científica serviu de estratégia para justificar e manter certas práticas de dominação e expansão desigual do poder.

Apesar do desejo de ser imparcial e, assim, incontestável, a ciência quantitativa, no seu rastro utilitarista e na sua incompletude epistemológica, demonstra total falta de inocência e de neutralidade. Ao formular uma linguagem matemática inexpugnável, ela reprimiu os sentimentos não quantificáveis, as diferenças locais e as construções do conhecimento relativas às alteridades do espaço.

Chamo de alteridades do espaço tudo aquilo que escapa, que é invisibilizado, que é negligenciado ou que é deliberadamente apagado pelas práticas espaciais dominantes – formas, saberes ou existências que estão sob o risco de perder o direito de existir.

Se o espaço geográfico é um híbrido, como escreveu Milton Santos, “um resultado da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações”⁴, como reduzi-lo a índices numéricos e a fatores econômicos? Como deixar impensada a imprevisível rede de ações e as criativas interseções entre as ações e entre as ações e os objetos? O conhecimento espacial é obrigatoriamente socioespacial e desafia a disciplina que nega tal constituição essencial.

Assim, propomos pensar uma geografia que se encarregue das alteridades do espaço, uma geografia que seja também uma prática cultural crítica e não exclusivamente um caminho de instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses produtivistas.

Como prática cultural crítica, a geografia pode ser encontrada dispersa nos campos de produção da literatura e das artes visuais, permitindo-nos pensar outras formas de conhecimento do espaço por meio de um conjunto de “artesanias de práticas”, termo proposto por Boaventura de Sousa Santos. Embora não trate especificamente da arte, Boaventura emprega o termo para designar os saberes que podem ser detectados através da sociologia das ausências e da sociologia das emergências, dentro do que chama de “epistemologias

do Sul”, ou seja: daqueles saberes que não fazem parte do conhecimento hegemônico ditado pelos centros de poder – poder científico excludente, poder de dominação econômica, poder de colonização cultural.

Sobre as epistemologias do Sul, salientou que “não se trata verdadeiramente de uma epistemologia, mas antes de um conjunto de epistemologias. Ao contrário das epistemologias do Norte, as epistemologias do Sul procuram incluir o máximo das experiências de conhecimentos do mundo”, pois explica que, para o Norte, “os problemas dignos de reflexão passaram a ser apenas aqueles a que a ciência pudesse dar resposta. Os problemas existenciais foram assim reduzidos ao que deles pudesse ser dito cientificamente”⁵.

Ao pensar o encontro de interesses da geografia e da arte sob a ideia da artesanaria de práticas, precisamos rediscutir a dicotômica relação entre arte e artesanaria. Inicialmente, pode parecer difícil aproximar as duas instâncias, cultivadas a partir da separação que privilegia uma em detrimento da outra. Entretanto, se apresentamos com precisão a prática que nos interessa no campo da arte com relação ao sistema científico global, entendemos a arte como artesanaria da prática *geográfica*, uma vez que ela, nesta hibridização, produz um saber não hegemônico, um *saber geográfico coexistente* (quando não de oposição), ampliando o ato ou os espectros do dizer *cientificamente*.

Talvez até pudéssemos falar de um reencontro da arte com o artefato. Reivindicar uma tentativa de transposição do abismo construído sob o olhar colo-

nizador que classificou o mundo em uma série de dicotomias modernas insustentáveis – ou “dicotomias infernais da modernidade”, como chamou Eduardo Viveiros de Castro⁶. Arte e artefato é uma delas, e ao aproximar arte/artefato com a ciência propomos uma dupla reconquista: simultaneamente desmontar a arte tal como a entendemos nas sociedades ocidentais – como algo extraordinário – e recuperar outras epistemologias sensíveis – em formas ordinárias como o artefato.

Enquanto Milton Santos reivindica as qualidades do espaço para além de sua quantificação no âmbito da disciplina geográfica e Boaventura de Sousa Santos nos permite imaginar traços e recortes de uma ecologia de saberes que se contrapõe ao que ele denomina de pensamento ortopédico, Suzi Gablik, em conversa com Richard Shusterman, relaciona o distanciamento que a estética impõe diante da experiência da vida cotidiana com a diferenciação que a ciência constrói ante o senso comum. “Na verdade, pode-se dizer que o subjetivismo estético é o outro lado do objetivismo científico”⁷.

Shusterman diz que “a arte foi definida pelos filósofos com o objetivo de estabelecer a superioridade da filosofia”⁸: se Aristóteles separou a *poesis* da *praxis*, o criar do fazer, “Então, ele foi capaz de remover efetivamente a arte do domínio da ação e da ética”⁹.

Enquanto a estética é baseada em um isolamento social, uma disfunção no mundo funcional, uma “satisfação desinteressada” e uma “finalidade sem fim”¹⁰ que conduz à experiência do sublime, a ciência moderna persegue a neutralidade e a objetividade

e, portanto, esforça-se em separar o investigador do mundo que investiga por meio de um olhar desincorporado, um olhar de um corpo que utopicamente se situa a distância, perseguindo o privilégio de ver uma suposta totalidade e de não se deixar distrair.

Em contraponto tanto ao subjetivismo estético como ao objetivismo científico, ambos lugares privilegiados e excludentes, os contextos geográficos que este livro procura analisar oferecem pistas transversais, traficadas de outros campos para a prática artística, e salientam na geografia o relevo das alteridades do espaço. Tais pistas transportam o conhecimento espacial para territórios culturais nos quais ele passa a atuar sem rótulos disciplinares. Anna Maria Guasch¹¹ fala da presença inegável do prefixo *geo* na prática artística contemporânea e seu desafio epistemológico à história da arte e aos estudos culturais; Lucy Lippard, por sua vez, disse que, na última década, escreveu menos sobre arte e mais sobre o *lugar* e suas especificidades.

Assim, passamos a perseguir nas práticas artísticas contemporâneas um pensamento geográfico coexistente, embora ausente cientificamente, imbuído dos problemas existenciais, deslocando o ponto de vista fixado na história canônica da representação artística ocidental para buscar outro ponto de partida em conceitos e figuras científicas. Mapa, expedição, paisagem, navegação, e também condutas e códigos como a taxonomia e a historiografia da ciência são figuras científicas que nos permitem repensar a arte e suas artesania de produção do espaço.

Entendemos que tal deslocamento pressupõe uma “epistemologia estética”, termo mencionado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro¹² no contexto da antropologia ameríndia. A epistemologia estética empregaria a arte como experiência de conhecimento, como operação não dicotômica – em contraposição à polaridade ocidental e positivista que envolve a arte e a ciência – necessária à compreensão dos fenômenos da vida.

Para os grupos ameríndios, mitos, ritos, pinturas corpóreas, artefatos e utensílios integram um sistema audiovisual dotado de agência no qual articulam-se os códigos de compreensão ambiental. A indistinção entre imagem (pintada, dançada, contada, cantada, sonhada) e cosmociência escreve as pautas indígenas, em que coisas, animais e humanos frequentemente mudam entre si de papéis num mundo sem a hierarquia da dominação colonizadora: uma ecologia cotidiana corpos a corpos.

Se a redefinição do termo “estética” faz-se necessária, estamos, de fato, muito distantes da filosofia mitoecológica indígena. Entretanto, e justamente por isso, a segunda pergunta que guia este ensaio é: será possível pensar uma epistemologia estética operativa para a cultura dos centros metropolitanos? Seremos um dia capazes de não enxergar arte em nossa exaurida arte, para experimentá-la em seu extracampo e com seu poder de pensar, explicar e agir sobre o mundo?

Como geografias outras, o saber espacial produzindo através da arte apresenta maneiras de ver e de fazer

que se relacionam criticamente com as maneiras com as quais já estávamos habituados. *Outros espaços* é o título de uma conferência de Michel Foucault, de 1967, na qual detecta os dois tipos de lugares-outros: as utopias (espaços irreais correspondentes à ideia de uma sociedade aperfeiçoada) e as heterotopias (espaços existentes que funcionam como contralugares, utopias realizadas). As heterotopias são lugares existentes que abrigam as situações de crise ou de desvio, nas quais os indivíduos ou grupos afastam-se das regras e das normas sociais convencionais. As heterotopias, espaços de representação de lugares de uma dada cultura, são “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”¹³.

As heterotopias da arte estudam as infraestruturas e os sistemas do mundo não para mapeá-los, reconhecendo-os, classificando-os e dominando-os, mas para traçar o alcance de seu rastro até bem próximo de nosso espaço mais íntimo; para enxergar sua pregnância na microscopia de nosso cotidiano.

O mecanismo de investigação empregado pelas heterotopias da arte compreende a identificação política de alteridades do espaço e, finalmente, a percepção crítica de geografias-motor de novas formas de vida.

Ricardo Basbaum emprega o termo artista-etc para reconhecer o artista que se vê, cada vez mais, como um dispositivo de atuação¹⁴, questionando “a natureza e a função de seu papel como artista”¹⁵. O artista-pesquisador das heterotopias encarna uma versão do artista-etc, desenvolvendo instrumentos críticos

para agenciar mobilidades não apenas espaciais, mas sobretudo mobilidades entre as diversas formas do saber, e parece ensaiar, num preâmbulo, a ideia de epistemologia estética como rede de pensamentos e ações para conhecer o mundo a partir de sensibilidades ampliadas.

A proposta deste ensaio – pensar a geografia como portátil – é baseada estrategicamente no exercício *geográfico* da crítica de arte que confronta a urgência de aproximar campos: arte e ciência, sujeito e paisagem, experiência e conhecimento, política e estética. A condição portátil* sugere a autonomia de ação e a liberdade de criação de novas ficções vitais, micropolíticas para a coexistência.

A geografia portátil contém em si um caráter pedagógico: se, como escreveu Edgar Morin, estudar arte ensina a viver (melhor)¹⁶, perceber como *travelogues* as propostas artísticas às quais se dedica este livro – de Mark Dion, Alberto Baraya, Joan Fontcuberta, Julio Cortázar e Carol Dunlop, Janet Cardiff e George Bures Miller, Cildo Meireles, Angela Detanico e Rafael Lain, Joan Brossa, Michael Wesely, Trevor Paglen ou Ursula Biemann – torna-se um modo de aprendiza-

* O escritor Adriano González León, em sua novela de 1968, *País Portátil*, associa a portabilidade do espaço (o país) à noção de utopia política de democracia no contexto da Venezuela dos anos de 1960. A utopia é, por sua vez, também compartilhável e passível de distribuição. No livro, o *portátil* é a metáfora daquilo que só existe em desejo, no campo das possibilidades, ou seja: daquilo que não existe *na topia do mundo* para se localizar em algum ponto mental das representações e dos desejos espaciais. Mas não propomos o portátil como metáfora ou como utopia e, sim, entendemos a geografia portátil como heterotopia, coexistência efetiva, espaço em construção e disposto às relações¹⁷.

gem espacial dotado de aplicabilidade cotidiana. Nesses outros mapas, o território é enraizado nas pessoas, e não o contrário, como poderia acreditar o sobrevoou da geografia física. Espaço e pessoas (humanas e não humanas) são indissociáveis. Praticar uma geografia portátil é, finalmente, uma disposição à revisão crítica dos inúmeros folclores científicos e artísticos a que fomos submetidos, ao reconhecimento de outras epistemologias e à imaginação para a fabricação de outros mundos vivíveis.

O MAPA COMO RELATO

O olhar vertical, astúcia do observador que idealmente habita o exterior do mundo numa posição panóptica, é a contradição constituinte de todo mapa. Concebido a partir de dentro, o mapa ecoa o fora do mundo, a sua feição onírica que só se tornou imagem observada com a real experiência da vista da Terra no ano de 1969. Antes disso, o imaginário do olhar vertical ou a iconografia do globo – através da divina distância dos olhos de Apolo, como escreveu Denis Cosgrove – ajudava a dar forma e sentido ao espaço vivido. “O globo é uma figura de enorme poder imaginativo; até 1968 *ver* a esfera da Terra significava imaginá-la ou representá-la, uma atividade frequentemente inseparável da experiência visionária”¹⁸.

Simultaneamente instrumento de leitura e escritura da Terra, podemos perceber no mapa a tensão entre *espaço inventário* e *espaço inventado*, tal como enunciou Georges Perec: por um lado, a operação cartográfica coleta, acumula e classifica cada lugar e cada forma existente num panorama desabitado; por

outro, técnicas e poéticas de representação se ocupam em criar mundos. “Espaço inventário, espaço inventado: o espaço começa com esse mapa modelo que, nas antigas edições do *Petit Larousse*, representava em 60cm² cerca de 65 termos geográficos milagrosamente juntos, deliberadamente abstratos”¹⁹.

J. B. Harley, consciente da importância do mapa como um sistema cultural e, por outro lado, crítico quanto à sua aderência às mudanças tecnológicas e ao fortalecimento de seus pressupostos positivistas, escreveu que “As palavras ortodoxas no seu vocabulário são ‘imparcial’, ‘objetiva’, ‘científica’ e ‘verdadeira’, mas raramente capturamos as ressonâncias de classe, gênero, raça, ideologia, poder e conhecimento, ou mito e ritual”²⁰.

Doreen Massey aponta a insuficiência de pensar o espaço como representação de uma multiplicidade discreta (divisível, segmentada, metrificada), sem vida, formada a partir da herança cultural de Henri Bergson que contrapôs o espaço ao tempo. Para Bergson, o tempo seria o domínio do encontro, dos processos, do contínuo em vez do discreto; o espaço seria caracterizado como multiplicidade discreta, sem duração, instantânea, estática. Massey provoca o desejo de pensar sobre o espaço de outro modo, de expandir a definição tradicional de espaço proveniente das ciências naturais em direção à dimensão de uma multiplicidade de durações. “O problema é que a caracterização conotacional do espaço através da representação, não apenas discreta, mas também sem vida, provou ser forte”, escreveu. Assim, a autora questiona

a equivalência entre espaço e representação, uma vez que esta última, para ela, está frequentemente conectada a um fechamento ideológico, a uma hegemonização. Ela pergunta: “Seriam os mapas um arquétipo de representação?”²¹.

Mas de que mapas estamos falando? A limitação de equivalência estaria realmente no mapa como arquétipo em si? Ora, sabemos que os mapas, por ocasião da difusão e popularização das cartas utilitárias, cartas de localização baseadas no acúmulo de dados e operações métricas, tiveram estorvada a sua tradição de serem veículos de terras desconhecidas. A antiga história da cartografia registrava sempre e também a porção de terra do domínio dos dragões – *hic sunt dracones* – e ela pode ser retomada, atualizada e posta a operar de novo a qualquer momento.

Localizar-se é um esforço complexo o suficiente para gerar inúmeras formas de linguagem e de representação. Esse esforço amplia-se para fora do campo disciplinar da geografia expandindo-o em contato com outros campos. A representação, no campo das artes, não é sinônimo de fechamento ideológico e hegemonização, mas exatamente o seu contrário. Como campo experimental de liberdade crítica, a arte compartilha o interesse ainda atual pelo espectro do desconhecido inerente ao espaço. Ainda e sobretudo hoje, é importante nos perguntarmos: somos capazes de reconhecer abismos, guerrear contra dragões contemporâneos e delimitar novos territórios desejados? O que ganhamos e o que perdemos no caminho traça-

do pela ciência? O problema da equivalência entre espaço e representação não está na aplicação do mapa em si, mas na negação da sua amplitude de mapa-como-relato ou na sua convenção hegemônica de mapa-de-um-relato-só.

O mapa de Beatus, desenhado originalmente na Alta Idade Média pelo monge espanhol Beatus de Liébana, é um exemplo de mapa T-O ou *orbis terrae*. De matriz circular, a imagem do mapa T-O traz uma projeção da massa sólida da terra habitada. Os continentes – Ásia, Europa e África – aparecem como domínios dos filhos de Noé (Sem, Jafé e Cam); o T são os mares que dividem os continentes – Mediterrâneo, Vermelho e Negro – e o O é o oceano, moldura do mundo e interface incerta entre as temperaturas propícias da parte do globo onde estão os três continentes e a sua antípoda considerada inóspita. Nos mapas medievais, Jerusalém era representada no centro do mapa e o Jardim do Éden era situado no extremo leste da Ásia, parte superior do mapa. O mapa medieval era um modo visual de escrever a história do mundo, ao contrário de ser um mapa métrico tal qual estamos familiarizados: mapas sob o propósito da localização geométrica e da navegação, para o movimento seguro de um ponto a outro.

Os portulanos, cartas náuticas que apareceram já no final da Idade Média, tinham essa função de navegação e foram usadas originalmente na Itália, em Portugal e na Espanha, países protagonistas das grandes navegações rumo às Américas. Com o acesso, no século XV, ao trabalho de Ptolomeu, desenvolvido na Grécia Antiga,

e com a possibilidade de difusão da imprensa, os mapas se popularizaram como guias de navegação e como instrumentos de bordo. Com as navegações, o território conhecido pela Europa se relativiza e se expande e os mapas começam a incorporar novos espaços físicos bem como novos espaços matemáticos de representação. O mapa de então é um desenho aberto que é, lentamente, completado – no desejo do relato de totalidade e globalização – na medida em que as expedições são concretizadas. Mercator apresenta a projeção cilíndrica em 1569, ampliando o estudo das latitudes e das longitudes de Ptolomeu, mas apenas no século XVIII, com a invenção de instrumentos de medição e o conhecimento da declinação magnética, ela é largamente adotada na navegação.

O mapa moderno de Mercator vai gerar a insaciável coleção de mapas dos quais hoje nos sentimos, frequentemente, *emersos*. O mapa, este lugar abstrato e onde não figuram pessoas e objetos reconhecíveis pela escala do cotidiano, muitas vezes encarna a coincidência: mapear é colonizar, mapear é dominar. O mapa, como testemunha a sua história ilustrada, foi concebido sempre como uma forma de relato, seja ele uma cartografia mítica ou colonizadora.

Mas se mapear é instrumentalizar o mundo, os caminhos traçados nesta ação são frequentemente desobedecidos. A margem da desobediência cartográfica é o estrato heterotópico que ainda constitui um desafio à representação de todo mapa. As heterotopias angustiam o exercício cartográfico e minam a estabilidade

esquemática do mapa inventário. Os estratos heterotópicos do mapa combatem a ausência do cartógrafo – os olhos de Apolo – com o seu oposto: concebem tentativas de povoar o mapa e criar linhas de força que guiam a percepção do mapa para sobreleituras, sobretrilhas e sobrepovoamentos num exercício de representação de uma multiplicidade de durações.

Extravios cartográficos são propostos por cartógrafos conscientes do poder de discurso e críticos quanto à autoridade nada inocente da formação de um pensamento de mundo inerente ao mapa. Todo mapa reflete o seu ponto de vista cultural, traça o mundo a partir das relações do lugar de onde é visto. Desde o início do século XX, no contexto das Vanguardas Históricas, passando pelos mapas situacionistas da metade do século XX, aparecem imagens de mapas de extravio, mapas do desejo, mapas heterotópicos. Denis Cosgrove e Luciana Martins chamaram essa categoria de mapeamento de *mapas performativos*, introduzindo o pensamento relacional e local no lugar do pensamento fixo ou universalista. “O mapeamento performativo implica a convergência contemporânea entre a atividade artística e a atividade acadêmica geográfica, simultaneamente entendendo e ativando espacialidades”²².

Num mapa de 1929 feito pelo grupo surrealista de Bruxelas, *O mapa do mundo na época dos Surrealistas*, notamos alguns (des)ajustes. Os Estados Unidos praticamente desaparecem, invadidos pelo México; vários dos conhecidos países têm seu tamanho alterado; a Europa é reduzida a poucos estados e a linha

do Equador titubeia, elástica, como se não aceitasse a sua posição fixa média, norma adotada para que se fugisse da dificuldade de representar uma linha imaginária que é inconstante devido à oscilação do eixo de rotação da Terra. Como linha imaginária e também inconstante, o Equador surrealista apenas aplica as suas qualidades geodésicas mais quantitativas.

Outra constatação no mapa dos surrealistas belgas é que o ponto de vista central escolhido para representar o mapa do mundo coincide com aquele ponto menos importante no qual, para a construção do mapa-múndi ocidental, o globo é abstratamente rasgado e aberto para que assim se comporte como um plano: justamente aí, entre o Alasca e a Rússia, temos o novo centro do mapa-múndi surrealista. Onde o mundo é separado, os surrealistas o reconectam: ainda estamos no plano da abstração.

Em clara contraposição à doutrina surrealista de André Breton, ecoada de Paris, os surrealistas belgas optam pela análise das formas do mundo e a complexidade do ato de observar e de fazer ver. A deformação do relato que propõe o grupo de Paul Nougé subverte o mapa-múndi convencional evidenciando a sua operação estratégica e traça o mundo a partir do que considera como o seu centro, conformando-se através de novas linhas de poder e práticas culturais contra-hegemônicas.

Joaquín Torres García traça em 1943 o mapa da *América Invertida*, desde a perspectiva de sua cidade, Montevideú. No mapa de Torres García há ícones,

coordenadas e a linha imaginária que divide a Terra nos hemisférios setentrional e meridional. Mas o seu potencial de linha imaginária é mais uma vez posto para funcionar, concebendo outras ordenações para o mundo. A linha se fixa, mas agora é o território que se inverte tendo-a como eixo de rotação. Como escreve em 1935 em *La Escuela del Sur*, localizar-se é entender as relações que se travam na prática espacial, em vez de aceitar convenções que carregam significados políticos colonizadores. “Esta retificação era necessária; por isso agora sabemos onde estamos”²³.

Boaventura de Sousa Santos ecoa em Portugal a visão de Torres García: em vez de falar de “Terceiro Mundo”, inventa uma territorialidade que interliga o físico e o social: “[...] nós preferimos chamar simplesmente ‘Sul’, um Sul sociológico e não geográfico (não inclui os países centrais do Sul, como a Austrália e a Nova Zelândia)”²⁴. O Sul tem como significados a expropriação e a desigualdade, e tal construção semântica acopla ao mapa a noção de virtualidade e a experiência de outras categorias de distância. “A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante”²⁵, escreve. O resto é inexistência e invisibilidade. A linha imaginária que divide o sul e o norte terrestres é entendida como o plano-muro que impossibilita a coexistência e que, historicamente, é rastro da visão das sociedades dominantes, daqueles que escrevem a história. Vivemos

a herança de uma cartografia abissal como elemento constitutivo do conhecimento e das práticas coloniais. Nesse contexto de análise, novos mapas que tornam a situar os lugares em uma geometria crítica são construções necessárias e importantes armas epistemológicas e políticas. *Agora sabemos onde estamos.*

A noção de conhecimento como esquema trata o mundo como mapa, folha plana de papel com a qual se faz um abrigo frágil. Uma cartografia pós-abissal desenha um mundo policêntrico e polissêmico, expandindo as suas maneiras de reconhecimento. Mas para que o mapa deixe de ser um sistema cultural expresso pelo poder hegemônico, é necessário o seu descentramento: como escreveu Harley, as classes, os gêneros, mitos e rituais cartográficos precisam ser praticados como discursos e sistemas culturais possíveis.

O mapa ressurgue como ciência das qualidades em detrimento de campo das quantidades: ao mesmo tempo que estuda, analisa e produz um conhecimento espacial, o mapa propõe a ativação das alteridades do espaço, e aí reside o seu potencial político pós-abissal e a sua proposição como geografia coexistente. Como prática propositiva, o mapa dá continuidade à história do mapa como relato, esse território de projeção da ciência-ficção sob a forma da dúvida, e não da certeza: *hic sunt dracones?*

Nas telas de Johannes Vermeer, figuras clássicas nos livros de geografia, estão presentes mapas na parede e globos sobre os móveis, objetos constituintes do cenário doméstico. Tais mapas demonstram tanto

a popularidade desses artefatos como o grau de desenvolvimento estético dos mapas produzidos entre os séculos XVI e XVII na Holanda²⁶. Mas, se nos detivermos um pouco mais nas telas, podemos chegar à conclusão de que os mapas não são meros objetos de cena e, sim, personagens da pintura. Nos interiores retratados por Vermeer, é construída uma compreensão de mundo na qual as imagens cartográficas encarnam a obsessão de conhecer e dialogar com esse conhecimento. Os supostos objetos cartográficos – em tapeçarias, pinturas, globos – povoam o doméstico e suas histórias: um encontro, uma carta recebida, um astrônomo, um geógrafo. Povoam: o mapa que posa para Vermeer é atuante como as figuras humanas que convivem com ele e constroem, juntos, a história da ação. A leitura que fazemos dos mapas de Vermeer não é a leitura de localização e navegação, mas a leitura de deslocamento, de evasão. Os mapas de Vermeer são empregados na criação da heterotopia doméstica.

Sob a chuva abro um mapa-múndi.

Um micro-poema de Joan Brossa²⁷: outro dispositivo, séculos depois de Vermeer, capaz de fazer o mapa conversar com o mundo, abrindo a ciência moderna para os seus desdobramentos terreneos e heterogêneos. Nesse ato poético de Brossa, tem-se a criação de uma imagem em conflito: simultaneamente varrida por es-

calas desproporcionais, aproxima e refuta componentes no seu processo de autoajuste. Trata-se de uma ação diminuta e ao mesmo tempo dotada de grande poder de fabulação; uma experiência na qual se perdem a calibração da referência de escala e os parâmetros quantitativos. Mesclam-se, nessa ocasião, a matemática e a sensação; o espaço abstrato e o espaço vivido. Fica criada uma redundância e a sua ficção, no momento em que o mundo dentro do mundo precisa ser assim posicionado para que se reconheça como tal. O mapa necessita ser levado ao mundo, ao passo que o mundo se abriga, por precisão científica, no mapa. O mapa como abrigo é, então, no poema de Brossa, uma dupla construção: arquitetônica e epistemológica.

Dessa construção arquitetônica decorrente de um gesto, surge uma ambiência potente, embora temporária. Fica suspenso o mapa-múndi, e fragmenta-se a suposta totalidade do conhecimento num núcleo construtivo primário. Desmontam-se as imagens iconográficas da cartografia na busca incerta da formulação de uma geografia da experiência.

Chove no mapa. Tal fenômeno é uma imagem do mundo tentando penetrar na sua representação; a natureza reafirmando o seu ímpeto na assepsia da cartografia. Entendida como construção epistemológica, a ação evocada pelo poema trata da experiência corpórea dessa ambiência temporária como uma fuga da linguagem modelar, como um vetor de retorno ao território. A escala do corpo desvela a dimensão subjetiva da experiência geográfica.

Sendo assim, o que ocorre quando o mapa se transforma em coisa-em-ação, para além de sua função instrumental de ser legível? Aí, sua propriedade comunicacional desdobra-se de leitura cartográfica para uma densidade perceptiva ou uma prática espacial. Em vez de manifestação territorial singular, o mapa pode ser reinstrumentalizado como manual, dispositivo de novos relatos, guia para navegações cotidianas que vão além do seu lugar-matriz.

O povoamento, que é a aplicabilidade do mapa, finalmente molda-se ao corpo do mapa. Em vez de territorializar, o mapa agora se desterritorializa, pois o modo de povoar que ele propõe é transferido para outros lugares possíveis, desdobráveis daquele que representa (pois o mapa é apenas um lugar-matriz do pensamento espacial). A ambulância do modo de povoar e a transferência sucessiva de territórios aproximam o mapa heterotópico de um manual de navegação diletante.

EXPEDIÇÕES

O ímpeto que moveu a prática das expedições no Renascimento era o desbravamento colonizador, o esforço para a completude do mapa e o desejo de classificação da natureza para sua conversão em recurso. “O trabalhador de campo antropológico foi o último a chegar entre os ocidentais que viajavam e residiam fora de seu país. Exploradores, missionários, funcionários coloniais, comerciantes, colonizadores e investigadores de ciências naturais eram figuras bem estabelecidas antes que surgisse o profissional do antropólogo-no-campo”²⁸, escreveu o antropólogo James Clifford.

O expedicionário era alguém que vinha do centro do mundo e, com seu comportamento e postura inconfundível, explicitava a relação de poder desigual do binômio centro-periferia. Destinado a recolher, relatar, representar e contabilizar, o viajante lançava suas mãos numa terra que lhe era permitido possuir, num contexto histórico baseado na noção de “descobrimento”. Um descobrimento de um território que era por ele desconhecido até então, mas também,

perversa e irremediavelmente, um encobrimento do encontrado: mapear significava apossar-se, retalhar e explorar, recartografando à força os mapas corpóreos daqueles que já viviam ali*.

“O esquema para analisar cada região é sempre o mesmo. Seus limites, seus lugares interiores mais conhecidos e as cidades e acidentes geográficos costeiros”, escreveu Pomponio Mela no século I d.C., na introdução à sua *Chorographia*²⁹. Definições como a de Mela ou como a de Gaspar Barreiros que, no Renascimento italiano peregrina pelos lugares eleitos do espírito e da cultura – “Chorografia de alguns lugares que estão em um caminho”³⁰ – deixam evidente o interesse do viajante pela dimensão geográfica física do espaço, ou seja, pela noção de paisagem como espaço congelado, superfície onde estão as coisas, desprovida do estudo das relações humanas, intersubjetivas e interespecíficas.

Assim, a corografia, tradicional rotina geográfica, é definida como um procedimento de observação viajante, investigação e descrição de uma região através de suas paisagens. No trabalho do corógrafo, se, por um lado, a paisagem transforma-se em imagens a

serem transportadas por meios textuais e pictóricos, por outro, ela implica o encontro com as práticas espaciais dos habitantes, apesar de inicialmente não ser conferida ênfase a tal fato.

Em relativo atraso, a presença do pesquisador social no campo exigiu, no início do século XX, um questionamento do método da pesquisa de campo e uma busca pelas necessidades específicas da disciplina antropológica. Afinal, as ciências sociais vinham *animando* as ciências naturais e os esforços de mapeamento de recursos para exploração, desenvolvendo na prática o diálogo entre culturas e a construção de narrativas.

James Clifford escreveu que “O campo é também um conjunto de práticas discursivas”³² e, quanto mais se cultiva a diferenciação de posição entre o pesquisador e os habitantes do campo, mais se aproxima do perigo de herdar um comportamento de autoridade típico de regimes colonizadores e de negar o sujeito investigado como alguém também dotado de um olhar pesquisador e de um corpo viajante.

O campo é construído como discurso de, no mínimo, duas vozes. Falar e escrever são, na etnografia, territórios conflitantes de poder. O habitante do campo, reduzido a informante, *fala* e o etnógrafo, seu tradutor, *escreve*. Entretanto, a fronteira de troca de informações – e também de funções entre os dois – é construída sobre a densidade do convívio. O campo é um conjunto de limites artificializados pela pesquisa – ele é sempre um recorte, um fragmento de uma vastidão de paisagens derivadas que rompem os limites,

* No esforço em direção à prática do expedicionário camuflado no campo, são conhecidos os relatos do viajante espanhol Alí Bey, cujo nome verdadeiro era Domingo Badía Leblích (1767-1818), que incluem os disfarces que usou em viagens à África, contribuindo radicalmente ao imaginário performático da “ficção do plano de conquista”. “Um europeu que ocultando sua religião e pátria se apresentasse na África com o aspecto de um muçulmano seria capaz de visitar todas as suas regiões... Sendo somente necessário possuir um pouco de árabe, aprender algumas orações do Corão, vestir-se de acordo, participar de suas cerimônias ou gestões ostensivas e, adotando um nome muçulmano, passar por sectário do islamismo”. Assumindo o personagem de um nobre muçulmano, Alí Bey foi um dos primeiros europeus a entrar em Meca, descrevendo a cidade detalhadamente. Falsário, cientista ou artista?³¹

como origem e como desdobramento, de seu território. Até que ponto uma cultura é acessível ou transferível? Todo deslocamento não é uma representação?

Na possibilidade de intersubjetivação de pesquisadores e pesquisados, Clifford Geertz escreve que a localização não é simplesmente um endereço ou uma coordenada legível para encontrar algo. Ele entende que o lugar que estuda o antropólogo não é o seu objeto, mas o seu ambiente. “O *locus* de estudo não é o objeto do estudo”³³. Assim, o que chama de “descrição densa” seria uma inscrição em vez de uma técnica de especificação. A descrição se transfigura assim em escritura, em incisão; ela expande o objeto em vez de reduzi-lo. Ao contrário dos decifradores de códigos e tal como fazem os críticos literários, sua densidade reside na procura pelos significados, em sua abertura. A descrição densa contém em si uma microscopia interessada nos contextos obscuros, nos assuntos pequenos, nas chamadas miniaturas etnográficas. Nesse esforço, maiúsculas são erigidas num processo que Geertz chama de poder da imaginação científica.

A vida prática do etnógrafo, nas palavras de Geertz, é “perseguir pessoas sutis com questões obtusas”³⁴. Mas as questões que interessam ao pesquisador são sempre obtusas? Novos mapas podem ser imaginados quando se deixa de ignorar os processos existenciais e se dedica às alteridades do espaço. Essa cartografia é tão necessária como acompanhar a pesquisa do robô Spirit debruçado sobre os quatro centímetros de Adirondack, no solo de Marte, na qual, como escreveu

Iñaki Àbalos, “ainda é incerto quem olha quem, o Spirit ou a pedra Adirondack”³⁵.

Anos após Geertz, James Clifford problematiza a condição de viajante do etnógrafo: “Depois de Malinowski [1884-1942], o trabalho de campo entre os nativos tendia a definir-se como uma prática de coresidência mais do que de viagem ou de visita”³⁶. Uma viagem pode se desdobrar em visita (quando o corpo, apesar de estar ali, permanece a distância) ou em residência (ainda que temporária, como finalmente são todas as residências). A esse estado antropológico de proximidade, participação e compartilhamento das línguas e práticas locais, é acrescido, na segunda metade do século XX, o deslocamento não como privilégio do pesquisador, mas como prática cultural também dos moradores do campo. Fugindo do teor histórico positivista das visitas de campo, Clifford desarma ideias como aculturação (que implica linearidade de transposição de uma cultura a outra) e sincretismo (sobreposição de dois sistemas considerados constantes), afirmando que as culturas são translocais e apontando para certa portabilidade do campo.

A portabilidade do campo pode ser descrita tanto nos deslocamentos naturais de seus moradores, que estabelecem uma rede de relações socioespaciais com outros campos, como no deslocamento dos próprios pesquisadores: na espacialização de suas experiências fora dali, inclusive na metamorfose da experiência em alguma forma de tradução (relato, fotografia, filme ou teoria). Clifford propõe o estudo da diversidade hu-

mana ou da coletividade de alteridades que é estabelecida justamente na dimensão do *deslocamento* e não na observação de um território delimitado e fechado sobre si mesmo (uma aldeia): um mundo conectado, mas não homogêneo. O que chama de “cultura trans-local” tem a sua base na multiplicidade, uma cultura que não é necessariamente global e universal.

A partir da segunda metade do século XX, o antropólogo em campo como o agente de uma prática discursiva tende a desenvolver-se cada vez mais na linha de uma antropologia simétrica, como proposta por Bruno Latour na década de 1990. A antropologia simétrica apresenta dois movimentos fundamentais: trata-se do desafio de inventar metodologias para fazer uma antropologia crítica de nós mesmos – em lugar das etnologias ou dos estudos de sociedades consideradas distantes –, e de incorporar e legitimar o sujeito investigado como alguém dotado de outras metodologias de pesquisa possíveis. Essa ideia de simetria antropológica também está presente na sociologia de Boaventura de Sousa Santos, ao falar da prática da solidariedade como o ato de reconhecer o outro elevando-o da condição de objeto à condição de sujeito, opostamente à tradição do colonialismo³⁷.

Latour segue a trilha iniciada na década de 1970 por Roy Wagner, que anuncia que, se todos somos nativos, de um ponto de vista reverso somos todos antropólogos – sendo a antropologia um modo de relação com a alteridade existente em qualquer coletivo humano – e, na década seguinte, por Marilyn Strathern, que demonstra

como “[...] a ideia da coleta de dados se tornou suspeita – tanto a coleta (por suas conotações políticas) como os dados (por suas conotações epistemológicas). A primeira parece se apropriar das posses das pessoas, enquanto a segunda mistifica o efeito social como fato.”³⁸ Latour postula que “a antropologia sobre as outras sociedades tem necessariamente que levar em conta a antropologia das outras sociedades”, logo, possibilitando “uma antropologia sobre a nossa sociedade que não é apenas a antropologia da nossa sociedade.”³⁹

Aceita a condição óbvia de sujeito do habitante do campo, e entendida a noção de identidade “não como uma fronteira a ser defendida, mas como uma rede de relações e transações na qual o sujeito está ativamente comprometido”⁴⁰, o espaço em questão se torna umnexo dinâmico de enunciados e perspectivas. Passa a inexistir um lugar privilegiado, de onde “se vê mais e portanto melhor”, paradigma da observação da paisagem pelos antigos corógrafos, para que haja uma prática sensível do estabelecimento de contatos reveladores e do que Clifford chama de narrativas da interação e da troca.

Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima complexificam a ideia de antropologia como um modo de relação com a alteridade humana a partir do conceito de *perspectivismo*, que expande a noção de alteridade rumo a uma “economia geral da alteridade” na dissolução da dicotomia natureza e cultura. Conhecer, em vez de objetificar, é personificar: “o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’”. A trama de uma liguagem

compartilhada entre sujeitos não se daria através de uma tradução de distintos olhares, mas como um reconhecimento de uma mesma categoria de olhar possibilitada em distintos corpos. Surge daí um ideal epistemológico que subjetiva o mundo, uma epistemologia totalmente distinta daquela erigida e disseminada pela ciência ocidental moderna, responsável por distanciar e objetificar tudo aquilo passível de ser estudado. “Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica”⁴¹.

O multiculturalismo equivale ao relativismo cultural que supõe uma diversidade de representações subjetivas sobre uma mesma natureza tida como total. O multinaturalismo implica o pensamento cujo foco é deslocado da noção de cultura para a noção de natureza, um “pensamento mitoprático”⁴² que confere a todos os seres – humanos e não humanos – uma perspectiva de humanidade: uma só cultura e múltiplas naturezas. Trata-se de uma espécie de pensamento ecológico radical que mescla o mítico ao científico; o individual ao coletivo; o estético ao social. Viveiros de Castro cita Claude Lévi-Strauss: “Talvez venhamos a descobrir, um dia, que a mesma lógica opera no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem sempre pensou igualmente bem”⁴³.

A antropologia simétrica e o perspectivismo geram novas dimensões conceituais e políticas para a prática corográfica. Se pensamos que hoje, de maneira distinta das *chorographies* de muitos séculos atrás,

as ferramentas de apreensão, descrição, observação e enunciação de uma região ampliaram-se enormemente, novas categorias de paisagem surgem. A ideia de paisagem como a amplitude de “o que a vista alcança” é deixada de lado para dar lugar às informações de mapas subjetivos e de relações entre densos fragmentos e fugidias invisibilidades.

O artista, frente a essa investigação, adentra conscientemente no campo, seguindo os passos, deslocando, questionando ou ampliando as metodologias dos investigadores das ciências naturais e dos antropólogos, na direção dos muitos campos existentes na cidade ou dos campos de pesquisa mais afastados do nosso cotidiano. Contra o comportamento que Hal Foster* chamou combativamente de artista nômade ou artista como etnógrafo – para ele, na verdade alguns artistas convertem-se em informantes pseudoetnográficos – podemos avançar criteriosamente para fora do movimento de disseminação do fetiche da alteridade?

Podemos esperar da arte – imbuída da antropologia simétrica e da descrição densa – uma narrativa de interação e troca a partir da postura autocrítica e da

* Hal Foster atualiza, a partir do texto de 1934, de Walter Benjamin, *O autor como produtor*, a relação entre autoridade artística e política cultural ou entre teoria e ativismo. O novo paradigma do “artista como etnógrafo” apresenta problemas para Foster: a justaposição do lugar da transformação política e do lugar da transformação artística e a complexa localização no “outro” social ou cultural. No perigo de uma prática pseudoetnográfica da arte, baseada, entre outros aspectos, no uso horizontal do presente sem conexões verticais com a memória histórica, há, para Foster, a ameaça do mecenato ideológico e a sedução da fantasia do “outro”. Foster ironicamente pergunta: “Quem na academia ou no mundo da arte não viu testemunhos do novo intelectual empático ou destas *flâneries* do novo artista nômade?”⁴⁴.

contribuição histórica contra a prática da expedição, do colecionismo e do mapeamento quando adotados como categoria artística?

Na segunda metade do século XX, no contexto de expansão da prática artística para além do objeto aurático e do espaço neutro dos museus, o artista observa, peregrina, mapeia e constrói uma prática discursiva com possibilidades de se transformar em narrativas de interação e troca. Ricardo Basbaum insere-se em tal discussão antropológica quando reconstrói o sujeito da arte contemporânea: “O artista contemporâneo rompe as linhas que vão diretamente de *eles* para *nós*, tornando essa conexão complexa, isto é, enfatizando entre suas características o fluxo contínuo entre indivíduos, grupos, coletivos e instituições”. E acrescenta: “Enquanto o artista superinstitucionalizado é alguém preso à linearidade [*eles* → *nós*], o artista interessante de hoje se moveria no duplo sentido *nós* ↔ *eles*, encontrando a sua singularidade não em cada extremo, mas no conjunto de múltiplas relações envolvidas em diversos processos de transformação”⁴⁵.

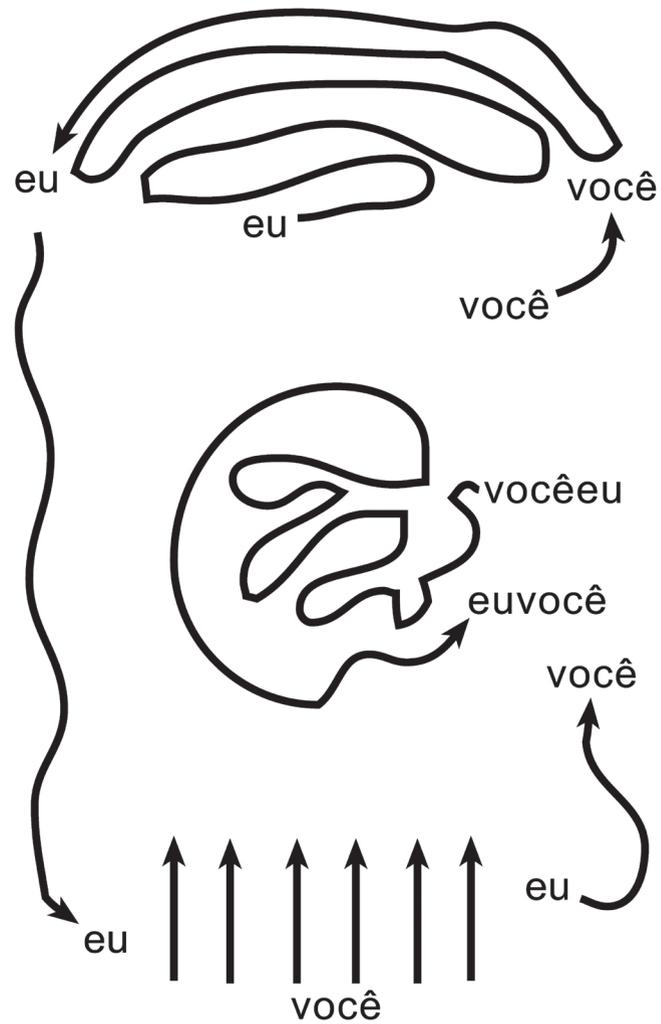
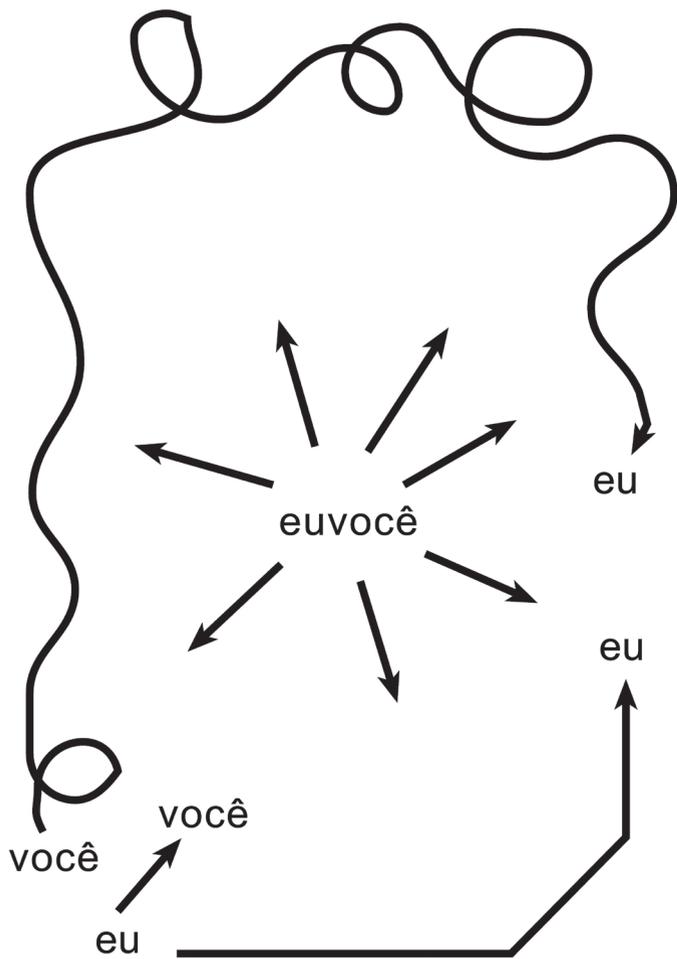
Basbaum encara o trabalho de arte que produz como um dispositivo de relação que incrementa a transformação do *eu* em *nós* ou *eles*. Em vez de uma somatória de *eus* ou de *vocês*, ele propõe ações e dinâmicas para grupos que executam o experimento de formação do que ele chama de superpronome: uma alteridade incorporada. Ao contrário de muitos artistas que fazem uso apenas teatral da experiência do outro, Basbaum está interessado na arte como dispositivo de

relação humana ou o que chama de transsubjetividade, uma zona de sentido singular que só se desenvolve com a presença intensiva do outro*.

A experiência do campo transforma a prática artística para além das deambulações surrealistas, que eram muito distantes da ideia de interação e de troca, ou dos diversos processos de transformação, na medida em que preservavam a condição do artista como o outro privilegiado. Ao provocarem a desintegração do objeto de arte tal como se conhecia, as práticas artísticas da segunda metade do século XX produziram conceitos de espaço que se apresentam, por sua vez, fragmentariamente dispostos a serem transportados até outros campos do conhecimento e a iniciar, ali, um diálogo. Se os artistas aplicaram métodos geográficos tais como a expedição, o mapeamento, a vista aérea e o diagnóstico do território, eles produziram, com a sua prática, conceitos sempre à espreita.

Environment, Land art, Earthwork, Site-specific, Site, Non-site, Campo expandido, Arte pública, Arte ambiental e Arte urbana são termos do vocabulário das artes visuais que vêm expandindo a prática artística, dinamizando o objeto de arte e modificando os papéis

* Com o projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, iniciado em 1994, Ricardo Basbaum disponibiliza um enigmático objeto para ser incorporado em práticas cotidianas de vários países. O artista atua como colecionista das experiências que o objeto provoca. Ao mesmo tempo, sua coleção é também compartilhamento, uma vez que envolve diretamente a vivência do outro com o objeto que ele faz viajar, transformando o próprio artista em um objeto do processo. Basbaum deixa que a forma assignificante faça a expedição para receber o rastro da sua passagem como trabalho de campo. Da imagem ao diálogo, Basbaum tem o seu “campo” construído à medida que é praticado.



do artista. Termos que fazem referência ao espaço, ao lugar, ao ambiente ou ao território – categorias geográficas. O pensamento geográfico trata, justamente, de delimitar essas categorias historicamente*, ora buscando sua especificidade disciplinar, ora estudando suas interseções com outras disciplinas.

Quando Gordon Matta-Clark, cujo pai era um pintor surrealista, intervém nos edifícios condenados à demolição na década de 1970 em paisagens dos Estados Unidos e da Europa, ele estabelece um diálogo com a paisagem expulsa, duplamente, da cidade: pela sua condição marginal e pela sua iminente destruição pelas vias do mercado imobiliário.

Matta-Clark, arquiteto munido de uma motosserra, infiltra-se na malha urbana como um desconstrutor civil que inscreve plasticamente uma narrativa interativa do campo por meio de seus *unbuildings* ou *building cuts* – efemeramente *in situ* e documentalmente *in visu*, através de fotografias e filmes. Pratica uma categoria de arte pública que, em direção oposta à expectativa de embelezamento das cidades, insere-se nas redes sistêmicas do contexto imobiliário,

* Com a publicação do primeiro volume de Antropogeografia, do alemão Friedrich Ratzel, em 1882, inicia-se uma tentativa de delinear a relação da ciência geográfica com os homens que escrevem essas grafias. Nesse percurso, o determinismo de Ratzel é seguido pelo pensamento possibilista do francês Paul Vidal de la Blache, na virada para o século XX. Responsável pelo legado do pensamento sobre a unidade terrestre, La Blache escreve uma obra na qual a geografia é feita de história natural, física da terra, fundamentando a geografia moderna. As chamadas geografias pós-modernas, em menor escala do que as ainda predominantes geografias modernas, investigam as relações da produção histórica do espaço e suas implicações políticas, econômicas e culturais, aproximando-se da antropologia, da sociologia, da filosofia, das artes.

assumindo o papel de *hacker urbano** ao invadir e questionar suas lógicas.

Ou quando Robert Smithson remonta os mapas a partir de suas trajetórias e traz para o plano cultural privilegiado da visão museográfica – *non-sites* – as paisagens entrópicas ou novas naturezas devastadas – *sites* –, ele entende a narrativa do campo como um sistema, um transporte que suporta, simultaneamente, a presença e a ausência. Perante o mundo – um *site* –, entendido por Smithson como um texto sem edição, constituído de complexidades abertas, é criada, através de suas instalações museológicas, uma forma de discurso, um texto editado, uma espécie de foco – *non-site* – que o transporta fragmentária e momentaneamente da margem para o centro. “O meu sentido de linguagem é que ela é matéria e não ideias – isto é, ‘matéria impressa’”⁴⁶.

Sua narrativa é um exercício epistemológico de paisagem, uma nova paisagem que lida com o que a vista *não* alcança. Nesse processo, Smithson emprega os discursos da fenomenologia e as lições do sublime, mas agora aplicados às paisagens entrópicas e não à

* O termo *hacker urbano* foi desenvolvido em minha dissertação de mestrado de 2000, *Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano*, eludindo a capacidade do artista em penetrar nas redes informacionais da cidade e subverter o conteúdo publicitário da mensagem. Nos últimos anos da década de 1990, a arte pública experimentava a desmaterialização e a efemeridade, apresentando novas imagens e novos textos em impressões sobre a superfície matérica da cidade, infiltrados em painéis informativos, megaprojeções ou *outdoors*. A efemeridade discutia a memória da paisagem urbana e propunha a vivência de uma cidade crítica, à maneira dos situacionistas. Essa espécie de urbanismo temporário mostrava-se como eventual e pedagógico, distinto daquele urbanismo autoritário e supostamente seguro de seu futuro pragmático⁴⁷.

natureza supostamente inaugural que estudavam os antigos viajantes.

Para os naturalistas do século XVIII, sabemos que a imagem, como manifestação estética da realidade, já participava ativamente da formação do pensamento geográfico, ao lado dos relatos e das descrições. “Na corografia, tanto o ponto de vista como o espaço visto são relativos e subjetivos. Mais do que tanto a cosmografia como a geografia, a corografia dá espaço para o papel imaginativo e criativo do individual”⁴⁸, escreveu Denis Cosgrove. Assim, quando “faltam palavras para falar das formas do relevo ou das rochas”⁴⁹, os geógrafos recorreram à expressividade das técnicas do diagrama, da gravura e da pintura mesclando conhecimento científico e emoção estética⁵⁰. Tanto as imagens da ciência constituíam fonte iconográfica para os artistas, como as imagens coloridas dos pintores eram mais elucidativas do que as primeiras fotografias em preto e branco do século XIX, ainda tecnicamente limitadas, e completavam as informações dos exploradores.

O pintor Frederick Edwin Church seguiu as trilhas de Alexander von Humboldt na América Latina. “Ele [Humboldt] seduzia os artistas com a promessa de uma vasta e sublime natureza selvagem, sem relação com paisagens humanizadas”⁵¹. As telas de Church, pintor-explorador, contribuíam para uma fisiognomia geográfica – baseada na relação entre o particular e o geral, no diagnóstico das profundidades por meio das aparências – na qual as paisagens eram registradas a partir da experiência da sensação. “O enfoque de arte

de Church se transformou como resultado de seu conhecimento do enfoque da natureza de Humboldt”⁵².

À sua maneira, Humboldt, em viagem ao Equador em 1802, desenvolveu diagramas de estudo do vulcão do Chimborazo que registram sua inventividade na disposição dos dados geológicos e botânicos em justaposição às paisagens⁵³, criando estratos de informação numa imagem pictórica e textual ao mesmo tempo. “A paisagem, mundo do olhar, reconcilia as faculdades (razão e sensibilidade) separadas pela ciência”⁵⁴.

Assim, a representação corográfica colocava em diálogo as distinções entre as perspectivas vertical e horizontal, entre o mapeamento e suas visualidades, entre a contemplação e a proposição, entre a arte e o ativismo. Como demonstrou Cosgrove, a escala corográfica é a escala da proximidade, a escala do movimento mesmo da viagem que desenha os seus caminhos, a escala da paisagem, finalmente, habitada. O papel individual do pesquisador aproxima a ciência da poesia, a profundidade da rasadura, e assim tornam-se necessários instrumentos subjetivos de medida e aferição.

Em contrapartida, qual seria hoje o papel socioespacial do artista? A arte atual trabalha com a noção de “pós-produção”: a invenção de itinerários através da cultura pelos “paisagistas do consumo”, conforme definiu Nicolas Bourriaud⁵⁵. Na pós-produção, tanto a observação da cultura como o diálogo com a história e com a filosofia da arte e da ciência são possíveis, numa superposição que desafia as fronteiras construídas entre as disciplinas.

O *remake* da pós-produção assume a tradição da coleção científica como categoria artística, corolário da corografia. Novos retratos dos objetos e novos mapas de seus sistemas substituem as naturezas-mortas e paisagens contemplativas, esboçando uma sociologia possível dos objetos*. Os artistas resgatam e discutem o imaginário, as técnicas e as fórmulas encontradas nos gabinetes de curiosidade e nas primeiras coleções dos museus de ciências naturais e museus etnográficos, extremamente distantes da ecologia política do multinaturalismo.

Os gabinetes de curiosidades, populares desde o século XIV, bem como as salas destinadas às coleções, eram esforços de compartilhar a expansão do mundo e a posição – ainda que estacionária – do viajante. A nova paisagem que se construía nos interiores domésticos – fosse num móvel ou num cômodo inteiro da casa – tornava-se uma espacialização arquitetônica do desejo insaciável do conhecimento ou da dominação do mundo pelo conhecimento.

À luz da racionalidade histórica e geográfica, o colecionismo se expandiu com o desenvolvimento do comércio entre os impérios e, desde então, aparece culturalmente instalado na história do ambiente doméstico e da formação dos primeiros museus europeus. A natureza distante foi trazida para o confortável ambiente burguês e para o léxico amigável da coleção. “Uma

enciclopédia em objetos, um programa do mundo em microcosmos, um *theatrum memoriae*, no qual as partes individuais ilustravam o seu lugar no grande drama da mente de Deus”⁵⁷, como escreveu Philipp Blom.

Foucault chama de heterotopias os museus e as bibliotecas. Como heterotopias e heterocronias, tais coleções são o desejo compulsivo de deter o tempo, de desafiar o seu esvaecimento com as armas de uma delimitação espacial ideal. De instrumentos de exploração para instrumentos de conservação, passa-se pela pilhagem histórica, pela desconstrução de lugares e paisagens particulares numa visão etnocêntrica justificada tipicamente pela concepção linear do progresso moderno. Como disse Foucault, “a ideia de construir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade”⁵⁸.

Ao mesmo tempo, as coleções implicam um desafio à organização e à classificação, ao movimento metódico de dar nome e conferir família às coisas. “Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar”⁵⁹, escreveu Foucault. Colecionar é recortar, isolar e paralisar os objetos subtraindo deles o espaço de suas relações convencionais: “As relíquias tocam uma curiosa dialética do colecionar: o que quer que colecionemos teremos que matar”⁶⁰, sentenciou Blom. A dialética do colecionar

* Abraham Moles escreveu em *O kitsch*: “Entretanto, estamos, por tradição, pouco habituados a uma psicologia dos copos de cristal, e a sociologia dos objetos ainda não se constituiu”⁵⁶.

reproduz o pensamento científico moderno, através do qual conhecer é objetificar.

Na amplitude existente entre o imaginário e a viagem de fato e entre a idealização e a corresponsabilidade, ocupando estratos entre o fetiche e a empatia, entre o invasivo e o colaborador, estar em campo é traçar e compor um sistema, inventar um contexto intercomunicante, criar uma rede cognitiva cuja espacialidade ocupa muitos pontos de uma só vez.

Da corresponsabilidade à transresponsabilidade, praticar a expedição na esfera da arte atual implica lidar com narrativas aparentemente banais, bastante diferentes das questões entendidas como exóticas por Humboldt ou pelos pintores naturalistas que seguiam seu rastro.

Como *remake* ao mesmo tempo da cultura e do método científico, o colecionismo como prática da arte é considerado eficaz não por seu esforço exaustivo de infinitude, mas simplesmente pelo seu início. Talvez essa seja a especificidade das novas coleções em relação aos historicamente empoeirados “teatros da memória”. Afinal, por que fazer expedições hoje? Não há um excesso de dados? O mundo já não nos parece exaustivamente classificado e catalogado em enciclopédias infinitas?

Não, não nos parece; não sob um ponto de vista epistemológico distante de um conhecimento regulado e próximo de um “pensamento mitoprático”. Em vez de isolar, paralisar e matar aquilo que é colecionado, a coleção como prática artística reintegra o objeto na vida cotidiana através de novas categorias.

PAISAGEM MÍDIA

John Berger, “que é o mais espacialmente visionário dos historiadores da arte – ousaríamos chamá-lo de geógrafo da arte?”⁶¹–, como o definiu Edward Soja, escreveu uma célebre frase: “Toda imagem encarna um modo de ver”⁶². O que sabemos ou acreditamos constitui o nosso modo de ver. “Quando *vemos* uma paisagem, nos situamos nela”⁶³. Não lemos uma paisagem como um texto concluso e discernível por meio das ciências da natureza. Constituímos a paisagem com nossa leitura, pois o mundo-tal-como-é não é um fato objetivo despovoado. Tanto o visível é um fluir contínuo, quanto as leituras conotam a instabilidade da consciência e a insuficiência da epistemologia hegemônica.

A história da paisagem, seja ela científica ou artística, implicou, desde suas origens ocidentais, a operação de aproximar realidade e ficção no intuito da descrição da natureza. Mas se a paisagem tem sido, portanto, o gênero ficcional privilegiado para traduzir a natureza, seu significado acabou tornando-se indiscernível da própria

noção de natureza. Associa-se diretamente natureza à paisagem, e daí criam-se imaginários plásticos e turísticos. Viajar até a natureza é deixar-se arrebatar pelas paisagens longínquas, exóticas, aventurescas, sucumbindo à função publicitária da pintura, inicialmente, e depois da fotografia.

Essa correspondência entre natureza e paisagem é tomada como algo já dado, esquecido o processo histórico da constituição complexa de certos modos de olhar. “Não há nada *natural* no Museu de História Natural. A *natureza* é simplesmente mais uma ficção dos séculos XVIII e XIX”,⁶⁴ escreveu Robert Smithson em 1968.

A paisagem é o que Anne Cauquelin chamou de *noção-percepção*: fruto de um olhar refém de um longo aprendizado; não uma mera exterioridade, mas produto de uma seletiva interioridade. Os padrões da paisagem* domesticam a natureza e concebem

* As primeiras pinturas que sugeriam uma paisagem foram encontradas no Império Romano e datam do século I a.C. São principalmente afrescos que transportam para as cidades o imaginário da paisagem como retrato da natureza. Encontramos ali a imagem longínqua da natureza, distante do crescimento das cidades do Império que frequentemente dizimava as florestas para a construção de embarcações, produção de combustível e agricultura⁶⁵. Há um nível de detalhamento dos animais e das plantas que proporciona uma densidade imersiva no espectador e cria uma ambiência de proximidade. A preservação da natureza é proposta não como uma política, mas como seu simulacro. Yi-Fu Tuan, por sua vez, aponta que a primeira pintura de paisagem apareceu no século XIV, quando “a concepção medieval de um cosmos vertical rende-se lentamente a um novo e crescente modo secular de representar o mundo. A dimensão vertical foi sendo substituída pela horizontal; o cosmos dava lugar a um segmento de natureza plano e estático chamado paisagem”⁶⁶. Cauquelin aponta que somente no Renascimento é que o aspecto narrativo dá lugar à qualidade pictórica instauradora da visualidade “voltada para manifestações territoriais singulares”, substituindo aquela história figurada que “não enfrenta a relação com a realidade, mas com o texto mitológico”⁶⁷. Dessa maneira, a invenção da perspectiva seria a responsável por instaurar o que Cauquelin chamou de máquina de olhar a paisagem.

um esquema simbólico baseado na criação de um repertório simultaneamente científico e artístico. Esse repertório não é estático, é cambiante, oferecendo à visão aquilo que já foi visto através de instrumentos epistemológicos – aquilo que já foi desenhado, contado, classificado, escrito, fotografado, filmado.

A paisagem é convencionalmente indissociável da visualidade, o que traz uma implicação fundamental: ela aparta o sujeito estabelecendo uma distância entre o observador e a cena observada. O posicionamento distante do observador determina sua exclusão da esfera da paisagem, num meio ilusório para alcançar a representação total e verdadeira do visível e do sensível do mundo.

Milton Santos propôs a dissociação entre paisagem e espaço, enxergando a paisagem como a instância material do tempo histórico; não mais como sinônimo da natureza, mas como a sua relação com a atividade humana. Para ele, a paisagem é transtemporal porque abriga o vestígio de diversos tempos, mas é em si mesma um tempo estacionário, desabitado, desértico. Por ser a paisagem um sistema material, ele chega a imaginá-la idealmente como um espaço congelado, reino dos objetos sem um único ser vivo.

O geógrafo escreveu: “Durante a guerra fria, os laboratórios do Pentágono chegaram a cogitar da produção de um engenho, a bomba de nêutrons, capaz de aniquilar a vida humana em uma dada área, mas preservando todas as construções. O Presidente Kennedy afinal renunciou a levar a cabo esse projeto. Senão, o que na véspera seria ainda o *espaço*, após a

temida explosão seria apenas *paisagem*. Não temos melhor imagem para mostrar a diferença entre esses dois conceitos”⁶⁸.

Paul Claval, apesar de reivindicar o que chama de educação do olhar do geógrafo, ainda, também, entende a paisagem como exterioridade cenográfica: “Frente à paisagem, o geógrafo é ativo. É nesta condição que evita as simplificações do olhar vertical”⁶⁹. Mas o que propõe Claval como atividade não é habitar a paisagem, mas multiplicar os pontos de vista, dinamizando o olhar vertical e o olhar horizontal, para que não se deixe nada de fora da visibilidade da cena estudada: “Por isso, convém multiplicar os pontos de vista, como fazia Alexander von Humboldt, desejoso de fazer compreender a natureza da topografia andina: seu olhar era proveniente tanto do ‘dorso do terreno’, da depressão intermediária da cordilheira, quanto de suas regiões pré-andinas ocidentais e orientais”⁷⁰.

Mas o que podemos, queremos ou devemos ver? O que somos incapazes de abarcar com a visão, cujo exercício pressupõe o movimento de todo o corpo? Torna-se necessário reconciliar sujeito e paisagem e, pouco a pouco, ir desmontando a ideia de paisagem como sinônimo de natureza.

A própria noção de natureza exige atualização, bem longe das paisagens bucólicas pictóricas: o que dizer a respeito das paisagens que desafiam o conceito clássico de belo? As paisagens urbanas, as paisagens entrópicas, as exaustivas paisagens-clichê e as paisagens invisíveis por questões (injustificadas) de

segurança de Estado? E como coexistir com as ancestrais paisagens antrópicas ameríndias, onde o termo *paisagem* nem mesmo faz sentido, uma vez que a dicotomia moderna que separa natureza e cultura não se aplica? Na história artística ocidental da paisagem precisamos questionar os domínios do visível, do invisível e do artifício.

Alain Roger propõe o processo de *artealização* para explicar a transformação da natureza em paisagem através das relações humanas de intervenção e criação de sentido. A paisagem está sempre construída e informada pela cultura e, assim, nunca é *natural* e, sim, *sobrenatural*.

Roger propõe uma articulação dupla: país/paisagem, por um lado, e artealização *in situ* (modalidade aderente) e artealização *in visu* (modalidade móvel), por outro. “Uma paisagem nunca é redutível à sua realidade física – os geossistemas dos geógrafos, os ecossistemas dos ecólogos, etc. –, a transformação de um país em paisagem supõe sempre uma metamorfose, uma metafísica, entendida no sentido dinâmico”⁷¹.

Por *país*, Roger entende o espaço instrumental da natureza, o espaço produtivo do trabalho, a natureza para o camponês, em contraposição à *paisagem* que pressupõe uma interpretação estética, uma mudança de apreensão e de modos de ver e de usar – *land/landscape, land/landschaft, pays/paysage, país/paisaje, paese/paesaggio, topos/topio*.

A artealização direta (*in situ*) consistiria em inscrever na matéria do corpo do mundo o código episte-

mológico-estético e a artealização indireta (*in visu*) se daria por meio da elaboração de modelos autônomos (literatura, pintura, escultura, fotografia, cinema...)*.

Mas tal proposição pode ajudar a manter a estratégia de separação e elitização (o camponês X o artista), preservando a posição clássica do artista demiurgo. Paralelamente, também podemos questionar a aceitação que o autor sugere dos geossistemas e ecossistemas como realidades desprovidas de um olhar interpretativo – sabemos que toda taxonomia científica é também uma invenção. Ou, ainda, notamos que o autor parece ignorar as cosmologias camponesas que sustentam práticas específicas e modos de vida.

Por se tratar de um pensamento eurocentrado, tanto o de Roger como o de Cauquelin, explicita-se o limite da abordagem da filosofia estética que desconhece e desconsidera as epistemologias estéticas atuantes nas concepções cosmológicas camponesas ou ameríndias diante do que comumente enxergamos como natureza, campo, mata ou floresta. Em tempos de Antropoceno, teremos que reconectar o país à paisagem.

Robert Smithson, já na segunda metade do século XX, utiliza a artealização *in situ* para tensioná-la com sua situação *in visu*. Seus *sites* interferem na superfí-

* Um dos exemplos de artealização *in situ* citados por Roger é, ao lado da história dos jardins de contemplação, a *Land Art*. O possível equívoco que gostaríamos de apontar na sua breve alusão a esse tema é justamente a ideia do “belo” implicada e a ausência de alusão à construção da correspondência *in situ/in visu*. Ajudar o planeta não foi a intenção da *Land Art*, como o quis entender o autor⁷². A operação da *Land Art* se baseia na proposição de dialéticas e correspondências entre o local e um sistema conceitual.

cie geográfica pois o artista constrói, fisicamente, o que chamamos aqui de paisagem mídia. A paisagem é encarada por ele como um material físico que pode ser usado para armazenar dados – tal como a palavra *mídia* é definida.

A paisagem mídia se torna uma prática que vai além do estado de observação do quadro paisagístico para alcançar uma ação artística colaborativa. A paisagem entendida como mídia explicita sua utilização como meio de comunicação entre seus diversos agentes e como meio de convívio, *tableau vivant* que propõe cadeias de relação.

Para pensar a paisagem mídia, que é uma paisagem de dados feitos e continuamente refeitos pela própria dinâmica viva, a distância entre a suposta natureza ou realidade e a paisagem tende a anular-se, sem que isso acarrete uma redução quanto ao seu poder de fabulação ou ficção. Como, por meio do conceito de paisagem mídia, podemos compreender a ação de reconexão do país e da paisagem?

Iñaki Ábalos, a partir do pensamento de Bruno Latour, propõe a noção de sujeito-paisagem, uma equivalência radical entre os seres em detrimento da moderna concepção de dominação da natureza, seja ela indústria ou jardim.

Segundo Ábalos, é necessário “imaginar o sujeito-paisagem como a aprendizagem mais complexa, reclamando uma travessia de iniciação para a compreensão do verdadeiro monumento a ser construído: o espaço público contemporâneo”.

Trata-se de suprimir o afastamento da cultura com relação à natureza, tradicionalmente colocada a serviço da contemplação ou tomada como fonte de recursos supostamente inesgotáveis. “A paisagem não é mais esse bonito fundo sobre o qual se destacam belos objetos escultóricos chamados de arquitetura, mas o lugar no qual pode instalar-se uma nova relação entre os não humanos e os humanos”⁷³.

Cerca de duas décadas depois de Smithson, o artista brasileiro Nelson Felix propõe uma interferência participativa da dinâmica natural, cuja contemplação é deslocada da paisagem *in loco* para uma informação disponibilizada no sistema da arte – *in situ* e *in visu* tornam-se instâncias dependentes, mas *site* e *non-site* não coincidem.

A obra reside na coparticipação da artificialidade e dos processos naturais, criando uma rachadura nesse antigo dilema e deixando em aberto a promessa de sua relação. Felix expande as ideias de paisagem como natureza e de mundo como mapa, na medida em que se constrói sobre as noções de controle e descontrole.

Às suas intervenções não é adequado o rótulo de arte ambiental, uma vez que não há ambiência a ser experimentada com o corpo; o que há é a provocação de um processo autônomo posto em jogo no mundo.

Felix nos dá as coordenadas de suas intervenções*, feitas nos últimos anos do século XX, no Rio Gran-

* Mesa fez parte do Projeto Fronteiras, e sua implantação ocorreu em Uru-guaiana (RS), de 1997-1999. Grande Budha encontra-se no Seringal Nova Olinda (AC), e foi desenvolvido entre 1985-2000.

de do Sul e no Acre: 29°50,045'S / 57°06,249'W e 10°07,833'S / 69°11,193'W, respectivamente. *Mesa* e *Grande Budha* são esculturas inconclusas que preveem o crescimento, a duração e o apodrecimento dos seus elementos naturais e artificiais num período de centenas de anos, o que definirá, combinada e lentamente, as suas formas.

A impossibilidade da contemplação desses dois trabalhos não reside no obstáculo espacial, mas na lentidão do tempo, estimado em centenas de anos. Paisagem sem possibilidade de contemplação, as obras foram simplesmente iniciadas e são pontos rastreados no espaço através do GPS.

Ao espaço global contrapõe-se o ritmo da natureza, confrontado ao mesmo tempo pela fragilidade e pelo artifício humanos.

Seu trabalho tem caráter invisível, porém precisamente localizável. Ao mapa elaborado com a interferência do GPS nada escapa, mas a intervenção de Felix funciona como uma espécie de *hacker* que se instala no espaço e muda sutilmente a sua configuração, mediante a inserção de um elemento novo.

Imagem apenas entrevista em desenhos, a paisagem cuja aparência o artista provoca é a projeção e o desejo de uma relação inexoravelmente modificada*,

* Felix Guattari escreveu que "geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnológica, ao passo que só uma articulação ético-política - a que chamo ecossófia - entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões"⁷⁴.

articulando o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana.

Por um lado, trata-se de uma ação cultural densa, dotada de certa violência, de certo cientificismo e de certa ficção, imaginando acoplamentos estruturais e novas formas possíveis de convívio entre materialidades distintas. Entretanto, por outro lado, o poder humano de criação da artificialidade torna-se mínimo frente aos processos naturais, que contam com uma desaceleração radical e com um calendário de tempo imperceptível.

Mesa consiste numa chapa de aço de 51m apoiada sobre pequenos troncos de eucalipto, rodeada por mudas de figueira do mato em todo o seu perímetro. Entre 15 e 300 anos, os troncos de eucalipto apodrecerão, as figueiras do mato crescerão, sustentarão e deformarão o plano da chapa, assim como o desenho dos seus troncos será conformado a partir dos limites daquele metal.

Já em *Grande Budha*, o artista fixou hastes no chão para seis garras cônicas de latão, em posição horizontal, radial e centrípeta, em volta do tronco de uma muda de mogno. Num período de 400 anos, a árvore tende a incorporar o metal em sua massa, fazendo com que ele desapareça na paisagem e criando um organismo híbrido.

Nesse contexto, a paisagem média é o âmago do trabalho, embora apareça como *mídia silenciosa in situ*, incomunicável no decorrer da nossa temporalidade de dezenas de anos e incapaz do exercício da explicação: aqui, a dimensão subjetiva da experiência geográfica da paisagem passa do saber com os olhos para a intensidade da compreensão da informação.

Paisagem sem contemplação, lugar sem experiência de duração dos sentidos, arte sem produto, tais esculturas híbridas, micropontos rastreáveis, desfocam o território ao imprimir nele sua interferência frente a seus processos lentos e imprecisos.

Assim, a paisagem mídia surge, também, como domínio do invisível na arte contemporânea. A invisibilidade torna-se um atributo da paisagem, mostrando espectros e estratos de mundo nunca antes vistos ou mesmo nunca antes pensados.

As estratégias para lidar com a paisagem invisível abrangem a intervenção *in situ*, mas também, paradoxalmente, problematizam a transferência *in visu*, principalmente através da fotografia, este produto das máquinas sensórias.

“A fotografia é o instrumento da invenção, como o desenho o era, para Viollet-le-Duc, o instrumento da descoberta das montanhas”, escreveu Anne Cauquelin⁷⁵. O que a câmera fotográfica, instrumento imperial um tanto banalizado de captura da paisagem, pode mostrar da invisibilidade?

O que as tecnologias de visualização, manifestando não sua capacidade especular, mas sua capacidade observadora de outras noções e pragmáticas da paisagem, podem engendrar?

Através de uma série de intervenções artísticas feitas tanto na superfície física como nas dinâmicas do espaço, enxergamos a geografia não como instrumentalização de recursos – humanos, não humanos, *commodities* – mas também como uma prática cultural. A

geografia como prática cultural assume seu caráter intervencionista de transformação dos territórios e de seus sentidos.

Novos modos de operação na paisagem, para além da literatura, da pintura e do desenho, configuram instrumentos de invenção. Assim, esses modos narrativos podem implicar o *remake* da informação disponível e seu desdobramento em paisagens inéditas.

ÍNDICE DE MIOPIA

com Wellington Cançado

Powers of ten é um documentário de nove minutos que trata do conceito de escala através do passeio do observador pelo tamanho relativo das coisas no universo. No filme, encomendado pela IBM ao casal Ray Eames e Charles Eames em 1977, a câmera que filma é o mecanismo que põe em marcha a perspectiva vertiginosa das cenas e que revela o tamanho relativo das coisas, sempre deslocando-se a distâncias verticais que se alteram sob o efeito da adição de mais um zero à altitude inicial de 1 metro: 10 metros, 100 metros, 1.000 metros, 10.000 metros... A cada zero adicionado, a câmera se afasta em intervalos de dez segundos, sempre num eixo vertical com relação à superfície terrestre, nos distanciando exponencialmente da escala humana apresentada no primeiro quadro do filme.

Oferecendo a aventura da distância radical de fuga acelerada da Via Láctea para depois trilhar o sentido contrário, rumo à microscopia do interior do corpo humano, *Powers of ten* tem o seu início na contextualização de uma atividade cotidiana, numa tarde de

outubro, em um parque de Chicago, Estados Unidos. Colorido e musical, com qualidades pictóricas com a tradição da natureza-morta e da pintura de paisagem, a imagem do *picnic* de um animado casal é o ponto de referência da viagem, é o momento aparentemente estável a partir do qual se mobiliza a perspectiva, mas para o qual, finalmente, o observador retorna.

Os Eames fizeram uma série de filmes nos quais investigavam linguagens plásticas discursivas possíveis às ciências, articulando ferramentas do design e informação tecnocientífica. A acessibilidade da informação, sua tradução em uma visualidade especial, de inteligência artística, de banal casualidade e de otimismo prático, está presente em *Powers of ten*, assim como em outros filmes das dezenas que realizaram sobre conceitos da ciência, dentre os quais: *Atlas* (1976), *Copernicus* (1973), *The house of science* (1964) ou *Do-nothing machine* (1957). Um conjunto de imagens que apresentam investigações e proposições sobre as alteridades das ciências.

Powers of ten é uma adaptação do livro *Cosmic View: the universe in 40 jumps*, publicado em 1957 pelo educador holandês Kees Boeke. O autor, destinando o livro às crianças, propôs um estudo dirigido da percepção das escalas, uma jornada gráfica através do universo feita de 40 imagens que revelam tanto o infinito das galáxias quanto o núcleo dos átomos, em um duplo movimento: primeiro de fuga da Terra e depois de invasão em relação ao corpo. Em *Cosmic View*, há também um ponto de referência inicial da expedição

cujas aparências nos parece familiar, corriqueira. A fotografia, vista do alto, de uma menina recostada em uma cadeira é a imagem que dá início à jornada.

Com a orientação científica de Philip e Phylis Morrison, *Cosmic View* é adaptado e animado pelos Eames, transformando-se em *Powers of ten*, vinte anos depois. Como em um vídeo caseiro, no momento íntimo e prosaico da vida de um casal em um parque público, a câmera capta rápida e despreziosamente as ações dos protagonistas: uma mão que agarra uma fruta vermelha, o homem que abre um pote, a mulher que desembala o sanduíche. A câmera, entretanto, não é manejada por alguém inserido no *picnic*: um parente, um convidado, um amigo. E isso fica claro desde o início, já que os movimentos e o comportamento da câmera sugerem um nítido distanciamento entre quem é filmado (olhado) e quem filma (olha). Mas essa distância não se revela através de um enquadramento rígido ou de um rigor objetivo de um suposto olhar frontal científico de um estudioso que esquadrinha cada gesto de um organismo em seu *habitat*. A distância entre os participantes daquele momento de felicidade fugaz e o observador externo que registra mecanicamente tal situação é uma distância de alguém que não participa, mas que compartilha da importância banal daquele momento.

Logo depois de passear em *close* pelo sorriso do casal, em um corte rápido, mas não abrupto, passamos a enxergar o mesmo casal, o mesmo *picnic*, o mesmo parque, de cima, através de um olho absoluto e onipresente. Um olho invisível bastante amedrontador. Mas

Powers of Ten não é um filme sobre as possibilidades de monitorar o Universo e o Átomo a partir de um olhar central, panóptico. Não é um filme sobre as imagens captadas por esse provável mecanismo ubíquo, vigilante, mas um depoimento sobre nossa capacidade de imaginar o desconhecido, representá-lo com as ferramentas que nos estão disponíveis, e sobre a vontade de enxergar imaginários de vidas possíveis que expliquem a razão de ser das enigmáticas coisas que criamos e nossa relação com elas.

A escolha do *picnic*, paralelamente ao fato de enagnar o ponto de referência do traslado vertical, representa a possibilidade de produção efêmera de um espaço íntimo em um lugar público, uma domesticidade que cria um território num tapete sobre a grama, um lugar de prazer, leitura, convívio e pensamento, exposto à visão coletiva. Um lugar de compartilhamento e interação, não de cerceamento ou controle. Esse é o cenário concebido pelos Eames para protagonizar uma reflexão científica sobre o espaço e o tempo, sobre o mensurável e o incomensurável, sobre a relatividade humana, sobre a observação e a percepção. A ciência perpassa a vida cotidiana e expande o mundo frugal do *picnic*.

Percorrendo intervalos de 20 anos – em 1957, sai o livro de Boeke; em 1977, o filme dos Eames e dos Morrison – em 1997, é a vez do *Google Earth*. Mark Aubin, engenheiro de *software* da *Google*^{*}, declarou que inspi-

rou o *Google Earth* no filme dos Eames, depois de assistir a ele numa reunião da companhia. De fato, o *Google Earth* recria e incrementa a possibilidade da viagem exploratória da Terra, aprofundando-se nos registros informativos da geografia terrestre. O programa torna radicalmente manipulável o agenciamento de velocidades de deslocamento com relação às escalas, praticado, no filme dos Eames, em saltos de 10m multiplicados sucessivamente por 10.

No *Google Earth*, a possibilidade do deslocamento adquire, para além do eixo vertical do livro de Boeke e do filme dos Eames, outros planos de inclinação, tornando possíveis voos rasantes na superfície das imagens disponibilizadas. É sempre uma aventura impressionante a navegação particular e o agenciamento de velocidades e informações visuais que somos capazes de empreender quando entramos no universo do *Google Earth*.

Além disso, o *Google Earth* oferece-se como uma ferramenta de estudo e disseminação do conhecimento geográfico cujas possibilidades ou exterioridades são abertas e fascinantes para o âmbito do ensino e da pesquisa, bem como por suas aplicações comerciais e comunitárias. Por se tratar de um *software* gratuito e disponível na internet, é capaz de operar como um dispositivo de pesquisa e produção de informação não apenas nas redes acadêmicas, mas simultaneamente infiltrado em ambientes domésticos, escritórios, pequenos comércios e principalmente no cotidiano através de mídias portáteis. De fato, podemos perce-

^{*} *Google* é uma palavra derivada do googol, termo de 1938 para designar 10 elevado à centésima potência.

ber que próteses visuais – ferramentas que ampliam a visão – possibilitam novas formas de apropriação do uso cartográfico e provocam o desenvolvimento de mídias locativas propícias à prática ocasional dos geógrafos amadores: bilhões de cartógrafos!

Entretanto, paralelamente ao potencial criativo de manipulação dos dados e ao potencial coletivo e participativo na construção de novas informações e novas espacialidades, o *Google Earth* opera nos limites tênues entre o espaço geopolítico globalizado, o desenvolvimento tecnológico comercial ou corporativo e as estratégias militares nacionais. Isso porque se são as demandas militares com interesses em defesa do seu próprio território e do conhecimento do território alheio o que impulsiona o desenvolvimento tecnocientífico por meio de investimentos massivos em sistemas de olhar, tais dispositivos, quando disponibilizados para uso comercial civil, sofrem restrições importantes no que diz respeito à capacidade de ver. As implicações políticas dessa concentração tecnológica e do cerceamento de informações existentes, mas não disponibilizadas publicamente, são bastante óbvias, portanto.

O mundo no *Google Earth*, antes de ser um conjunto uniforme e não hierarquizado de imagens da Terra, se apresenta como um mosaico de imagens desiguais não pelo que apresentam, mas pelos motivos que representam cada microparcela do território em *scanner*, assimétrica em oportunidades e divergente em interesses. Nesse sentido, o *Google Earth* configura, séculos depois da obsessão enciclopedista e taxider-

mista, um atlas poderoso das dinâmicas políticas, econômicas e tecnológicas do mundo atual, cuja precisão reside na amplitude de definição (ou falta de) das imagens disponibilizadas.

Há, portanto, lugares que se apresentavam, em 2007, quando este texto começou a ser escrito, com visão mais limitada do que outros e imagens destes com menor definição – ou sem definição alguma. Manchas imprecisas e borrões coloridos em alguns lugares contrastavam com imagens nítidas e situações cotidianas impressionantemente congeladas em outros. E se esse mosaico de fragmentos de fotografias forma-se com a junção das imagens produzidas pelas mais diversas fontes e companhias mundo afora, nas mais diferentes datas e através de mecanismos mais ou menos obsoletos, a cartografia resultante não só revela como reforça o crescente distanciamento entre o centro e a periferia do mundo.

Essa aparente contradição entre o olhar cristalino vertical de aviões e satélites – que nos apresenta logo na abertura do programa uma Terra azul iluminada – e a perda da transparência à medida que descemos e nos afastamos gradativamente dos centros de poder na verdade revela as condições epistemológicas ou o ecossistema cultural em que são gestadas as tecnologias atuais. O desafio científico e os interesses corporativos forçam, desde que historicamente alinharam seus métodos e objetivos, uma concentração altamente localizada de informação e conhecimento em algumas poucas coordenadas geográficas. Lugares estratégicos nos quais o

olhar vertical flui suavemente, da imensidão abstrata à microintimidade, enxergando cada detalhe, monitorando cada lance, registrando cada *pixel* movente.

O *Google Earth* inicia-se com a apresentação do globo terrestre, numa distância radical típica do olhar cartográfico, sugerindo a manipulação do objeto-globo pelo sujeito-observador. Estamos de fora do espaço da Terra e, assim, privilegiadamente excluídos, somos capazes de tocar a totalidade com os olhos. Quanto mais nos aproximamos da superfície terrestre, num voo descendente e acelerado, mais revelam-se particularidades geográficas, identidades arquitetônicas e – inesperadamente – zonas extremamente altas de onde não se consegue ter uma visibilidade mínima para o reconhecimento da morfologia terrestre.

Através do itinerário por diferentes lugares, podemos notar que se revelam, pouco a pouco, as miopias dos satélites. Essas nebulosidades volantes ou essa imposição do limite de proximidade que nos é permitido conquistar rumo ao território nos fazem refletir sobre as implicações do *Google Earth* como dispositivo de visão. No *Google Earth*, notamos que há nuvens naturais que impedem a visão durante a sua travessia e há nuvens artificiais que congelam a paisagem como óculos compulsórios.

Podemos ler a projeção do poder que cabe a cada fragmento de território, traduzida na resolução da imagem: essa característica por si só é capaz de revelar um mapa sobre a capacidade e o interesse de observação de regiões do globo através dos satélites. Essa aná-

lise crítica reterritorializa as nuvens míopes encontradas nas jornadas do *Google Earth*. O *Google Earth* torna visível um mapa de poder e interesse que faz com que ele funcione como ferramenta didática, mas também como reflexo de um veículo obscuro de vigilância, renovando o desejo panóptico da vigilância total.

Para o satélite, o desafio é ver mais e melhor, cada vez de mais longe. É uma batalha contra a miopia, investigando uma engenharia de lentes que possam corrigir essa falta de acuidade natural. Mas para nós, que nos encontramos na posição extrema e oposta à órbita dos satélites, a distância do satélite coincide com a aproximação que temos com relação à terra. O longínquo para o satélite é a nossa proximidade cotidiana.

Com o GPS e a acessibilidade da visão de satélites comerciais por internet, o território público ganha uma dimensão complementar ao ato de visão na Terra e que já não é uma exclusividade das estratégias militares. Entretanto, o território virtual é público sob certa medida, uma vez que é acessível e modificável sempre de acordo com um controle-fonte. O olhar dos satélites está à mercê de pontos de vista econômicos e políticos.

Nenhum olhar é neutro, muito menos o olhar sem olho dos satélites, de miopias politicamente reguláveis. Chamamos de *espaço de miopia* o intervalo geométrico entre a altura limite do alcance do satélite no exato ponto em que a imagem ainda se apresenta com resolução e a altura do nosso olhar terrestre, sendo variável para cada lugar visitado. Como corolário, o índice de miopia mede a nebulosidade do caráter

público do território do *Google Earth*. O lugar virtual é controlado por máquinas cerebrais que organizam, processam e (in)disponibilizam a informação.

Os processos de indisponibilização de informação são muito diversos. Podem implicar o simples apagamento de dados, pelo domínio exclusivista da tecnologia ou o atraso da chegada da informação de acordo com certos interesses políticos.

O *GeoEye* foi considerado, em 2008, o satélite comercial capaz de gerar imagens com resolução espacial mais alta, de 41cm. Ele era patrocinado, em primeiro lugar, pela Agência Nacional de Inteligência Geoespacial dos Estados Unidos e, em segundo lugar, pela *Google*. Mas a *Google*, devido a uma restrição imposta pelo governo, recebia imagens com até 50cm de resolução espacial.

São três as globalizações, e não uma só, nos lembra Milton Santos⁷⁶: a globalização como fábula, a globalização como perversidade e uma outra globalização possível. Enquanto a fábula trata da fabricação de um imaginário propício à atividade econômica extensiva, exploratória e desregulamentada sobre os lugares, a perversidade é exatamente o conjunto de consequências ou sequelas localizadas dessas dinâmicas abstratas e financeiras. A globalização possível é aquela que engendra silenciosamente espaços de emergências: práticas emancipatórias que se utilizam da cultura de massa e da tecnologia disponível para articular novas zonas de autonomia e coexistência. Entretanto, mais do que processos históricos distintos, o que caracteri-

za a própria condição global como entendemos hoje é a justaposição espacial e temporal dessas três formas de globalização. O que quer dizer que podemos enxergar fábula, perversidade e possibilidades em todos os lugares ao mesmo tempo. No hemisfério norte e no hemisfério sul, nas cidades ricas e nas cidades pobres, nas áreas altamente urbanizadas e nas áreas mais remotas.

A convergência entre possibilidades globais da internet e informações geográficas produzidas localmente em uma plataforma gratuita como o *Google Earth* não somente nos capacita a enxergar fábulas, perversidades e possibilidades em cada coordenada geográfica como nos instiga a visitar e a explorar lugares distantes e inimagináveis.

Nesse sentido, o *Google Earth* torna visível a navegação prometida pelas metáforas-mecanismos utilizadas: Internet Explorer e Safari. Constrói virtualmente a possibilidade de nos tornarmos exploradores globais e participantes de safáris remotos. Mas não mais exploradores em busca de territórios anexáveis ou recursos naturais exploráveis; não mais colonizadores armados em busca de espécies exóticas a serem abatidas e colecionadas.

Se a promessa não cumprida da mobilidade das pessoas e da suspensão das fronteiras parece a cada dia reforçar a tese da globalização perversa através de uma segregação territorial crescente, apesar da ascensão progressiva da multimilionária indústria do turismo global, nunca foi tão possível conhecer o mundo sem sair de casa. Cartógrafos e exploradores, turistas

e guias se fundem no *Google Earth*. Afinal, onde começa o mapeamento e onde termina a aventura?

Se *Powers of ten* era, a seu modo, uma fábula visual sobre o otimismo científico e as consequências das mudanças de escala, o *Google Earth* é uma *demo* imersiva sobre a popularização das tecnologias e o desmantelamento exponencial da própria noção de escala na era dos *googols*. E se 10^{24} metros, equivalentes a um milhão de anos-luz, foram suficientes, segundo o filme dos Eames, para avançarmos verticalmente sobre os limites da galáxia em direção ao desconhecido, quais serão as possibilidades exploratórias do mundo de um mecanismo turbinado a 10^{100} ? Quais serão os limites de um safári global *powered by Google*?

Escrevemos um roteiro de 12 minutos para um cine-safári no *Google Earth*, feito em 2007 apenas com o movimento da nossa navegação*. Mais do que fixar coordenadas e locais, privilegiou-se o movimento, o dinamismo manipulável do dispositivo, a fim de criar uma narrativa através dos índices de miopia de várias cidades, tais como Chicago, Belo Horizonte, Dubai, Cidade do México, Istambul, Pequim, Paris, Moscou, Londres e Tóquio. O itinerário parte do local exato do *picnic* concebido por Charles Eames e Ray Eames em Chicago: um parque às margens do lago que há três décadas nada mais era do que grama e hoje é um acúmulo de *landscape design*, infraestruturas de todo tipo e arquiteturas genéricas.

* O vídeo deste cine-safári foi exposto na 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, em Porto Alegre, e está disponível em <http://www.vimeo.com/5175377>.

A partir daquele ponto, empreendemos uma expedição através do movimento horizontal paralelo à superfície do globo e do mergulho vertical do olhar híbrido – o nosso olhar superposto ao olhar maquínico do satélite – sempre numa distância vertical de 10 em 10 vezes.

Chicago, 41°51'54.63"N 87°36'47.82"W

10 m

100 m

1.000 m

10.000 m

100.000 m

1.000.000 m

10.000.000 m

Belo Horizonte, 19°56'40.89"S 43°55'20.23"W

100.000 m

10.000 m

1.000 m

100 m

10 m

Dubai, 25°05'05.62"N 55°08'53.36"E

10 m

100 m

1.000 m

10.000 m

100.000 m

Cidade do México, 19°25'11.63"N 99°05'16.95"E

10 m

100 m

1.000 m

10.000 m
 100.000 m
Istambul, 41°00'29.19"N 28°58'51.09"E
 10 m
 100 m
 1.000 m
 10.000 m
 100.000 m
Pequim, 39°54'43.85"N 116°23'26.98"E
 10 m
 100 m
 1.000 m
 10.000 m
 100.000 m
Paris, 48°52'25.38"N 2°17'42.82"E
 10 m
 100 m
 1.000 m
 10.000 m
 100.000 m
Moscou, 55°44'49.71"N 37°37'21.97"E
 100.000 m
 10.000 m
 1.000 m
 100 m
 10 m
Londres, 51°30'15.94"N 0°07'05.18"E
 10 m
 100 m
 1.000 m

10.000 m
 100.000 m
 1.000.000 m
 10.000.000 m
Tóquio, 35°41'27.65"N 139°41'34.93E
 1.000 m
 100 m
 10 m

Percorremos o espaço do *Google Earth*, visitando muitas cidades do mundo. Em algumas delas, de uma mesma altura, não se via mais do que manchas indiscerníveis. Entretanto, havia outras, como Tóquio ou Londres, que apresentavam em 2009 o menor índice de miopia do globo, e onde se podia perceber pessoas em suas atividades cotidianas. No *Google Earth*, as imagens são estacionárias e já sofreram um procedimento prévio de captura e congelamento por parte do satélite. Entretanto, em meio à geografia previsível e consolidada dos lugares, monumentalizada por arquiteturas reconhecíveis e ícones de cartão postal, fomos surpreendidos, naquelas coordenadas nas quais o índice de miopia é mínimo, pela vida ordinária. Os satélites e aviões, com suas lentes famigeradas, capturaram instantes efêmeros. Pessoas! Indivíduos nos seus atos corriqueiros, solitários ou em grupo, em trânsito pela cidade, sorrateiramente interrompidos pelo furto silencioso da sua imagem de passagem anônima.

Em Tóquio, havia a particularidade de que incidia uma insolação ideal para que as sombras das pessoas



capturadas pelos satélites delineassem traçados quase perfeitos. Num passeio rasante, ali em Tóquio, bisbilhotamos os registros congelados da efemeridade dos atos humanos nos espaços públicos, encontrando-nos com casais, com pais e filhos, com esportistas, com viajantes, com ciclistas, com japoneses solitários, com um grupo em *picnic*.

Ensaíamos o papel de caçadores-fotógrafos. Através das lentes publicamente acessíveis dos satélites e dos aviões, executamos o recongelamento – o congelamento pela segunda vez – de pessoas que já se encontravam estacionadas eternamente nos seus momentos particulares naquele dia ensolarado. Um segundo congelamento, uma segunda captura, uma apropriação – como o é toda fotografia: uma apropriação que implica conhecimento e poder, como escreveu Susan Sontag⁷⁷. Mas uma dupla apropriação da imagem daquelas pessoas: pelo aparato fotográfico aéreo e distante, primeiramente, e pela nossa navegação próxima da Terra, recortando as histórias na sua cognição de possibilidade.

No modelo da caçada ou safári fotográfico, o olhar, através da câmera, congela um evento capturando-o na imobilidade transportável do registro químico. Um instante irrepetível torna-se multiplicável por meio da disseminação da imagem técnica. As situações do acaso que inundam, discretas, o cotidiano, condensam-se nas fotografias de Henri Cartier-Bresson em momentos mágicos e únicos, sugerindo a onipresença inspiradora do fotógrafo-aderente aos aconteci-

mentos. As imagens de Cartier-Bresson têm pressa. Elas são fugidias como a nossa memória. Elas passam aceleradas, como a presa viva de uma caçada, à qual se deve dirigir a mirada certa, sem margem para a dúvida. A distância exata, a área adequada do alvo, a pontaria selecionada pela inteligência veloz e arguta do movimento sutil do ataque. Vigília constante. O fotógrafo é um vigilante dos acontecimentos, ocupando fantasmagoricamente e com precisão o momento e o lugar de nascimento do gesto.

Tudo o que acontece fica sujeito a essa captura voraz e a esse congelamento que deseja a eternidade. Entretanto, esse congelamento incorpora as suas contradições. Como escreveu Roland Barthes, a fotografia é ontologicamente inclassificável: “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos”⁷⁸. Enxergamos *através* da fotografia, e nesse espaço imaginário consiste o poder de fabulação da imagem técnica. Assim, o ato da captura transforma aquilo que foi capturado.

Qual é o sentido de fazer um safári fotográfico sem carregar uma câmera e sem perseguir nas ruas a captura do momento decisivo? Sem caminhar na cidade e sem manejar os recursos da profundidade de campo? Em vez da profundidade de campo, optamos por navegar na superfície daquilo que Virilio chamou de “profundidade de tempo da matéria”⁷⁹, ou seja, navegar na zona de fabulação da imagem e fotografar retratos durante um safári *através* do *Google Earth*. Assumimos o *software* como um dispositivo de visão

fotográfico e a experiência da expedição estacionária como legítima expedição.

Nesse processo, resgatamos a noção do espaço geográfico como um híbrido, como dizia Milton Santos, e em tal concepção damos ênfase aos sistemas de ações em vez de aos sistemas dos objetos, sistemas protelados e obscurecidos por olhares flagrantes na impressão geográfica veiculada pelo *Google Earth*. Os retratos revelam intimidades anônimas tornadas corpos públicos através dos dispositivos artificiais de visão, abrindo as imagens técnicas, aéreas, supostamente imparciais e impessoais para as suas possibilidades contraditórias, estéticas e críticas.

Como exercício geográfico de crítica de arte, este livro é também um projeto de exposição. Nas próximas páginas, há anotações sobre uma coleção de práticas espaciais sob a forma de poemas e prosas, pinturas, desenhos, fotografias, objetos, vídeos ou instalações.

As propostas artísticas que constituem a coleção – de Mark Dion, Alberto Baraya, Joan Fontcuberta, Julio Cortázar e Carol Dunlop, Janet Cardiff e George Bures Miller, Cildo Meireles, Angela Detanico e Rafael Lain, Joan Brossa, Michael Wesely, Trevor Paglen e Ursula Biemann – testam a arte como prática de fronteira.

O artista-pesquisador, um tipo de artista-etc, performatiza a fronteira situada entre a arte e outros campos de estudo, possibilitando um construto que poderíamos definir como expositivo-epistemológico.

Problematizando a obra de arte como *commodity*, o artista-pesquisador direciona o pensamento e a prática para a formu-

lação de instrumentos de entendimento do mundo, interessado que é em questões que não se apresentam diretamente ao campo artístico.

E se a arte pode conformar de fato uma expansão epistemológica, é necessário criar dispositivos capazes de religar conteúdo e contexto, sem a distância da abstração científica ou da distinção estética.

Neste lugar expositivo-epistemológico, poderemos observar pesquisas artísticas que se dão em territórios diversos mas que se conectam pelo viés da constatação de desfabulação do território.

Um território desfabulado é o que silenciosamente restou da aplicação ir-restrita da perversidade dos processos econômicos globalizados. Um território desfabulado é lugar de deteriorização e inércia. Recuperar a potência de fabulação do território é a tarefa empreendida pelo artista-pesquisador.

Se nesse processo engenhoso de compreensão, a ciência é questionada por um

lado, o senso comum da massificação da informação também o é, por outro. E a arte, por sua vez, é questionada também, entendida agora como forma de investigação das alteridades do espaço, aquelas que não se apresentam nos noticiários oficiais nem fazem parte da agenda tecnocientífica dominante.

A arte como prática de fronteira, uma vez que não se imprime apenas nos modos de fazer, mas também nos lugares de disseminar, será capaz de criar laços de comunicação e experiência em um lugar que pode simultaneamente ser estético, acadêmico, filosófico, etnográfico, político?

A exposição que este livro projeta seria imaginária (apenas projeto da imaginação) ou imaterial (facilmente executável).

A exposição imaterial poderia acontecer em um espaço qualquer. Até mesmo em um museu disposto às condições alheias às regras insaciáveis de conservação, restauração e autenticação das obras de arte; das somas astronômicas

dos seguros de viagem; dos recursos sempre insuficientes para as produções temporárias descartáveis.

Esse museu empreenderia a contra-mão do museu como lugar privilegiado para a arte técnica, em detrimento da arte crítica. Essa coleção, imaginária ou imaterial, apresentaria uma ideia diferente de posse. O domínio público seria justaposto ao domínio particular da coleção. Se a burguesia originou as grandes coleções que conhecemos, hoje os navegadores da internet produzem, uma após a outra, infindáveis coleções e curadorias.

O lugar expositivo contemplaria uma montagem bastante simples: um conjunto de projetores poderiam ser os responsáveis pela presença das obras, projetadas em paredes ou mesas, em seus tamanhos reais. Quando não há verba a ser eternamente esperada, as imagens visitadas serão os novos originais. Mas é importante lembrar que a incompletude é aquilo que mantém viva uma coleção.

ARTESANIA CIENTÍFICA

Escrivaninha, máquina de escrever, dinossauro de gesso, fichas de papel, livros, vaso de cacto, candelabro, vela, pote de cerâmica, animais de plástico, colher, rede de pegar borboleta, caixa de madeira para guardar coleções, bolsa de lona, imagens emolduradas, desenhos, caneta, concha, rolha, cabeça de animal, toca-fitas, concha de náutilo, frascos de vidro, kit de dissecação.

Equipamento de colecionador, corda, barbante, óculos, roupas, plantas prensadas, vasos, tábuas, arpão de pegar peixes, alfinetes de insetos, químicos, armadilhas para animais, anzol, coleção de borboletas, espécimes, lamparina, sapatos, mesa, engradado, pá, luvas, copos de plástico, fitas cassete, fita adesiva, câmera, potes de plásticos, conjunto de tesouras.

Dezoito pássaros africanos, árvore, ladrilhos de cerâmica, livros, fotografias, gaiolas de pássaros, armadilhas de pássaros, recipientes de químicos, rato e cobra em formol, cápsulas de balas de revólver, formão, redes, gravuras da National Audubon Society, ninhos de pássaros, fruta de cera, objetos sortidos.

Cama de criança, escrivaninha, cadeira, criado-mudo, televisão, toca-fitas, luminária de dinossauro, brinquedos, cereal, papel de parede, cartazes, estampas, tyrannosaurus rex inflável, calendário, turfa, colcha, travesseiro, chinelos, roupas, cesto de papel, guarda-chuva, jogos, figurinhas de plástico, livros, imagens emolduradas, vídeos, boné de baseball, ventilador, quadro de avisos, cartões postais, lápis e canetas, porta-lápis, mochila, tapete, animais de pelúcia, copo e canudo, diversos artefatos de dinossauro.*

As quatro descrições acima ocupam, na ficha que acompanha cada obra de arte, o lugar correspondente à informação da técnica. Artistas menos obsessivos preferem sinalizar simplesmente: “técnica mista” ou mesmo a categoria genérica de “instalação”. Mas

* Descrição, respectivamente, das obras do artista Mark Dion intituladas *Seleções da lista de espécies em extinção (Vertebrata) ou Taxonomista Comandante McBrag*, 1989; *Sobre a natureza tropical*, 1991; *Biblioteca para os pássaros de Antuérpia*, 1993; *Toys 'R' U.S. – Quando os dinossauros controlavam a Terra*, 1994.

Mark Dion, ao contrário, opta por uma descrição exaustiva. Ele é um colecionador: tantos pequenos objetos, vestígios, mobiliários, cenários e personagens constroem um testemunho congelado do fato. Que fato? A experiência do espaço oferecida por Dion não vem da vivência de tradição fenomenológica que norteava originalmente a prática da instalação. Ele exige um pouco mais, buscando compactuar com uma rede de espaços que vai além da localização física da sala onde está montada a instalação.

Em *Estúdio de Alexander Wilson*, o ornitologista não se encontra no seu ambiente de trabalho, embora pareça ter estado ali há um segundo. Os vestígios de sua prática estão frescos. Dion parece processar um descongelamento da história: o que experimentamos é uma paisagem histórica ou uma paisagem científica interrompida, subitamente descongelada, posta novamente em funcionamento para poder ser habitada e vivida de outros modos.

As paisagens compostas por inventários de objetos coletados não são documentos e sim documentários: construtos espaço-temporais que borram os limites entre realidade e ficção. Inventários móveis cuja feitura é a viagem, a seleção, a aquisição, o transporte e a recontextualização, implicando de forma densa os sujeitos que narram. A busca de Dion pelo realismo na representação tem sua origem na tradição do documentário, mais precisamente na invenção de um documentário expandido ou, como ele disse em entrevista a Miwon Kwon, “esforços de traduzir as estratégias cri-

tivas do campo da fotografia e do filme documentário para o campo da instalação e da escultura”⁸⁰.

A aproximação com o documentário tem como premissa a investigação sobre os meios sociais de produção da verdade. Logo, as instituições pedagógicas e os museus de ciências são os lugares preferidos de Dion para executar tal sondagem: “instituições fascinantes porque representam uma ‘história oficial’ da sociedade, todas as convenções e presunções do que prevalece para a natureza numa época particular, para um grupo particular de pessoas”⁸¹.

Dion baseia-se na materialização de uma descrição pormenorizada, um texto à maneira dos relatórios científicos que têm a intenção de esquadriñar o caso-objeto de estudo. Com uma técnica de descrição que decorre da prática da expedição, da arqueologia e do colecionismo, Dion transfere sua posição de colecionador diletante para nós, espectadores no papel de desvendar aquele espaço-tempo complexo, empregando a técnica de descrição como um duplo posicionamento – epistemológico e político.

Como posicionamento epistemológico, questiona o modelo de conhecimento científico especializado, alheio a outras ferramentas de representação tais como a metáfora, a ironia, a alegoria, o humor e a autorreflexão: “até quando os cientistas são bons no que fazem, não são necessariamente adeptos ao campo da representação”⁸². Para Dion, com os naturalistas, a natureza se torna uma artificialidade que inaugura um mundo estético representacional ilimitado, trans-

formando a ciência numa “área possível para a investigação crítica e artística”⁸³.

Como posicionamento político, seus trabalhos manifestam-se sobre questões ambientais e ecológicas. É a tarefa, a qual ele se impõe pacientemente, de ocupar sucessivos lugares e de colocá-los para conversar entre si e com o público que cria a tensão entre “educação e espetáculo”, componentes de uma ação performativa que processa uma grande lista de informações práticas. A ideia de educação associada ao espetáculo une o posicionamento epistemológico com o posicionamento político, imaginando como a arte pode lidar com o conhecimento nos estratos dessa tensão.

As novas ambiências são desenhadas ora como laboratório, ora como museu, ora como *wunderkammer**, ora como espaço doméstico, ora como unidade móvel. Dion cria microcosmos mistos agregando, à noção da técnica mista da instalação, um itinerário. Ele é o viajante protagonista de uma rede espacial à qual conecta-se uma série de lugares distintos e distantes entre si. Percorremos, na exposição, esse microcosmo misto que nos remete sempre a outros lugares e a outros imaginários: expedicionários, naturalistas, taxidermistas, cientistas, museógrafos, contrabandistas, consumidores vorazes.

O rigor da disposição dos objetos em cena trava um debate com o contexto no qual a instalação se insere.

* *Wunderkammer* designa os gabinetes de curiosidades que abrigavam, no ambiente doméstico, coleções de objetos a serem classificados, trazidos com a expansão mundial das grandes navegações do século XVI.

Há uma transferência súbita de contextos: do museu de arte passamos ao laboratório científico ou vice-versa, sem que saíamos do lugar. É o vetor de conflito que nos lança para fora do espaço da galeria de arte, do museu de história natural, dos livros de ciências, dos gabinetes de trabalho, das taxonomias conhecidas, das artes visuais. É o caso de alguns trabalhos tais como *Grupo de Ação de Ecologia Urbana de Chicago* (1993) ou *Viagens de William Bartram Reconsideradas* (2008).

Em ambos, grupos de estudantes foram envolvidos no processo, construindo mais sistematicamente, no primeiro caso, o que Miwon Kwon classificou como comunidade inventada temporariamente – “um grupo da comunidade ou de uma organização é inaugurado e posto em operação a partir da coordenação do trabalho de arte”⁸⁴. Durante o ano de vigência do programa de arte pública *Culture in Action*, o encontro do grupo de doze estudantes funcionou semanalmente como um programa extracurricular proposto para duas escolas, e que incluía uma viagem a Belize. Kwon elucida a complexidade existente na concepção de lugar para Dion: o lugar da expedição; o lugar do museu ou galeria receptora; o lugar criado pela moldura curatorial; o lugar mais amplo do seu discurso sobre as representações culturais da natureza na crise do Antropoceno.

Percorrer trilhas já percorridas, séculos atrás, e criar mundos portáteis como síntese crítica dos lugares visitados e da sua história oficial: nas suas instalações, as vitrines têm a roupagem de épocas pregressas ao lado

de objetos ordinários tratados como relíquias. Assim, o seu trabalho, ainda que feito sobre uma rota específica, torna-se um itinerário em vez de um *site-specific*; um esforço em produzir um equivalente instalativo ao gênero do *travelogue*, gênero de natureza dinâmica.

Como artesanaria científica, os trabalhos de Dion oferecem-se como geração de conhecimento. Geografia coexistente que acumula na linguagem científica outra comunicação, uma linguagem crítica e fabuladora. Uma linguagem intrusa, que se infiltra nos museus e institutos de história natural. Dion trabalha à sombra de naturalistas dos séculos XVIII e XIX, complementando as suas rotas com espaços de incertezas, dialéticas e debates sobre os procedimentos de coleta (do recorte, passando pelo isolamento, rumo à morte); os procedimentos de traslado das coletas e dos pesquisadores; as soluções de classificação e exibição.

“Tenho muito interesse pela figura do diletante, do amador. Os amadores contribuíram muitíssimo à ciência, mas hoje vivemos numa era com um grau tão radical de especialização que é realmente difícil para os profissionais da física ou da biologia serem capazes de comunicar-se com o público em geral. Tentar ser esse sujeito no meio das duas coisas é fascinante”. O trabalho de Dion interessa-se pelas relações culturais entre a objetividade e a subjetividade, capazes de modelar o entendimento da história e do conhecimento da natureza. Completa: “Quando se encontra um tipo de autoridade que parece inquestionada e inquestionável, é preciso buscar modos de desafiá-la”⁸⁵.

Em *Viagens de William Bartram Reconsideradas* (2008), Dion estuda os registros de viagem, desenhos e mapas do naturalista William Bartram, retrazendo o seu itinerário no nordeste da Flórida e utilizando meios de transporte similares aos usados por ele na época. Ao longo dos oito meses de viagem, Dion coletou exemplares naturais e artificiais e os enviou por correio para o Bartram’s Garden, lugar onde foi montada a exposição do material, em junho de 2008. Através do *site* do projeto, a posição geográfica de Dion podia ser rastreada por GPS e o conjunto de documentos, postais, fotografias, desenhos e vídeos de todo o processo da expedição ficou disponível, em constante atualização naquela espécie de gabinete de curiosidades virtual e rizomático. Em vez da expedição como momento prévio à organização da informação coletada, ela se sobrepõe à exibição, deixando a organização dos objetos ao cargo de outras pessoas do museu, que não o artista. Esse procedimento de comunicação – do artista com a equipe do museu e do museu com a audiência – desvela os bastidores do próprio museu, exibindo o processo de montagem da exposição.

Reencarnar o antigo papel do viajante-cientista-pintor traz a noção de ação performativa para seu trabalho. Como a viagem é, desde seu início, associada à noção de *performance*, a relação que estabelece com a tradição da *performance* é complexa: há a ausência do *performer*, transformado em viajante. O corpo é, ao

* O relato refere-se à exposição *Arte Joven en Nueva York*, realizada no Consejo Nacional de la Cultura, Sala Mendoza e Sala R.G., em Caracas, Venezuela, em 1992.

lado da noção de microcosmo misto, também um corpo misto, um corpo que se submete ao rastreamento.

Em 1992, Dion viajou para o Orenoco durante quatro semanas. No museu em Caracas*, Venezuela, encomendou quatro mesas vazias, na promessa de enviar ao museu, periodicamente, as caixas com as coletas de campo e com as instruções de montagem. Entretanto, Dion provoca os museólogos ao não incluir as instruções de montagem e ao fazer com que eles enfrentassem a organização e a classificação do material recebido com seus próprios meios, tornando a montagem da exposição imprevisível, nesse jogo entre a ausência e a presença do suposto protagonista da ação.

A dialética vida-morte, típica da prática dos colecionadores de espécimes, é materializada nos animais refabricados por taxidermistas. Assim, uma raposa empalhada recita, com voz oculta, relatos de Alfred Russel Wallace, ao mesmo tempo que Mickeys de pelúcia proliferam discursos contra Walt Disney. A domesticação do animal – posto em perspectiva seja através da taxidermia, seja através da fabricação industrial dos animais fofinhos de pelúcia – estabelece uma importante atualização da noção de naturalista e de *wunderkammer*.

Lineu, Alexander Wilson, William Bartram, Alfred Russel Wallace, Georges Cuvier, William Beebe e tantos outros povoam as instalações no descongelamento de seus ambientes íntimos de trabalho. A escritura da história toma novos suportes na sua transmutação em representação artística, na qual criação e criatura ou

objeto e sujeito se misturam e compartilham discursos e ambiências. Ecologia de saberes, perspectivismo, antropologia simétrica e epistemologia do Sul como rastros que territorializam a subjetividade e a produção artística como legítimo conhecimento do mundo.

As arquiteturas ambulantes, mobiliários recorrentes nas suas instalações, são representações dos caminhos das coisas em coleta: seus possíveis percursos, suas trilhas, sua possessão, sua categoria isoladora de espécime. Simultaneamente a paralisia da natureza e o desejo de mobilidade da paisagem. É proposta uma metonímia tridimensional do espécime coletado, sendo ao mesmo tempo o veículo de transporte, a paisagem, o objeto de estudo e o *display: all-in-one*. As unidades móveis criam uma narrativa sobre a natureza portátil dos naturalistas, ambulante e solitária apesar de sociabilizada no mundo burguês. Natureza-espécime, cubos de natureza enjaulada, natureza-maleta e finalmente natureza-*souvenir*, tão disponível quanto um Mickey. As unidades museográficas de Dion parodiam o próprio paradoxo da prática museográfica, do laboratório e da expedição. Prática paradoxal: conhecer e manter, investigar e preservar, visitar e transportar, reconhecer e exibir. Toda coleção implica uma morte. Como corolário radical, as lojas de museu parecem ser a estratégia de sua sobrevivência: mas tudo afinal termina no *souvenir*?

Em 2007, Mark Dion montou, no Museu de História Natural de Londres, a exposição *Systema Metropolis*, título derivado da obra do taxonomista Lineu,

Systema Naturae, publicada em 1735. A exposição aconteceu como comemoração do tricentenário do nascimento de Lineu, considerado o inventor do sistema binominal de classificação das coisas vivas. O projeto de Dion contou com quatro experimentos: sobre a biodiversidade invertebrada no ambiente de certos túmulos como os de Thomas Henry Huxley ou Karl Marx no cemitério local; sobre amostras coletadas em duas áreas distintas do futuro parque olímpico perto de Stratford; sobre a biodiversidade de insetos ao longo da rota oeste de Londres, onde a equipe dirigiu um carro elétrico coletando insetos com uma rede e através de uma fita adesiva no teto do carro; e sobre objetos encontrados no Tâmis, com amostras coletadas nos filtros do rio e em suas águas.

Figuraram simultaneamente nessa nova rede taxonômica insetos, plantas, peixes, garrafas, latas, ossos e patos de borracha, enquanto operaram simultaneamente nesse construto expositivo-epistemológico cientistas, técnicos, bibliotecários, curador e artista – especialistas, generalistas e diletantes em direção a um mesmo método de trabalho que foi o do encontro e da troca. Dion preocupa-se em desvendar, explicitar e deslocar os processos, percursos e agentes por trás da legitimação do conhecimento, testando outras possibilidades de compreensão das categorias de natureza e cultura ao abrir campo para a experimentação compartilhada da ciência como artesanaria.

NATURALIA ARTIFICIALIA

Em 1735 é publicada por Lineu a primeira edição de *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus differentiis, synonymis, locis*. O autor concebeu um sistema taxonômico segundo três reinos naturais: *animalia*, *vegetalia* e *mineralia*. Assim, a taxonomia ou o desejo de colocação em ordem universal passa a ser o novo destino dos seres, classificados por um sistema objetivo e batizados com nomes em latim. Para cada ser corresponderia um nome científico, conhecido universalmente. Ao classificar as plantas, Lineu aplicava as características sexuais e, ao classificar animais e minerais, ele observava as aparências externas mais marcantes ou, no caso do homem, sua habilidade mais específica: a sapiência.

Apesar de Lineu, repleto de seu olhar sábio capaz de organizar o mundo, ter sido o responsável pela popularização da nomenclatura binomial (baseada em gênero-espécie), o botânico Caspari Bauhini já a havia utilizado, ainda no final do século XVI. *Podro-*

mos Theatri Botanici, obra escrita em 1596 e publicada em 1671, traz a primeira descrição minuciosa do tubérculo da batata, hoje *Solanum tuberosum* L., na nomenclatura após Lineu e, na obra de Bauhini, *Solanum tuberosum esculentum*.

A batata era, nessa época, suculenta novidade na Europa, testemunhando o emergente gosto burguês pelas coleções e pelo consumo de coisas extraordinárias, vindas de um mundo exótico e cujo desbravamento apenas começava: as Américas. “Não dizia Lineu que os Naturalia, em oposição aos Coelestia e aos Elementa, eram destinados a se oferecer diretamente aos sentidos?”⁸⁶.

O mundo natural se expandia à medida que os mapas eram redesenhados pelas expedições europeias; a diversidade científica recém-observada substituiu as representações mitológicas do desconhecido, comuns à cartografia pré-moderna.

“A taxinomia trata das identidades e das diferenças; é a ciência das articulações e das classes; é o saber dos seres. Da mesma forma, a gênese se aloja no interior da taxinomia, ou ao menos encontra nela sua possibilidade primeira”⁸⁷, escreveu Foucault. Como ciência das identidades, como ontologia da história natural, como sintaxe espacial da natureza, a taxonomia torna-se a semiologia científica dos seres, como apontou Foucault. Entretanto, uma vez semiologia, as possibilidades estruturais de significação não se limitam à prática científica da classificação binomial. São vários os nomes possíveis na tarefa de criar identidades.

Jorge Luis Borges evocou as remotas páginas do *Empório celestial de conhecimentos benévolos**, traduzido do chinês por Franz Kuhn, aproximando-as da sintaxe classificatória de John Wilkins, desenvolvida em 1664. Julio Cortázar, no conto *Geografias*, descreve a natureza segundo a geografia das formigas, comparando as interpretações divergentes de seus vários estudiosos**⁸⁸: um ensaio de antropofugismo, quiçá um tipo de perspectivismo – ver o mundo segundo o ponto de vista das formigas. “Está provado que as formigas são as verdadeiras rainhas da criação”⁸⁸. Cortázar discute nas entrelinhas do conto a política do poder conferido ao ponto de vista gerador da informação científica.

E Georges Perec, grande descritor e classificador, propôs: “Anotar o que se vê. Aquilo que for importante. Sabemos ver o que é importante? Algo nos chama a atenção? Nada nos chama a atenção. Não sabemos ver”⁸⁹.

Há um destino oficial reservado às coisas e uma consciência hegemônica que produz certo conheci-

* “Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências recordam as que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em (a) pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) adestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nessa classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, (l) etecêtera, (m) que acabam de quebrar o jarro, (n) que de longe parecem moscas”⁹⁰.

** “Esta geografia foi objeto de outra interpretação (Dick Fry e Niels Peterson Jr.). A passagem corresponderia topograficamente a um pequeno jardim da rua Laprida 628, Buenos Aires. Os mares paralelos são duas canaletas de escoamento; a água infinita, um lago de patos; a Grande Sombra Verde, uma sementeira de alface. Os Horríveis Imensos Seres insinuiam patos ou galinhas, apesar de que não se deve descartar a possibilidade de que se trate realmente dos homens”⁹¹.

mento – ou um conhecimento “certo” –, mas que também é capaz de cegar, de ensinar a não-ver, de treinar a negação do olhar. Entretanto, no percurso da coleta e da fabricação cultural do olhar, muitos são os caminhos de dispersão. O cientista é tido como aquele que não se desencaminha nunca, que não se deixa seduzir pelos relatos poéticos de viagem: uma afirmação curiosa, pois os relatos poéticos de viagem não distraíram Lineu nem o impediram de escrever *Systema naturae*. Também pouco diminuíram a eficiência da obra de Alexander von Humboldt. Os sentidos conectam-se com o imaginário e aí está tanto o prestígio da arte como o prestígio da ciência. “Observar é, pois, contentar-se com ver. Ver sistematicamente pouca coisa. Ver aquilo que, na riqueza um pouco confusa da representação, pode ser analisado, reconhecido por todos e receber, assim, um nome que cada qual poderá entender: ‘Todas as similitudes obscuras’, diz Lineu*, ‘só são introduzidas para desprestígio da arte’”⁹², escreveu Foucault.

A coexistência *naturalia* e *artificialia* esteve presente na exposição projetada por Charles Eames e Ray Eames para o IBM Exhibit Center, em 1974, que se chamou *Philosophical Gardens*. No conjunto da exposição havia uma foto vibrantemente colorida na qual figurava uma folha pintada com um *grid* de pontos vermelhos. Esse ato reedita – científica e esteticamente – o experimento do fisiologista inglês Stephen Hales, publicado como um desenho esquemático em sua obra *Vegetable*

* As referências a Lineu fazem, respectivamente, alusão à *Systema naturae* e a *Philosophie botanique*, conforme informado pelo autor.

Staticks, em 1727. O experimento era capaz de mapear os vetores e os padrões de crescimento das folhas através das novas configurações e deformações do *grid*. Um novo desenho era produzido pela geometria da natureza; uma intervenção cromática era estampada na superfície viva da planta, e nessa singela imagem residia todo o discurso científico do século XVIII.

Charles e Ray Eames “emolduraram a intensa foto da folha: a pequena exposição foi organizada em torno de um arejado terraço com painéis trançados. Plantas verdes naturais e vasos com flores da primavera foram dispostos na base dos painéis. O conjunto dos motivos visuais evocava o período. O resultado era belo e inesquecível, impressionando do mesmo modo os visitantes e os cientistas”⁹³.

Ao lado da oposição binária arte e ciência, representação e verdade, há, também, o que parece mais fecundo: um aprendizado que nasce da experiência curiosa da ciência e que acaba por expandi-la para além de si própria, imaginando regras particulares por meio das quais revelam-se outras formas de estudo do espaço, dos seres e de suas relações.

Nessa vertente de investigação do mundo e produção complexa do conhecimento podemos inserir o trabalho do artista colombiano Alberto Baraya. Com o mesmo instrumental, Baraya inventa novas sintaxes e novos táxons, aplicando como variável de cálculo taxonômico suas observações culturais. “Ao recolher algumas flores de plástico na rua, comporto-me como aquele cientista que a educação dispensa-

da pelo Ocidente espera que venhamos a ser um dia. Alterando as metas de uma tarefa tão simples como aquela, resisto a esse ‘destino’”⁹⁴.

O herbário, coleção dinâmica de plantas secas prensadas, tem seu início como prática científica na Itália do século XVI. Bauhini constituiu um herbário com mais de 4.000 amostras, das quais 164 foram publicadas no *Theatri Botanici*. Aprendemos a produzir herbários na escola elementar, quando somos introduzidos aos feitos científicos do Ocidente e somos estimulados a cultivar um olhar objetivo de cientista sobre o mundo. Entretanto, as próprias lâminas dos herbários apresentam um potencial imaginativo e ficcional inerente à sua construção, como salientou José Roca, curador da exposição *Otras Floras*, realizada em São Paulo em 2008: “A lâmina botânica é uma ficção: mostra algo que nunca se encontraria na realidade. Numa lâmina botânica, podem estar a flor e o fruto que nunca dão juntos num mesmo momento, na mesma planta; ou ainda diferentes estágios de crescimento da planta que são postos ali como uma condensação de tempo e espaço na figura da lâmina”⁹⁵.

A sintaxe visual da simultaneidade espacial, como Foucault definiu a taxinomia ou taxonomia, implica também uma simultaneidade temporal e um tempo estacionário, prensado, condensado numa imagem. Mas como se pode ler a lâmina botânica, imbuído de vastos imaginários? Como se pode escrever um relato com elas, utilizando sua sintaxe e acrescentando camadas em sua possibilidade semântica? A lâmina botânica

pode se transformar, acumulando funções, numa cronologia de viagem e numa sociologia de usos?

Um pequeno ato de resistência que propõe outras categorias de produção do conhecimento do mundo; uma miscigenação de métodos científicos de coleta, conservação e análise com as observações sociológicas.

Em 2002, Baraya dá início a um herbário de plantas artificiais no qual coleciona e classifica as plantas de plástico *Made in China* que encontra em viagens pelo mundo. Como um botânico, ele registra, no momento da coleta, o local, a data e o coletor. Dependendo do projeto, ele também elabora um mapa do itinerário de investigação, desenhos, anotações e fotografias. A partir de paisagens domésticas e comerciais de várias cidades, forma-se “uma grande coleção de exemplares de plantas, flores e frutos falsos”, conforme ele descreve o herbário⁶.

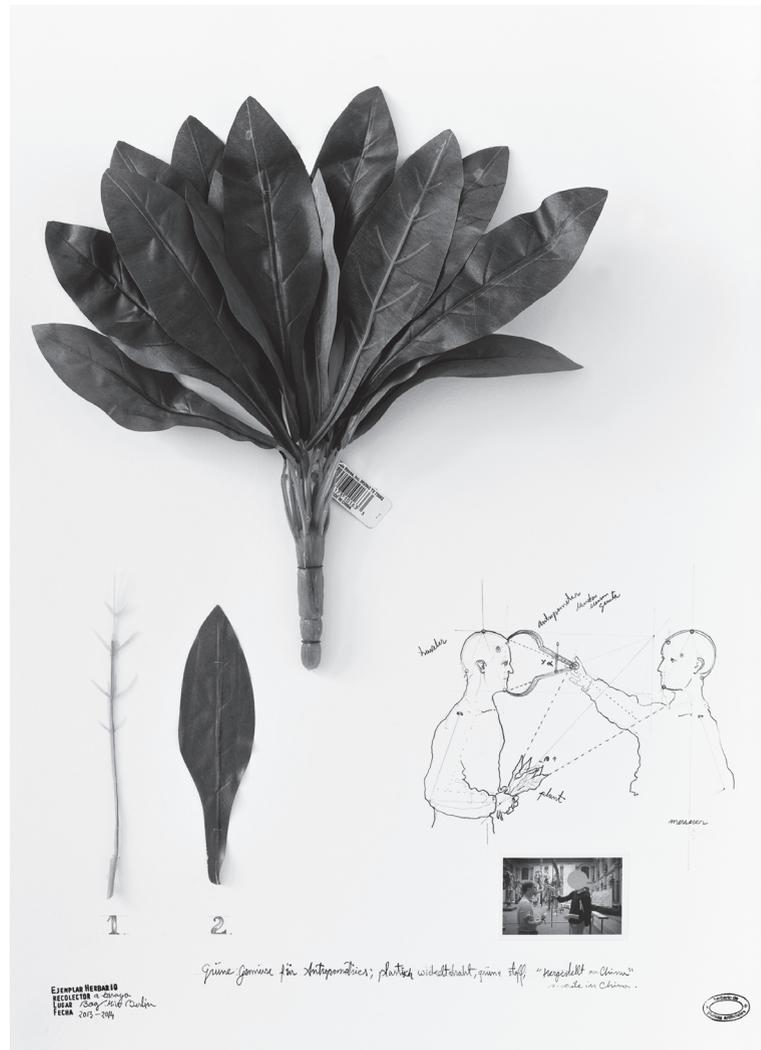
Um herbário pode ser compreendido como um *travlogue*? Na sua planura de coisa prensada há lugar para outras fichas, outras linhas de texto, outras paletas de cor, outros mapas de localização? Ou algo mais: podemos sabotar o espécime e reconstruir o táxon? A sua característica de coleção dinâmica permite modificações de rotas e atualizações sociológicas? Para começar a responder: se o herbário é em si mesmo um *travlogue*, ele não costuma ser reconhecido, lido ou empregado como tal.

O imaginário presente nas centenas de páginas de plantas prensadas parece ficar retido na inquestionada categorização científica de Lineu. Seus textos poéticos ficaram para a literatura de viagem, gênero com o qual Lineu também foi reconhecido. Mas o imaginário da

expedição continua aprisionado nos herbários produzidos pelo mundo, imaginário conservado por séculos em belos livros de paisagem dissecada.

O modelo que Baraya adota é o modelo do artista-viajante que, ainda no século XVIII, indiferencia-se dos expedicionários naturalistas. Mas Baraya é sobretudo um nativo crítico da história do herói viajante ocidental, crítico da classificação científica, crítico do modelo imperial europeu, crítico dos roubos biológicos históricos. Seu procedimento de trabalho passa pela coleta, pelo arquivamento, pela montagem da lâmina, pela classificação e pela tomada de fotografias *in situ*. Mas suas categorias não são adeptas da nomenclatura de Lineu; elas são construídas a partir dos usos observados: qual é o contexto ou o emprego das plantas de plástico nos hábitos culturais decorativos?

Hotéis; Recepções; Duas cadeiras uma planta; Restaurantes chineses; Complementos de moda; Toaletes; Retratos; Cemitérios; Restaurantes; Centros de mesa são algumas categorias que organizam o material coletado. E, dada a coleta, como herborizar produtos industriais *Made in China*? Quais são as características do novo táxon proposto? O herbário traz uma diversidade inesperada. Trata-se de um mapa da globalização econômica pautado pela repetição e pela diferenciação. Mapa da homogeneidade e, ao mesmo tempo, mapa aberto ao imaginário da apropriação, dos usos e dos acontecimentos que ocorrem e ocorreram ao redor do objeto vulgar, fazendo pensar se há alguma singularidade possível em seu consumo e seus sistemas de classificação.



Alberto Baraya
 Herbario de Plantas Artificiales,
 Expedición Berlin, 2014

Incidindo sobre um modelo de conhecimento, Baraya executa a dissecação dos elementos industriais das plantas, ao mesmo tempo em que observa o seu contexto de existência, de compra e venda, de paisagismo. A relação que o interessa não é só a relação de substituição do mundo natural, mas a relação com as pessoas, o entendimento de um sistema global de relações sociais e estéticas. Complementariamente, Baraya encarna o papel contra-hegemônico do artista colombiano que se propõe a investigar o território do Velho Mundo, devolvendo o modelo imperial deixado no chamado Novo Mundo séculos atrás.

Com muitas centenas de exemplares, o *Herbário de Plantas Artificiais* de Baraya conta com lâminas, fotografias *in situ*, caixas de táxons, mapas, vídeos e processos de fabricação – como é o caso da pele da seringueira de látex que produziu no Acre para a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006 – que traçam uma vertente estética na herbariologia, novo ramo da etnobotânica industrial, testemunha da “epidemia sintética” *Made in China*.

Nessa nova herbariologia, o mapa e as fichas de localização e datação são importantes para compor a simultaneidade espacial do panorama, mas não a paleta de cor frequentemente incluída nas lâminas para a identificação da tonalidade viva e efêmera da planta. Na planta de plástico, a cor torna-se um atributo peregrino, se conservado ao abrigo das intempéries. Ao lado das fichas taxonômicas, estão os inevitáveis códigos de barras do produto importado.

Suas primeiras rotas consistem numa reelaboração das viagens científicas do botânico José Celestino Mutis*, às quais acrescenta outras rotas à procura das “proposições decorativas sociais” – Antiga Europa, Rota Islâmica, Mediterrâneo Oriental e Clássico, Rota Nórdica, Rota dos Andes, Rota Caribe, Grandes Culturas Mesoamericanas, A Selva Úmida – que formam uma “taxonomia ativa” organizadora das centenas das plantas de plástico encontradas. Como escreveu Ivonne Pini, “é sobretudo uma taxonomia ativa: descobrir novos usos implica incorporar outros critérios ordenadores”⁹⁷.

Essa taxonomia ativa também pode incorporar outras histórias, cujos rastros trazem implicações políticas e sociais decisivas. A capacidade de paródia e de ironia não esconde o discurso crítico acerca das estratégias de colonização, de exploração econômica e da globalização como perversidade.

Em 2004, Baraya, com o livro *O rio*, de Wade Davis, nas mãos, que conta a história da expedição do etnobotânico Richard Evans Schultes**, empreendeu uma viagem ao rio Putumayo, um dos afluentes do rio Amazonas que nasce no Equador, faz a divisa do Peru com a Colômbia e finaliza seu trajeto em território brasileiro.

* O botânico e matemático espanhol José Celestino Mutis faleceu em Bogotá, em 1808. Viajou em expedições a Bogotá primeiro em 1761 e depois em 1783, de onde enviou mais de 8.000 lâminas de plantas, cartas, notas e mapas para a Espanha. Mantinha contato com Lineu e com Humboldt, com quem se encontrou, em 1801, quando este também fazia sua expedição nas Américas.

** Richard Evans Schultes (1915-2001) é considerado o pai da etnobotânica moderna. Formou um herbário com mais de 30.000 espécimes, centenas delas novidades para a ciência. Foi professor do escritor-explorador Wade Davis, em Harvard.

É navegável em quase toda sua extensão: “Uma inusitada viagem pelo rio Putumayo, buscando as plantas de plástico em cafeterias de portos, restaurantes, altares e entradas de casas como mostra fidedigna da expansão infinita dessa estranha vegetação chinesa pelos confins do mundo”⁹⁸, como relatou o artista.

“Podemos dizer que a selva é um mito urbano [...]. Vamos encontrar plantas de plástico na última fronteira vegetal do mundo”⁹⁹. Entretanto, o descobrimento mais significativo da viagem ao Putumayo não foi o uso das plantas de plástico: foi o conhecimento da história conflituosa da borracha no início do século XX, que inclui no seu rastro de exploração o genocídio de indígenas. Essa história problematiza o uso industrial da borracha nesse início de século e desmascara a noção etnocêntrica de progresso. Com essa experiência, quando passa três meses em residência artística no Acre a convite da Bienal de São Paulo, Baraya decide fazer, ao lado de seringueiros locais e da história de Chico Mendes, uma imensa pele de seringueira – *Hevea brasiliensis* – moldada em látex, para compor uma página de seu herbário-*travelogue*. Uma importante página de biogenética, uma vez que a seringueira é o único espécime que não é *Made in China*, mas *Made in Brazil*.

Baraya inscreve na produção de massa a taxonomia, ciência das identidades; nas imagens da natureza a inegável artificialidade; na vida cotidiana, o espécime a ser reconhecido e preservado (furtado, trocado, emprestado, descolado). Ao mesmo tempo que lida com a sintaxe do conhecimento científico, dialoga

com a cultura popular – também no sentido de coleta popular ou ainda de consumo popular, aproximando saberes que se mantêm apartados.

O *Herbário de plantas artificiais* é uma obra didática e de construção coletiva. A paisagem global de plantas de plástico é tão disponível quanto banal e pouco interessante por ser registro não da identidade, mas da massificação. As lâminas botânicas de Baraya inventam um novo conjunto de lentes para ver a paisagem complexa desse entorno mundial, a substituição da natureza transformada em decoração prática, o histórico atualizado de dominação e exploração, a capacidade da taxonomia de desvendar o mundo e produzir conhecimento. O espectador se transforma num expedicionário do cotidiano, capaz de absorver o conhecimento socioespacial que o trabalho de Baraya veicula em olhares e práticas cotidianas críticas.

Baraya parece exercitar a ruptura epistemológica que caracteriza a passagem do saber clássico para o saber moderno¹⁰⁰. Seu herbário converte a prática científica da busca pela semelhança visível ou assinalada (passível de ser decifrada pelos olhos) daquilo que, coisa representada na sua pequenez, une-se por analogia ao macrocosmo, para colocar em atividade na mesma estrutura semiológica da lâmina a prática científica da busca pela significação. O mundo – natural e artificial – não se exaure mais na metáfora do século XVI do mundo como um livro a ser lido. O *Herbário de plantas artificiais* tateia a própria linguagem autônoma, encara um mundo a ser escrito e re-

escrito. “O comentário cede lugar à crítica”¹⁰¹, como pensava Foucault.

Greenhouse, instalação no Collins Park, em Miami, Florida, em 2007, também é uma contribuição ao *Herbário de plantas artificiais*, mas para além dos procedimentos já descritos de coleta e de fabricação. Trata-se da criação de um improvável microcosmo artificial; de uma paisagem que adota o uso das plantas de plástico evadindo seu hábito decorativo domesticado para propor uma imagem impossível de germinação em quantidade, imagem que confronta a realidade da produtividade industrial. As estufas servem para otimizar a produção de plantas, flores, frutas e vegetais, ignorando as estações do ano, tão marcadas no hemisfério norte, e emulando um clima de eterna primavera.

Em *Greenhouse*, Baraya apresenta os táxons no estágio anterior à dissecação, usando-os no espaço arquitetônico da estufa, em vez de mapear suas aplicações culturais como processo de estabelecimento das categorias taxonômicas. A estrutura de *Greenhouse* foi preenchida com plantas e flores de plástico, com cada espécime artificial classificado respectivamente com suas etiquetas de classificação botânica.

Analisadas sob um ponto de vista ecológico, se as plantas e flores fossem reais, seria impossível sua convivência num mesmo ambiente. Rosa colombiana, orquídea da Flórida e arbusto inglês: uma democracia paisagística possibilitada apenas pelo livre comércio internacional. Um encontro fictício de nacionalidades biológicas incompatíveis. Como descreveu Foucault

através das palavras de Jerome Cardan, as plantas se repelem pelo princípio da antipatia: “É assaz conhecido que as plantas têm ódio entre si... diz-se que a oliveira e a videira odeiam a couve; o pepino foge da oliveira... Sabendo-se que seu crescimento se deve ao calor do sol e à umidade da terra, é necessário que toda árvore opaca e espessa – assim como aquela que tem várias raízes – seja perniciosa às outras”¹⁰². Com uma inútil luz natural, *Greenhouse* era uma comunidade especial de plantas: sem perfumes, sem insetos, sem polinização, sem antipatias; produzidas em série, estéreis, congeladas em sua beleza vulgar e em seu mimetismo imperfeito no gramado natural.

Como desdobramento da prática expedicionária de Baraya, podemos incluir seus projetos para cartografias imaginárias. Seu interesse pela desterritorialização dos mapas parece fazer eco à tentativa de reterritorialização da ciência na banalidade da vida, por meio do *Herbário de plantas artificiais*. Dissolvendo o turismo numa experiência de dúvida e de desencontros, na qual o mapa não serve mais como bússola ou navegador fiel, Baraya oferece “maneiras de romper o circuito fechado de mapas e criar cartografias”, como dizia Suely Rolnik¹⁰³. O circuito fechado de mapas a que Rolnik faz alusão é o espaço da previsibilidade, da fixidez, da objetividade, da paisagem sem acidentes. Já a cartografia é a produção mesma do mapa e sua portabilidade no corpo que anda.

Georges Perec escreveu que “Viver é passar de um espaço a outro fazendo o possível para não colidir”¹⁰⁴.

Se o mapa é o manual que nos protege da colisão, estamos agora à mercê das surpresas presentes na experiência do espaço. A visibilidade do território e seu imaginário conectam-se e intimam-se.

La Habana, mapa proposto por Baraya por ocasião da Bienal do Caribe, em 2003, inscreveu um plano em suspensão na representação familiar do mapa turístico. O novo mapa produzido sobrepunha ícones estrangeiros, distantes, improváveis, aos pontos existentes de interesse cultural-turístico em Havana. Imagens longínquas tais como o Museu Guggenheim, o Palais de Tokyo, o Reina Sofía ou o Museo del Prado eram na ocasião localizáveis no mapa de Havana...

Com essa navegação impossível Baraya provocou, por meio da instância da busca aguçada, a oportunidade para outros descobrimentos, outras imagens fotográficas, outros encontros num território que, pela exaustão que o turismo provoca, já parecia “conhecido” (por meio de infindáveis fotos idênticas produzidas por turistas em todo o mundo como sintetizou, por sua vez, Corinne Vionnet). Distribuindo esses mapas remanufaturados pelas zonas turísticas da cidade, infiltrando-os nos pontos existentes de informação, Baraya criou um jogo em escala 1:1 de procura, perda e olhares para paisagens que estavam ali, mas não figuravam como lugares oficiais, ou seja, a vivência espontânea da cidade entrava em guerra contra o turismo esquizofrênico. O mapa de Baraya assumia o plano dessa esquizofrenia cultural ao ponto do inverossímil.

Em outras palavras, como disse o poeta Édouard Glissant: “Um território é variável nas suas dimensões, mas não é errático. A fixidez do território é aterrador”¹⁰⁵. O mapa adotava sua antiga função fabuladora, seu papel pré-moderno de mapa-como-relato para apresentar o território em sua condição errática. Ele resgatava seu diálogo mítico, seu exercício de representação daquilo que estaria por ser conhecido. Se a errância era a característica não produtivista, no sentido capitalista, da deriva situacionista de meados do século XX, o mapa *La Habana* inundava a então República Socialista com a rede internacional de museus. E, nessa inundação, posicionava o capitalismo contra ele mesmo, no desejo da globalização como fábula. O museu como *commodity*, a multiplicação infindável e poderosa daquele retrógrado colecionador que, agora, coleciona cidades.

CIÊNCIA- FICÇÃO

Michel Foucault escreveu: “Mas só se pode aceder ao sistema natural, após se ter estabelecido com certeza um sistema artificial, ao menos em certos domínios do mundo vegetal ou animal. [...] Assim, o domínio inteiro do reino vegetal ou animal poderá ser quadriculado. Cada grupo poderá receber um nome”¹⁰⁶. Até o século XVIII, a formação de uma história natural era baseada no procedimento da classificação do visível. Foucault demonstrou que, nesse período, a *história natural* se difere da *história da natureza* para se aproximar muito mais de uma teoria das palavras – a história natural “é uma língua bem-feita”; o naturalista se ocupa do visível, não da vida. A taxonomia é o ponto final do caminho do conhecimento da natureza e traduz, inventando uma nova língua, a estrutura visível da identidade dos seres. Apenas no fim do século XVIII é que vamos vislumbrar a possibilidade de uma história da natureza que pulsa, que descola das lâminas dos herbários e dos frascos do museu para fundamentar o que hoje chamamos de biologia: ciência da vida.

A noção de organismo substituiu a noção de estrutura visível; a dissecação dos fluxos corpóreos reterritorializou o mistério da vida e gerou uma série de metáforas orgânicas para o urbanismo moderno (saúde é fluxo sem obstrução – de sangue, de pessoas, de mercadorias ou de veículos); a divisão convencional do mundo nos reinos animal, vegetal e mineral tornou-se insustentável ante a lógica do orgânico e do inorgânico. O “velho mundo plano de animais e plantas” cedeu lugar à passagem do tempo, à noção de história¹⁰⁷.

O herbário, velho mundo plano de plantas, funciona como um inventário instável da natureza – instável porque está em constante obsolescência e, ao mesmo tempo, em constante inapreensibilidade. Através de nomes para as espécies, de títulos para as composições formais e da eleição das características mais acentuadas, o herborista extrai o espécime de seu contexto e o transforma em holótipo, exemplar que serve de padrão comparativo. Mata para escrever o livro dos seres vivos, uma coleção de epitáfios que não identificam indivíduos, mas, não sem contradição, batizam postumamente representantes anônimos da espécie.

Assim, todo herbário formula páginas obscuras, apresentando a atmosfera fúnebre de uma vida já terminada. O anonimato das massas naturais que serve para justificar a morte do holótipo parece ser a garantia de preservação da natureza, ao contrário da individualização de seus seres sob a ameaça da extinção. Essa relação entre identidade e anonimato, entre o reconhecimento e a livre reprodução, en-

tre a morte e a vida está escrita nas entrelinhas do herbário global e é um dos vetores que esgarçam a quadrícula estanque de Lineu.

A instabilidade do herbário clássico, composto por fragmentos secos de uma paisagem que, no momento seguinte, já não é mais aquela que foi meticulosamente medida, datada e dissecada, é radicalmente atualizada na prática da engenharia genética. Mapeando os genes e produzindo novas espécies – plantas e animais transformados normalmente com a finalidade de maior eficácia: contra intempéries, pragas, doenças... – a ciência da genética deforma o herbário clássico acrescentando-lhe outras páginas, outras estruturas taxonômicas e outros nomes, com os quais Lineu talvez jamais sonhara. Da biologia passamos à biogenética, obra aberta, vida *collage*.

Nessa história viva e aberta para a transformação dos mecanismos de operação das ciências da natureza, inserem-se as histórias do fotógrafo catalão Joan Fontcuberta. Inventor de sistemas de construção e classificação de seres híbridos fabulosos, o naturalista-artífice Fontcuberta se ocupa tanto do reino vegetal como do reino animal.

Herbarium, de 1984, ou *Fauna*, de 1987, funcionam como uma genuína visita ao Museu de História Natural ou um passeio atento à convenção histórica de existência de tais lugares: um bestário espacializado que entranha vivazmente na plana quadrícula taxonômica. Uma taxonomia que se espacializa em vez de se planificar; que é gerada em vez de herborizada; que faz surgir em vez de constatar a existência.

As plantas e os animais contidos, respectivamente, nesses dois trabalhos estão dispostos em percursos museográficos convincentes nos quais se apresentam como seres naturais: tudo é concebido com o rigor e com os processos metodológicos da documentação científica, incluindo os registros multimídia da expedição, os dados detalhados da biografia do cientista, os desenhos e os escritos de campo, as fotografias do cotidiano de pesquisa e, finalmente, os espécimes *in persona*.

O museu é um dos lugares privilegiados que a cultura ocidental escolheu para armazenar, dispor, exibir e distribuir o conhecimento. Aplicar esse modelo diretamente sobre informações fabricadas ficcionalmente estabelece uma fronteira de operação da incerteza com relação àquilo que é aceito culturalmente como verdade. A aparência de verdade científica é utilizada, não sem ironia, como uma forma de representação artística. Fontcuberta adota o mandamento solene da história natural pré-biologia – *cada grupo receberá um nome* – e fabula uma sucessão de microbatismos do visível fotografável. Assim, lida com as questões acerca da tripla verdade: aquela veiculada pela ciência, pelas instituições culturais e pela tradição da fotografia.

Fontcuberta trabalha no espaço aberto pela quadrícula taxonômica, confrontando o domínio da legibilidade e os processos de legitimação cultural daquilo que cientificamente se torna visível ou legível. Ao mesmo tempo que utiliza desenhos de observação de campo e relatos de viagem, acrescenta a fotografia

como um complicador fundamental na discussão do visível na tradição da taxonomia.

“O cego do século XVIII pode perfeitamente ser geômetra, não será naturalista”, escreveu Foucault¹⁰⁸. A primazia da visão é discutida por Fontcuberta ao utilizar a fotografia como meio de criação de novos mundos que se colocam sob o sério risco da legitimação. Fontcuberta diz: “As tecnologias da informação provocaram a corrupção da experiência direta do mundo, desembocando num novo estádio epistemológico: a questão de representar a realidade dá lugar à construção do sentido. A nova categoria de imagens técnicas já não se contenta em referir-se ao mundo como modelo verificável, mas se converte ela mesma em verdadeiros mundos”¹⁰⁹.

Com a excessiva quantidade de informação disponível hoje, o desafio apontado por Fontcuberta não é baseado em catalogar o mundo e, sim, em interpretá-lo, em criar sentidos que articulem seus dados. Entretanto, podemos argumentar que toda representação da realidade formou-se, historicamente, a partir de um sistema artificial. Ora, a questão da representação da realidade nunca deixou de ser uma questão de construção de sentidos, mesmo que sua amplitude de modos percorra desde um modelo racional de pensamento até formas menos controláveis de imaginação: ambos os extremos constituem sistemas artificiais.

A representação, logo, a construção de sentidos, sempre foi o assunto das ciências e das artes. O novo estádio epistemológico de que fala Fontcuberta pro-

cura expandir os fundamentos científicos – que nunca deixaram de ser arbitrários – responsáveis por representar a realidade no mundo ocidental ao longo de séculos. A questão da arbitrariedade da classificação e a questão da subjetividade inerente à representação são discutidas através da dupla inserção que ele propõe: da arte na ciência e da ciência na arte.

Como notável fotógrafo, Fontcuberta reflete sobre a própria história do meio. A fotografia como máquina tradicional a serviço da verdade, veículo do inegavelmente visto, é colocada sob o risco da tensão justamente daquilo que oculta. O inegavelmente visto – fotografado – está sob o risco da ficção.

Essa estratégia não é simplesmente uma oposição ao repertório científico ocupado com o real. Afinal, o real é sempre uma percepção, um modo de contar – e ocultar – uma paisagem possível. “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”¹¹⁰, escreveu Jacques Rancière, ecoando o sistema artificial proposto por Foucault. O historiador Carlo Ginzburg complementa a reflexão sobre os processos ambíguos de *tornar a realidade visível*: “Cada obra literária – seja um texto ficcional ou histórico – torna a realidade visível em sua própria maneira, transmite sua visão de realidade. Poderia ser dito que formas linguísticas específicas são relacionadas a formas específicas de verdade. Há um tipo de compulsão formal a serviço aqui – toda forma literária nos força a descobrir algo e a ignorar algo mais”¹¹¹.

A ficção é empregada por Fontcuberta como procedimento epistemológico que, assim assumida, extrapo-

la a pretensa produção de um conhecimento neutro da natureza rumo à produção de um conhecimento crítico sobre o próprio conhecimento e sobre seus meios de distribuição. *Herbarium* é um inventário de plantas imaginárias que opera como um herbário comum no seu ato de flagrantemente das plantas, mas que se revela como um herbário fabuloso num ritmo crescente de espécies complexas e montagens sobrecalculadas. “As ‘plantas’ são em realidade pseudoparasitas: pequenos *assemblages* efêmeros construídos com detritos industriais, peças de plástico, ossos, pedaços de plantas secas ou membros de animais de espécies muito diversas. Essas esculturas minúsculas só existem para serem fotografadas. [...] Assim, simbolicamente me atribuo o papel de engenheiro genético, recriando de novo as espécies de acordo com uma ‘paisagem alterada pelo homem’”¹¹².

Fontcuberta parece travar um diálogo com o escultor Karl Blossfeldt, atuante na Alemanha das primeiras décadas do século XX, ao reverter as imagens produzidas por ele. Blossfeldt fotografava plantas investigando seu aspecto escultórico, comprovando em outras escalas e corporeidades naturais o estilo decorativo *Art Nouveau*. Sua busca era pela clássica beleza escultórica da natureza, e as fotos eram empregadas como metodologia em suas aulas de escultura na Escola Superior de Arte de Berlim. Em suas expedições aos arredores de Berlim, ele podia acompanhar a temporalidade das plantas silvestres e fotografá-las com a melhor luz do dia, aplicando como títulos às fotografias a classificação binomial de Lineu.

Blossfeldt não era fotógrafo, e suas fotografias botânicas inicialmente estavam a serviço da escultura. Entretanto, na década de 1920, as imagens feitas sob seu olhar objetivo e neutro, aplicando o ponto de vista frontal, foram associadas, a despeito da poética inerente revelada por tão sinuosas e improváveis formas naturais, à estética moderna da Nova Objetividade.

Fontcuberta não é escultor, mas constrói seus espécimes com o rigor e a minúcia de um naturalista que herboriza e decompõe a planta em suas partes estruturais. Mas ele herboriza ao contrário: as fotografias conferem um sopro de realidade a essa natureza-maquete que ele produz em estúdio-laboratório, pura paisagem que evidencia sua porção cultural – como *sobrenatureza* ou modo de ver – e que, agora, é acrescido de um modo *de fazer*.

Se Blossfeldt enxerga o artifício na efemeridade do microcosmo das formas naturais – *Formas originais* ou *Protótipos da Arte* é a tradução do título de seu primeiro livro de fotografias, lançado em 1928 –, Fontcuberta concebe uma natureza complexa nas formas artificiais, decompondo de vez a noção romântica de uma natureza autoevidente. Sob o mesmo olhar neutro resgatado da Nova Objetividade, aplicando os princípios do olhar frontal, do primeiro plano, da inexistência de fundo expressivo, do desejo de neutralidade e objetividade, as plantas do *Herbarium* de Fontcuberta são *okupa* furtivos da quadrícula de Lineu.

Se Georges Bataille escreveu que o dicionário não traz os sentidos das palavras, mas em vez disso seus ofícios¹³, podemos entender que Fontcuberta reinvin-

dica a construção dos sentidos e inscreve a categoria aberta do significado no campo de ofícios que o *herbarium* acumula. Historiografias, seres suspeitos, o clássico desejo da relação de similitude entre o macrocosmo e o microcosmo, a aproximação entre natureza e cultura pelo viés da ecologia são palavras soltas que povoam o *Herbarium* de *Pirulera salbitana*, *Lavandula angustifolia*, *Licovornus punxis*, *Erectus pseudoespinosus*, *Karchofa sardinae*, *Rasputina eclecticica*, *Guillumeta polymorpha* ou *Giliandria escolforica*: estranhas construções verbais de aparência taxonômica familiar.

Após a construção do *Herbarium*, a inserção de Fontcuberta na taxonomia do reino animal (ou em sua articulação com reinos paralelos, a classificar) dá-se com a colaboração, em 1985, do escritor Pere Formiguera. “Pensemos nas vastíssimas extensões da geografia do planeta ainda inacessíveis: os abismos submarinos do oceano, os grandes desertos ou a selva inextricável vislumbram esperanças fundadas de tropeçar com vida animal ainda desconhecida”¹⁴. Pensemos também no ornitorrinco da Austrália, voraz animal apresentado aos europeus no século XVIII que, dada sua aparência hibridizada, trouxe problemas às classes taxonômicas dos animais vertebrados utilizadas até então.

Três anos depois de *Herbarium*, Fontcuberta e Formiguera organizaram no Museu de Zoologia de Barcelona a exibição *Fauna secreta*. Preencher um espaço destinado às informações científicas com um material de procedência insólita e surpreendente é

uma estratégia que evidencia o discurso sobre a verdade, a autenticidade e a legitimidade da informação. O cenário didático do museu, ao lado da aparência de verdade científica como forma de representação, desafia nossa aceitação passiva diante dos veículos oficiais de distribuição do conhecimento. “Em síntese, propomos uma reflexão não somente sobre os modelos do real e a credibilidade da imagem fotográfica, mas também sobre o discurso científico e o artifício subjacente a todo mecanismo gerador de conhecimento, incidindo sobre a multiplicidade de facetas que afetam diversas disciplinas de criação”¹¹⁵.

Da relação entre o real e a fotografia e entre a ciência e o artifício proposta por Fontcuberta e Formiguera no relato acima, podemos extrair outra reflexão: por um lado, a ciência é entendida por eles como uma disciplina de criação e a arte, por outro, é assumida como um mecanismo gerador de conhecimento. Essa troca de papéis que formaliza a representação artística em *Fauna* é um entendimento epistemológico que se quer mais amplo, para além do divertido – e muito útil – jogo museográfico do verdadeiro/falso. A fotografia, a documentação e a taxidermia são empregadas como armas contra toda e qualquer verdade inquestionável.

Fauna secreta consistiu no inventário das observações do reino animal realizadas pelo biólogo alemão Dr. Peter Ameisenhaufen. Somos apresentados à *memorabilia* do professor: descobre-se não sem dificuldade que o Dr. Ameisenhaufen é um personagem

ficcional, assim como as espécies catalogadas e estudadas por ele*. Seguindo as convenções de apresentação dos museus de história natural – disponibilizando fotografias, radiografias, esboços do trabalho de campo, mapas, fichas taxonômicas, textos analíticos, gravações sonoras dos animais e vídeos – *Fauna Secreta* criou um espaço de discussão sobre a autenticidade e os processos públicos de legitimação de inverdades, para muito além do território do museu. A evidência técnica da existência desses estranhos animais confunde a imediata leitura da sua ficção como bestiário, à maneira dos bestiários medievais, e cria a “fricção” entre a verdade incontestável e a fábula.

Segundo relatam fartamente em *Fauna Secreta*, uma pequena parte do acervo relativo ao levantamento de campo do Dr. Ameisenhaufen foi encontrada na década de 1980: o material que sobrou após um incêndio na casa da companheira do biólogo, em 1955, dois meses depois da misteriosa desapareção do Dr. Ameisenhaufen.

Através da legitimação que lhe confere seu contexto primeiro de exibição – um Museu de Zoologia – Fontcuberta e Formiguera põem à prova a ideia de que: “Quando o mundo se ficcionaliza, a consciência se friccionaliza”¹¹⁶. Esse atrito na racionalidade é provocado por trabalhos que, assim como *Herbarium*

* Peter Ameisenhaufen nasceu em Munique em 5 de maio de 1895, primeiro filho do explorador, caçador e guia de safári Wilhelm Ameisenhaufen (nascido em Dortmund, em 1860, e morto em Dar es Salaam, 1914) e sua esposa Julia (nascida em 1873, em Dublin, e morta em 1895, em Munique). Consta que Peter Ameisenhaufen desapareceu em 7 de agosto de 1955, depois de sair de carro, sozinho, pela costa da Escócia.



Joan Fontcuberta e Pere Formiguera
Fauna (Trucha peluda del lago Clifford), 1989

e *Fauna Secreta**, “parodiam a retórica da ciência e da instituição museística e compartilham a aventura da morfogênese, explorando o fantástico, o monstruoso e o grotesco. São exercícios de *assemblage* colocados a serviço dos conceitos e da reflexão crítica, mas sem deixar de lado as noções de jogo, ironia e humor [...]. São também uma elegia cínica, quem sabe premonitória, de nossa relação romântica com a natureza”¹⁷.

De novo aparece, nos relatos de Fontcuberta, a noção de *assemblage*. A *assemblage* é uma prática introduzida pelas Vanguardas Artísticas do início do século XX e adotada na arte moderna nos anos de 1950, quando telas ou objetos eram acrescidos de outros objetos ou materialidades diversas para criar universos de sobreposição.

Com Fontcuberta, a *assemblage* insere-se ineditamente na prática da taxidermia. Universos de coexistência forçada são construídos pelo taxidermista no novo reino animal fabuloso: mas o limite do fabuloso e do verossímil é uma linha móvel que não se deixa fixar. A dúvida do fictício e a lembrança real do ornitorrinco e do ratoelha fazem titubear os nossos mecanismos de percepção e fé incondicional na ciência.

A *assemblage* genética ou morfogênese surrealista de *Herbarium* e *Fauna Secreta* nos aproxima do mapa-como-relato, aqueles mapas pré-modernos que se preocupavam em representar os habitantes mitológicos dos territórios desconhecidos. Reinstauram o in-

tervalo ou a rachadura na projeção de Mercator, intervalo fundado pelo imaginário do não visitado, daquilo que existe para além, do *outro* diverso.

Que categoria de espaço é essa criada por Fontcuberta e Formiguera? É um projeto de alteridades para o espaço. Que paisagens se estabelecem a partir de personagens inesperados? Sem dúvida, trata-se de uma paisagem excessivamente tecnológica, maculando a ideia original de história da natureza.

A crítica museológica que inventa um lugar de convívio narrativo para *Pirofagus catalanae*, *Hermafrotaurus autositarius*, *Perosomus pseudoscelus*, *Micostridium vulgaris*, *Solenoglypha polipodida*, *Alopex stultus*, *Cercopithecus icarocornu*, *Myodorifera colubercauda*, *Improbitas buccaperta*, *Cercopithecus icarocornu*, *Analepus commisceos*, *Pennalinx inferus* ou outros dos vários animais testemunhados pelo Dr. Ameisenhaufen insere-se numa rede espacial de museografias do século XIX que se situavam numa pouco contestada visão hegemônica e eurocêntrica de história natural.

E se começássemos a tarefa de recontar a história dos seres da natureza não a partir da tradição colonial do mapeamento de recursos destinados à exploração e ao acúmulo, mas a partir do entendimento da paisagem performatizada por outros corpos? E se calibrássemos nossa escuta para os relatos de outras vozes e outros olhares, no contexto relacional do multinaturalismo aprendido com a cosmologia mais que atual das comunidades ameríndias?

* Posteriormente *Fauna Secreta* foi exposta em museus de arte e galerias de várias cidades, dentre eles, o MoMA de Nova York, em 1988.

MANUAIS DE NAVEGAÇÃO

1) Por navegação entende-se o ato de operar, controlar, guiar algo ou alguém no trânsito de um lugar a outro. O termo é aplicado a diversos ambientes navegáveis tais como o mar, o ar, a terra ou as redes multimídia. O tempo é matéria da navegação e, em conjunto com o espaço, solicita nossos meios de percepção e de interferência no processo do deslocamento.

A navegação pressupõe uma duração e não simplesmente uma ou mais localizações (a localização é a especialidade dos mapas, que fixam as coordenadas e as distâncias). O estado navegador faz confundir, na lei da relatividade da observação, a viagem com o caminho: os lugares parecem se afastar ou se aproximar de nós à medida que viajamos e a própria viagem abre-se como possibilidade efetiva de atuar como um lugar ela mesma.

A viagem, assim, pode tornar-se a instalação de um lugar não fixável, cuja bússola titubeia e cujo território escapa a cada novo passo. Itinerário, fluxo, percurso e rota são nomes de propriedade da navegação, na qual o espaço dura no tempo.

Na navegação é gerado um saber aplicável, um léxico espacial, um comando que funciona como um operador de percepção e ação. Esquadrinhando rotas, sejam elas imagéticas, arquitetônicas, urbanísticas ou territoriais, a arte reescreve a relação entre algo ou alguém e seu trânsito no espaço, propondo navegações de extravio para a sobrevivência em terra firme.

A forma em que se apresentam tais diretrizes de navegação é em si mesma um exercício de relação geográfica. Textos literários, objetos escultóricos e aparatos sonoros são alguns dispositivos artísticos de navegação. Lugares concretos mesclam-se com novos lugares vividos sobre os primeiros, alteridades do espaço que revelam como o sistema que costumamos chamar de geografia pode ser desdobrado em muitos outros sistemas cognitivos.

Mas em que consiste a navegação de extravio? O extravio é a condição de busca pelo Outro e recusa do Mesmo¹¹⁸; o desejo político de construir outros espaços e relações espaciais; o ímpeto de tecer as formas da complexidade humana que não se permitem conter nas normas do Mesmo. Extraviar-se é perder-se para poder encontrar-se, distrair-se para poder concentrar-se, aventurar-se para poder voltar à casa. Extraviar-se como o ato de negar-se duplamente: aos sentidos geolocalizadores e aos sentidos dos nomes preestabelecidos às coisas, construindo nesse processo uma geolocalização e uma taxonomia próprias.

Julio Cortázar desabilita o “nome-etiqueta” das coisas mediante um encontro, situação espacial que

define para ele, de modo sempre inaugural, a realidade. Jaime Alazraki, no prólogo que preparou para a edição venezuelana de 1988 de *Rayuela*, escreveu que Cortázar alinha-se com Jorge Luis Borges na perseguição do caráter alucinatório do mundo. Cortázar, particularmente, investigaria o naufrágio da cultura e o extravio do homem, escrevendo o mapa deste extravio, como definiu Alazraki. A arte como veículo epistemológico operaria em resposta “aos novos critérios de descontinuidade e indeterminação com que trabalha a ciência contemporânea”¹¹⁹.

“O peso do sujeito na noção do objeto”¹²⁰ é uma linha singela da enorme lista de frases perfeitas que, infiltradas em diálogos de eternos forasteiros, compõem o livro *Rayuela*, de Julio Cortázar. O autor é, a cada conto, um arguto observador/protagonista da geografia humana e de seus desencontros. *Rayuela* é um quase-diário de observação das relações geográficas de um grupo de quase-amigos: “Deixávamos as bicicletas na rua e nos internávamos pouco a pouco, parando para observar o céu porque essa é uma das poucas zonas de Paris onde o céu vale mais do que a terra”¹²¹.

Cortázar reconheceu *Rayuela* como um texto demasiadamente intelectual, mas explicou, justificando, que saber e viver são atividades cujas ilimitadas combinações devem ser cultivadas. “*Rayuela* peca, como tantas coisas minhas, de hiperintelectualismo. Não posso nem quero renunciar a essa intelectualidade na medida que posso entroncá-la com a vida, fazê-la retumbar a cada palavra e a cada ideia. Utilizo-a à maneira de um guer-

rilheiro, atirando sempre desde os ângulos mais insólitos possíveis. Não posso nem devo renunciar ao que sei, por uma espécie de preconceito, em favor do que meramente vivo. O problema está em multiplicar as artes combinatórias, em conseguir novas aberturas”¹²².

Entroncar a intelectualidade com a vida, a arte com a vida e a arte com a ciência é ramificar a experiência rumo às suas formas guerrilheiras, atirando “desde os ângulos mais insólitos”. Cortázar elaborou um saber espacial que coincide com a produção de seu espaço artístico e de seu espaço cotidiano. O entroncamento ciência, arte e vida produz uma série de artesanias da prática geográfica, o artesão cotidiano na tarefa de investigação e entendimento do mundo. É claro que essa disposição cartográfica não é exclusividade do artista ou da arte, mas o artista-etc bem sabe como isso é importante para a produção de um conhecimento antipositivista e pós-abissal.

“Quase nunca aceitei o nome-etiqueta das coisas e creio que isso se reflete nos meus livros, não vejo por que tolerar invariavelmente o que nos vem de antes e de fora, e assim aos seres que amei e que amo fui destinando nomes que nasciam de um encontro, de um contato entre chaves secretas”¹²³, escreveu Cortázar. Em seus textos, encontramos sempre uma espécie de fuga do mundo ordinário, mas a condição dessa fuga é justamente um mergulho radical no mundo e o esquadramento de suas possibilidades como alteridade.

Um saber paradoxal, como escreveu Luis Alberto Brandão: “É fascinante o tipo de saber que o texto li-

terário produz, saber paradoxal que é tão mais vinculado à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; que é tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberto e especulativo”¹²⁴. Um saber paradoxal que é baseado numa descontinuidade: uma epistemologia que se afasta para se aproximar, que extravía o encontro com o cotidiano para dar precisão a seus mapas.

Cortázar qualifica Paris como cidade mítica: o mito, para ele, é uma relação cognitiva fabricada – como todas as relações cognitivas, enfim – que torna o real uma série de passagens, pontes, signos e descobrimentos, ou seja, que faz do real um território instável e transitável.

Os escritos de Cortázar cartografam, num estado assumidamente ambulatório, a existência de paisagens que se desdobram em outras até então não experimentadas. Em depoimento, disse: “Esse estado ambulatório em que, num momento dado, deixamos de pertencer ao mundo ordinário, me situa com respeito à cidade e situa a cidade com respeito a mim em uma relação que os surrealistas chamavam de ‘privilegiada’. Isto é, nesse preciso momento se produzem a passagem, a ponte, as osmose, os signos, os descobrimentos. [...] Caminhar por Paris – e por isso qualifico Paris como cidade mítica – caminhar por Paris significa avançar em direção a mim”¹²⁵.

Se o surrealismo (*sur réalisme*) a que se refere Cortázar criou um lugar para o sobrerreal, unindo formas e ações díspares segundo as convenções, as deambu-

lações de Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac, na década de 1920, dando continuidade histórica às *flâneries* da metade do século XIX e às deambulações dadaístas dos primeiros anos do século XX, experimentam o inconsciente do território.

Um território é inconsciente quando funciona de forma automática, ou seja, independente de decisões e encaminhamentos. O inconsciente do território é então a camada profunda dos desejos, instintos e recordações reprimidos. “A deambulação consiste em alcançar, mediante o andar, um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle. É um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território”¹²⁶, escreveu Francesco Careri. Estado psicanalítico, a deambulação surrealista pretendia revelar desejos e saberes sem que se soubessem desejados e sabidos.

“O grupo decide sair de Paris para chegar de trem a Blois, uma pequena cidade eleita ao acaso no mapa, e prosseguir a pé até Romorantin”¹²⁷. As andanças surrealistas iam na contramão do ritmo orientador da cidade e buscavam a experiência da desorientação e da falta de controle – uma navegação sem navegador ou manual – para que outras forças não objetivas protagonizassem um relato espacial. “A viagem, empreendida sem finalidade e sem objetivo, converteu-se na experiência de uma forma de *escritura automática no espaço real*, numa errância literária/campestre impressa diretamente no mapa de um território mental”¹²⁸. O espaço e a (in)consciência dele (território mental)

aparecem como uma entidade só, comunhão conseguida no estado ambulatório e que reforma o espaço e seus descobrimentos.

Nas palavras de Cortázar, caminhar “significa avançar em direção a mim”. Para ele, o estado de quem deambula não consiste necessariamente em privilegiar o contato com a inconsciência do território, mas de travar uma geografia portátil que estabelece um conjunto de significados sobre si e os outros, criando uma situação a partir da qual o espaço se redesenha. Por outro lado, da mesma forma que, para os surrealistas e também para os situacionistas, caminhar funciona como um *medium*, um procedimento capaz de cartografar o próprio escritor.

Mas esse *medium* aproxima-se mais de uma expedição do que de uma prática de psicanálise; a ciência em suas diversas formas de apreensão é evocada por Cortázar inúmeras vezes nas páginas de seus livros. Em vez de uma escritura automática no espaço real, é proposta uma escritura cotidiana sobre lugares eleitos para se viver, um manual de navegação baseado num trajeto planejado e inserido no fluxo veloz das cidades, das rodovias intermunicipais e, igualmente, em suas condições sucessivas de desaceleração.

Em seu último livro, escrito-vivido com Carol Dunlop, no qual Cortázar relata o planejamento, a experiência e as táticas diárias de uma viagem empreendida de Paris a Marseille, escreveu: “E assim, de vez em quando, deixo de trabalhar e vou às ruas, entro em um bar, observo o que acontece na cidade, dialogo com o velho

que me vende salsichas para o almoço porque o dragão, já é tempo de apresentá-lo, é uma espécie de casa sobre rodas ou caracol que as minhas obstinadas predileções wagnerianas definiram como dragão, um Volkswagen vermelho no qual há um tanque de água, um assento que se converte em cama e a isso somei um rádio, a máquina de escrever, livros, vinho tinto, latas de sopa e copos de papel, calção de banho (se por acaso), uma lâmpada a gás e um aquecedor graças ao qual uma lata de conservas converte-se em almoço ou jantar enquanto se ouve Vivaldi ou se escrevem estas páginas”¹²⁹.

O livro inclui algumas fotografias da rodovia por onde transitam, com a legenda “A rodovia dos outros”¹³⁰. Nessas imagens, paira sempre um olhar distanciado, pois na fotografia não aparecem nem Cortázar nem Dunlop, os protagonistas da expedição, nem Fafner, o Volkswagen Kombi vermelho, meio de transporte eleito à condição animista de personagem.

Claro está que aquela paisagem retratada não lhes pertence, é a rodovia dos outros: banal, sem qualidades atrativas, um não lugar ou lugar de mera passagem*, onde o movimento significa simplesmente

vencer distâncias e no qual parar implica severamente perder tempo de viagem.

Mas a rodovia que une Paris a Marseille mostra-se bem diferente para o casal de expedicionários. Eles projetam a viagem para viver a intensidade daquele espaço em movimento, transformado em espaço de possibilidades. Esse não lugar, de 23 de maio a 23 de junho de 1982 e por intermédio de regras práticas cotidianas, foi convertido em verdadeiro lugar antropológico – antropologia de si mesmo e dos outros – e em campo de observações amadoras e diletantes (literárias) de botânica e zoologia.

“Um livro de viagem. Como os antigos exploradores”¹³². Encontramos no livro referências ao Capitão Cook, a Vasco da Gama e a Cristóvão Colombo, cujos relatos de expedição deram inspiração culinária e promessa de surpresas a Cortázar e Dunlop. Assim, resolvem cumprir o trajeto sem sair da rodovia, explorando respeitosamente cada parada da estrada, numa média de duas por dia, num total de sessenta e cinco paradas. Em cada uma, classificada como “pequena cidade efêmera”, “cidade mais internacional do mundo” ou “cidade fantasmal”, anotam as observações relevantes em um diário de bordo.

O livro *Los autonautas de la Cosmopista*, de 1983, é uma prática de *travelogue*, uma narração ilustrada de viagem, um diário-diálogo de bordo, uma compilação de impressões espaciais ao mesmo tempo que íntimas. Os autores criam uma lógica de ocupar o espaço, uma rota literária avessa ao pragmatismo e alheia à planura

* Em oposição ao “lugar antropológico” – precisamente localizado no espaço e no tempo, motivação da prática coletiva e individual, lugar do sentido inscrito e simbolizado – os não lugares foram definidos por Marc Augé como aqueles cujas condições de circulação dependem da interação dos indivíduos com textos, sem outros enunciadores que não provenientes de pessoas jurídicas ou institucionais. São parte da complexidade da aparência dos centros urbanos e não criam identidade, mas solidão e similitude: “Todas as interpelações que emanam de nossas estradas, centros comerciais ou vanguardas do sistema na esquina de nossas ruas visam simultânea e indiferentemente a cada um de nós (‘Obrigado por sua visita’, ‘Boa viagem’, ‘Grato por sua confiança’), qualquer um de nós: elas fabricam o ‘homem médio’”¹³¹.

das paisagens típicas dos não lugares, concretizadas pelos sinais de comunicação das regras de circulação.

A rodovia *deles* e a rodovia *dos outros* encarnam a evidência da portatibilidade do espaço, quando caminhar significa avançar em direção a si mesmo. “É que os estacionamentos não são outra coisa além de cenários vazios. É preciso saber preenchê-los. E, apesar das diferenças geográficas ou físicas, sempre são o mesmo”¹³³. Sempre são usados como o Mesmo, na busca da satisfação de necessidades práticas imediatas. A expedição de Paris a Marseille através da rodovia Outra gera um manual de navegação aplicável, uma vez que busca as linhas de fuga do espaço inicialmente inóspito e o desenho efêmero de uma prática espacial transformadora, intervencionista.

Para discutir o caráter de intervenção da expedição, há um trecho de *Los autonautas de la Cosmopista* no qual Cortázar lê a notícia de que o Presidente da Associação das Sociedades Francesas de Rodovias – a quem já tinha se dirigido por carta na etapa de preparação da expedição, sem no entanto receber qualquer resposta – lançava um comunicado destinado à Academia de Belas Artes no qual reconhecia a necessidade de “humanização” da rodovia, destinando até 2% dos investimentos à criação artística.

Cortázar, não sem ironia, desloca a ideia de “arte pública” para o manual de navegação do espaço público, diluindo o desejo de “humanização” tal como proclamado pelo CIAM 8 para a prática espacial personalizada. Em vez de adereços que, ainda dentro da filosofia

modernista, previam uma coletividade abstrata e equivocadamente homogênea*, o imaterial *travelogue* poderia materializar-se, mais democraticamente e como procedimento, nos porta-luvas dos carros.

“E agora querem artistas, o senhor Rickart clama pelo embelezamento das rodovias! Quem ou o que vai embelezá-las melhor do que nossa deliciosa crônica? Artistas da pena, pintores de atmosferas, escultores de instantes privilegiados erigidos para sempre sobre o pedestal das palavras, para que cada usuário das rodovias possa levar no porta-luvas do seu carro a condensação estética dessa fita branca que recorre, dessas ilhas verdes (na maioria das vezes) onde ele se deterá para o esparecimento e os sanduíches preferidos. Não nos adiantamos aos seus desejos, senhor Rickart? Não estamos dando à França de hoje um bom exemplo de que a imaginação pode *realmente* tomar o poder quando se esquece das rotinas?”¹³⁴.

“Aplanar o esférico” aparece nas páginas de *Los autonautas de la Cosmopista* como uma tática de desdobramentos e percepções da geografia do mundo, em

* Os anos 1950 são a época de crise da arquitetura e do urbanismo funcionalistas. O discurso utópico buscava a criação de um sistema universal e anônimo, na contramão das tradições locais. O assunto do CIAM 8, realizado em 1951 em Hoddesdon, na Inglaterra, foi a necessidade de humanização da cidade ante a mecanização sistemática. Com o tema *The Core of the City*, o Congresso transferia o paradigma da metáfora da máquina para a metáfora orgânica. Foi discutida a apropriação do espaço público como uma necessidade para que o homem pudesse reconhecer-se novamente como indivíduo. Os arquitetos envolvidos nessa oitava edição do *Congrès International d'Architecture Moderne* acreditavam que os elementos móveis poderiam ter um papel importante na animação do core dos centros urbanos e a arquitetura deveria incluir tais elementos, trabalhando em conjunto com os meios contemporâneos de expressão artística.

uma gama variada de escalas. De fato, Cortázar aplanar o mundo esférico na máquina de escrever, como um cartógrafo moderno que calcula a matemática da projeção da localização. Seu cálculo transforma as operações com números em uma geometria de palavras e frases, uma métrica de sentidos. Essa matemática dos sentidos é a inteligência que abole a distância entre os autores e a paisagem e os faz conviver com os outros proprietários efêmeros dos lugares. Cortázar e Dunlop deslocam as ferramentas geotécnicas e taxonômicas para que elas sejam empregadas em outros domínios espaciais, como podemos perceber a seguir:

“Cartografia do país de uma árvore: por que não? Bastaria uma série de fotos precisas e a paciência de aplanar o esférico, como Mercator, como os fazedores de portulanos, aqui o norte ou o leste, aqui o alto e o baixo, os Everests e os Mediterrâneos da árvore. Imagino o mapa da minha árvore, com seus signos convencionais, seu azul e seu verde e seu branco, a hidrografia e a hipsometria e a orografia e por que não sua etnologia (sua entomologia e sua ornitologia). Imagino o cartógrafo desenhando na escala da página o torvelinho esférico da árvore, mostrando as rotas que do fuste central – rodovia da árvore – tendem suas bifurcações a um e outro lado, separando por sua vez em dois, quatro, cinquenta, duzentos, mil oitocentos e quarenta e quatro caminhos menores que se perdem em dezenas de milhares de caminhos, cada um com seus campos verdes, cada folha uma parcela do cadastro e em cada parcela um proprietário efêmero – como deveriam ser todos – o

mosquito, a aranha, o bicho-da-seda, a joaninha, e até esses seres imperceptíveis que terão um nome nos tratados, mas que aqui, sobre esta máquina de escrever, traçam de vez em quando a imagem infinitesimal de um animalzinho que avança em direção às teclas, vacila na borda, retrocede e se perde no primeiro segundo de desatenção, já esquecido, já nada”¹³⁵.

Tudo aquilo que foge ao interesse dos guias Michelin parece atrair a atenção dos expedicionários do Fafner, que observam os insetos mais amistosos e os motoristas nem tão amistosos assim, incluindo aqueles dos gigantescos e intimidadores caminhões *Sopa Speedy* ou *France Macaron*. Em nome da respeitosa ciência, cujo espírito alegórico dá respaldo à questionável seriedade da expedição, o cotidiano povoado por seres alheios à rodovia é verificado minuciosamente e a busca pela possibilidade de uma história natural dileitante torna-se uma aventura à margem dos áridos acostamentos.

“Aqui, tudo é calor, sombra e árvore, uma lenta navegação imóvel na água verde do aquário vegetal”¹³⁶. Nas paradas, o mundo se recompõe em vegetação, seres humanos surpreendentemente saem das máquinas-carros (“coisas”) e o encontro com os insetos sugere mundos paralelos e uma inversão da posição de intruso: quem incomoda quem? Rapidamente, aranhas, lesmas, joaninhas, besouros, bichos-da-seda, formigas ferozes e libélulas remotas passeiam na máquina de escrever posicionada ao ar livre, um microcosmo duplo (as letras e os insetos) em cuja paisagem a rodovia

é apenas um cinema distante, como era mesmo seu desejo de ser: cinema calibrado em centenas de quilômetros por hora – em vez de quadros por segundo.

“Cada árvore um mapa diferente (e efêmero, mas assim são todos os mapas), uma intenção individual de caminhos, encruzilhadas, passagens e pontes”¹³⁷. Dessa forma, Cortázar define o trabalho inesgotável do cartógrafo no qual se converte: intenção individual, registro de efemeridades, territórios desdobráveis em outros territórios com formas pouco convencionais para um mapa (como o é uma árvore).

Se o imaginário da árvore pode gerar um mapa, se suas formas, hierarquias e conexões esquematizam um território sem metáforas, a rodovia que une Paris a Marseille transforma-se em um continente a ser conhecido, desdobra-se na “rodovia paralela”¹³⁸, nesse “diálogo feito viagem”¹³⁹, “dentro de um sistema estimulador”¹⁴⁰ disponível a qualquer um que o deseje.

No trabalho de campo muitas vezes refém da precariedade, apesar de “ver que a organização científica e doméstica da expedição está bem estabelecida”¹⁴¹, havia patrulhas de salvamento programadas: amigos vinham periodicamente (e raramente, para o próprio sucesso da expedição) com alimentos frescos para protegê-los da ameaça do escorbuto; hotéis e banhos quentes eram frequentes; cardápios tão glamurosos quanto singelos (quinta, 27 de maio: almoço – espaguete com molho caseiro, cerejas, café; jantar – ovos cozidos, queijo, café¹⁴²) eram postos a funcionar no acolhedor Fafner; e havia a companhia de um rádio que fornecia, dentre

outras, as notícias da guerra das Malvinas. Música, livros, câmera fotográfica e as duas máquinas de escrever juntam-se a outros detalhes cotidianos, tornando a vida na rodovia saudável e promissora.

E, ao final, puderam realizar o segundo objetivo da expedição (até então não revelado, que faz par com a finalidade primeira e óbvia do conhecimento detalhado da rodovia) que consiste numa verificação simples, mas necessária: “Existe Marseille?”.

Foi comprovado: “Marseille existe, e é tal como é mostrada por Marcel Pagnol. *Mas só existe porque a expedição verificou a sua existência*, e não pelas razões que o vulgo aceita sem análise prévia”¹⁴³.

O universo literário de Cortázar invade o espaço científico e técnico (ou deixa-se por eles invadir) – da geografia, da engenharia de tráfego, da botânica, da zoologia, da entomologia e também o espaço do senso comum (o vulgo anestesiado pelos não lugares e submerso no Mesmo), chamando para si a autoria de uma ficção que, se paramos para pensar, é inerente a toda e qualquer construção lógica.

2) O manual de navegação é, por definição, uma escrita no espaço, um texto que não tem sentido de existência isolado de seu meio de propagação. O manual existe para ser praticado, para tornar-se tridimensional, para guiar alguém num trajeto até então imaginário, planejado, apenas desejado. O manual de navegação guarda em si essa condição de desejo, de surpresa

e de imprevisibilidade – apesar de registrar rotas aparentemente tão precisas.

Como escreveu Catherine Delano-Smith, uma rota é apenas uma linha imaginária, um espaço-tempo onde tudo pode acontecer, inclusive a ausência mesma dos acontecimentos; onde os lugares podem se apresentar para serem reconstituídos: “Uma rota não é uma estrada, nem um atributo físico; é uma direção, uma linha imaginária ligando um ponto de partida com uma destinação. Só sua descrição é o que lhe dá forma tangível em discurso ou gesto, escrita ou imagem”¹⁴⁴.

A artista canadense Janet Cardiff propõe modos de conexão da palavra com o espaço na prática da navegação. “Escrever é como um processo tridimensional para mim. As palavras e as frases devem trabalhar com um espaço físico, ressoar naquele espaço”¹⁴⁵, explica ela. Mas trata-se de uma prática de navegação em direção a uma condição espacial que é ambígua, pontual, portátil – na contramão de uma condição absoluta e definitiva do espaço.

Os *walks* de Janet Cardiff convidam formalmente ao passeio. Desenvolvidos desde o ano de 1991 em várias cidades do mundo, são compêndios multimídia – sonoros, verbais, imagéticos – de linhas imaginárias, de rotas desejadas. Como uma das formas possíveis do manual de navegação, podem ser considerados uma confluência da literatura e da participação ambiental do observador.

Você recebe um *Ipod* com fones de ouvido e, atentamente, escuta instruções de navegação. Através de pis-

tas visuais e sonoras, descrições exatas de detalhes do lugar – seja ele interior ou ao ar livre – e direcionamentos objetivos, você é conduzido a tomar parte em uma atmosfera misteriosa: “Achei o gravador dele na minha mala. Essa máquina tornou-se ele agora, suas palavras flutuando como um fantasma na minha frente. Eu quero que você ande comigo. Preciso te mostrar uma coisa. Tente caminhar com o som dos meus passos para que possamos ficar juntos. Vá até o muro à direita... passado o portão de ferro, em seguida vá para a esquerda.”*

As alteridades do espaço tornam-se explícitas e passam a determinar o itinerário. Os percursos são recitados e, ao ressoarem naquele espaço por intermédio do espectador-em-marcha, possibilitam a criação, em parceria, das impressões e dos sentidos da marcha. Os itinerários desenvolvem-se sobre o plano de fundo de um relato particular e distante dos lugares percorridos. Entretanto, o diálogo é surdo; apenas participamos caminhando e assistindo. Atores solitários, submersos em estratos de sons, imagens e significados compartilhados, vivemos uma realidade ao mesmo tempo cinematográfica e íntima – sem câmeras e holofotes.

O imaginário da literatura e do cinema funcionam como tutores da caminhada; nós espacializamos a narrativa enquanto percorremos o caminho que nos é ditado. Estabelece-se uma cumplicidade voluntária,

* Trecho de *Villa Medici Walk*, obra de Cardiff executada em Roma, em 1998, com curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev, Hans Ulrich Obrist e Laurence Bossé para a exposição coletiva *La Ville, le Jardin, la Mémoire*.

uma atmosfera em trânsito que sobrepõe a experiência factual à experiência virtual – a experiência dos espaços físicos (aqueles momentos ocorridos durante o pacto do passeio) às ficções dos eventos e situações representadas pela narradora naqueles mesmos lugares, mas em outro tempo.

Cardiff guia de longe seus espectadores através de itinerários nos quais eles são convidados a relacionar instruções verbais com paisagens e experiências multissensoriais próprias. As instruções funcionam como ensaios de uso do espaço, apontamentos sobre a percepção baseados numa trama linear cujo fio condutor é o próprio espaço físico.

As narrativas de fundo são elaboradas a partir de registros históricos sobre o lugar, dados de campo, relatos escutados e cenas ficcionais (algumas vezes ficções científicas, de especial interesse da artista). “Eu gosto de usar o som mesclado às citações históricas, aos meus escritos a partir de fontes de investigação e às cenas ficcionais, para criar o efeito de diferentes períodos de tempo, misturando o passado recente com a história e com o presente”¹⁴⁶. Em alguns trabalhos, Cardiff introduz como instrumentos de bordo fotografias feitas em tempos remotos nos pontos de parada programada do itinerário.

A navegação proposta com os *audio walks* cria uma textura temporal na qual experiências distintas de espaço são postas em convívio e decifração. O manual de navegação é, ao contrário dos guias oficiais, empregado como lugar de narrativas íntimas, relatos

compartilhados, monólogos ou diálogos particulares. Como espões da narrativa, presentes-ausentes, somos impelidos a uma experiência espacial na qual se mesclam, indiscerníveis, realidade e ficção, histórias do outro e histórias pessoais.

A tecnologia de gravação da narrativa dos *walks* é feita por meio do acúmulo de camadas de efeito de som que dissipam a experiência factual na ficção da história, encenada com ruídos previamente gravados no mesmo lugar, promovendo uma experiência de reprodução tridimensional do som, e criando uma confusão entre o que de fato ocorre no presente com aquilo que é um vestígio da história passada.

“Você ouve minha voz te dando direções, como ‘vire à esquerda aqui’ ou ‘vá por esse caminho’, em meio a um fundo de sons: o som dos meus passos, do tráfego, pássaros e uma miscelânea de efeitos sonoros que foram pré-gravados no mesmo lugar onde são escutados agora. Essa é a parte importante da gravação. A paisagem sonora virtual gravada deve mimetizar a paisagem física real no esforço de criar um novo mundo com a combinação indireta dos dois. Minha voz dá a direção, mas também relata pensamentos e elementos narrativos, os quais instigam no ouvinte o desejo de continuar e terminar a caminhada”¹⁴⁷.

À maneira de um esquizofrênico artefato poliglota disponibilizado como *audioguide* nos ônibus turísticos, Cardiff põe em circulação robôs ao contrário, pessoas controladas a distância para que não produzam nada exato ou eficiente, exceto o cultivo de novos sentidos

da paisagem em conexão com memórias e imaginários portáteis; a execução de uma cartografia coletiva que emprega um comportamento ambulante sinestésico.

Ao lado dos *audio walks*, Cardiff desenvolveu também os *video walks*, em sua maioria realizados em parceria com George Bures Miller. Nos *video walks*, o espectador recebe uma câmera digital portátil, além de fones de ouvido. A câmera infiltra no percurso a própria janela: sua tela com imagens dos mesmos lugares da situação de visita, pré-gravados com câmeras profissionais e com a participação de atores e adereços que protagonizaram as cenas da trama.

“A arquitetura no vídeo permanece a mesma que a do mundo físico, mas as pessoas e suas ações mudam, portanto há uma estranha disjunção para o espectador sobre o que é real”¹⁴⁸. De novo, o factual e o virtual constroem uma realidade mista de difícil delimitação, agora com o acréscimo do costumeiro apelo fático das imagens.

Em vez da interferência da sonoridade dos fones de ouvido que construía uma ambiência narrativa na qual estávamos imersos na navegação, agora caminhamos por intermédio de imagens duplicadas*. Imagens que, da dialética de sua lógica inicial formativa

(a realidade *versus* a imagem da realidade – ou o que é, afinal, a fotografia?), passam para sua condição alterada, disjuntiva. Nessa nova reconstituição da realidade, exercitamos a experiência da lógica paradoxal tal como postulada por Paul Virilio¹⁵⁰: o virtual oferece-se como possibilidade de experiência tão potente quanto o factual, borrando seus limites.

A paisagem sonora proposta por Cardiff em suas caminhadas é uma conjuntura do onírico e da visita, disparada por meio de um aparato tecnológico de narrativa a distância, diálogo surdo a distância, deixando em aberto o lugar para novas falas que naturalmente devem impor-se. Sujeitos a um mecanismo de calibração da percepção no ato do posicionamento relativo do viajante – que, pelo fato de se deixar levar por instruções, encarna a condição mais complexa do navegante –, transitamos submersos em um conjunto múltiplo e inconcluso de narrativas sobre o espaço comumente chamado de real.

3) No Brasil, em 1969, o artista Cildo Meireles escreveu que “Gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postos, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar

* Roland Barthes escreveu: “Quem poderia guiar-me? Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, agrupar, se quisermos constituir um *corpus*), a Fotografia esquiva-se. As classificações a que ela é submetida são, efetivamente, ou empíricas (Profissionais/Amadores), ou retóricas (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou ainda estéticas (Realismo/Pictorialismo), mas sempre exteriores ao objeto, sem qualquer relação com a sua essência que só pode ser (se é que existe) o Novo de que ela constitui o acontecimento; porque estas classificações poderiam muito bem aplicar-se a outras formas, antigas, de representação. Dir-se-ia que a Fotografia é inclassificável”¹⁴⁹.

do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem”¹⁵¹.

Podemos pensar que todo mapa tem seu lado selvagem. Aquele que não cabe nas linhas limítrofes, aquele que se camufla na paisagem ocultando suas verdadeiras e múltiplas fisionomias. O lado selvagem dos mapas enraiza-se na terra; ele se estabelece na contramão do olhar cartográfico distante, não sendo desenhado a partir da visão vertical – em cuja instrumentalização o arranha-céu é apenas um esboço tímido do olhar de aviões e satélites. Como buscar o pensamento selvagem, a alma selvagem dos mapas, sua condição geográfica subterrânea e suas possibilidades de navegação?

Se Mercator projetou o mundo a partir dos passos dos viajantes na superfície dos oceanos, esquadrihados pela matemática, às coroas europeias interessava o mapa fundiário, o mapa-negócio, o mapa-Tordesilhas. Castela e Aragão imaginavam o descobrimento de novas terras, de terras que necessitavam ser partilhadas, de terras consideradas sem donos. Terras-epístolas, “paisagens derivadas”^{*} de uma série de decisões e de ordens vindas do outro continente. Sendo assim, o lado selvagem dos mapas não pôde nunca ser encontrado nos cartões postais e nos mapas oficiais e raramente é navegado, tanto

física como politicamente, ameaçado pela expansão da mineração, do agronegócio e das hidrelétricas.

Com a obra *Cruzeiro do Sul*, de 1969, Meireles propõe um manual de navegação baseado não em instruções escritas, mas na simulação espacializada do deslocamento e da localização. *Cruzeiro do Sul* é um cubo de madeira de 9mm de arestas, formado por duas metades (uma de pinho, leve, e a outra de carvalho, dura), disposto num entorno que tenha área mínima de 200m². As duas porções de madeira “São provenientes das árvores sagradas com que o índio atinge o conhecimento do fogo, como um momento decisivo, em sua cosmogonia, de contato com a instância mítica”¹⁵³, como explicou Paulo Herkenhoff.

O ato de localizar esse objeto escultórico minúsculo no espaço é na verdade uma operação complexa que emprega o sentido etnográfico do termo, que implica simultaneamente localizar-se e localizar o outro no espaço e no tempo histórico. Conforme Eduardo Viveiros de Castro, “O que a etnologia pretende fazer é simplesmente alargar o mundo dos possíveis humanos, mostrando que a tradição cultural europeia não detém, nem de fato nem de direito, o monopólio do pensamento”¹⁵⁴.

O entorno praticamente vazio nas suas dimensões físicas, ao abrigar *Cruzeiro do Sul*, propõe uma consciência cartográfica intensa e oferece uma experiência de navegação política pelo mapa do Brasil a partir da relação física com o minúsculo cubo. A estratégia de aprendizagem é profundamente etnológica: Viveiros de Castro lembra que “em uma sociedade indígena,

* “Paisagens derivadas” foi uma denominação utilizada pelo geógrafo Max Sorre, conforme Milton Santos, com o qual este designa as paisagens dos países subdesenvolvidos que são na verdade derivadas das necessidades da economia dos países industriais onde se encontra a decisão, desconstruindo a noção de região¹⁵².

os processos que chamaríamos educativos envolvem primordialmente uma disciplina corporal”¹⁵⁵. Com o conhecimento da história, a desproporção espacial é inesperadamente contida: a fricção das duas madeiras dá o fogo na cosmologia Tupi; forma-se assim um espaço imaginário onde o fogo se expande rapidamente, tornando os 200m² bruscamente insuficientes.

Paralelamente, mesmo antes da constituição conceitual e mítica do fogo naquele espaço, o cubo de madeira não passa despercebido porque toda a atenção é para ele, ele encarna uma espécie de convivência programada entre o visitante da sala e o desconforto instigante daquele lugar, onde o cubo está devidamente iluminado.

Cruzeiro do Sul é um manual de navegação no espaço-tempo da história do Brasil através do vazio aparente da sala de exposição, na percepção engajada da pequenez significativa dos objetos – e dos sujeitos.

Contra-*body art* (o corpo do artista está sempre ausente, mas nós somos surpreendidos por sermos solicitados) ou dádiva de experiência e consciência que não se baseia no parque de diversões* (o que se repete em tantos trabalhos artísticos atualmente reduzidos

*Hélio Oiticica, no texto publicado em 1967, pelo MAM do Rio de Janeiro, *Esquema geral da Nova Objetividade*, propõe a participação do espectador ao mesmo tempo sensorial e semântica. “O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial-corporal’, a outra que envolve uma ‘participação semântica’. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental”¹⁵⁶.

“ao puro mecanismo de participar”). Assim, o corpo recompõe-se em sua complexidade indissociável de corpo físico, corpo biológico e corpo intencional, quando significados fenomenológicos, históricos e políticos são associados à experiência do trabalho.

O vazio de histórias que a violenta colonização da alma selvagem silencia e o vazio da ausência pelo extermínio e pela exclusão de muitas civilizações indígenas torna-se espacialmente denso. Assim, surge a pergunta: como navegar nesse ambiente? O protagonismo do observador não é disfarçado por nenhum artifício estético – a crueza da situação espacial não permite margens de segurança ou conforto e a simplicidade formal do objeto engana sobre seu significado (antiminimalista), sobre sua simbologia histórica e finalmente sobre sua condição de prospecção. Será feito mesmo o fogo? Ou aticemos nós?

Como outro manual de navegação de 1969, agora escrito de modo pormenorizado e explícito em três partes, intitulado *Estudo para Espaço, Estudo para Tempo e Estudo para espaço/tempo*, Meireles traça rotas temporais de percepção e atuação do observador no espaço. A obra consiste em curtos parágrafos datilografados sobre papel. Neles se leem os procedimentos passo a passo para três experimentos que podem ser feitos em qualquer local a ser escolhido.

Os estudos evocam a linguagem científica do experimento de laboratório e o modelo do relatório técnico mas assumem metas que se opõem a uma eficiência programada e transferem o ambiente controlado do

estudo para arquivar meios acusticos (sons).
escolha um local (cidade ou campo), fixe e c
o aparelho e grave os sons. depois de gravado
exibe, desde os proximos ate os longinuos

Revisão de 1969

Revisão de 1969

estudo para duração (com meios opticos)arei
a vento...), escolha um local e faça um ar
eis um buraco, com as mãos, sente-se perto,
o vento o sacha de novo, acuplemente

Revisão de 1969

Revisão de 1969

Cildo Meireles

Estudo para espaço, 1969

Estudo para tempo, 1969

Estudo para espaço/tempo, 1969

de um sentido por meio do outro. Isso me interessa – a possibilidade de redefinir o espaço não pela percepção visual, mas pelo contato muscular, pela consciência corporal”¹⁵⁸. Não nos iludamos quanto ao que quer dizer com contato muscular. Para o artista, todo espaço que cria ou potencializa a criação é necessariamente político – a ação pessoal define a duração-área; há uma comunhão íntima entre a paisagem e o sujeito.

Em um terceiro grupo de trabalhos, Cildo Meireles aplica a navegação à deriva, instruções de ação soltas como uma garrafa de naufrago, à mercê da correnteza do mar. Se a navegação é o ato de guiar algo ou alguém no espaço, por que ela mesma não poderia, também, estar em constante movimento, apresentando-se inesperadamente como um manual de navegação encontrado num momento de puro acaso?

Inserções em circuitos ideológicos, trabalho iniciado em 1970, inscreve um sistema paralelo na circulação cotidiana do produto industrial ou da cédula de cruzeiro. Uma espécie de *graffiti* móvel, “um *graffiti* num meio (suporte) que circulava”¹⁵⁹, usuário dos objetos em sua inércia de movimento como veículos de informação crítica. Inserido no circuito industrial da produção em série de objetos, hábitos, consumos e inverdades, Cildo Meireles põe em pauta a repetição simples de um processo contrapublicitário, seja ele direcionado contra o imperialismo cultural ou o fascismo político.

Inserções em circuitos ideológicos abrigou dois projetos. 1. *Projeto Coca-cola: gravar nas garrafas informações,*

opiniões críticas e devolvê-las à circulação – nas garrafas de Coca-cola lia-se “yankees, go home!” impresso em *silkscreen*. 2. *Projeto cédula: gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação* – nas notas de cruzeiro carimbou-se “Quem matou Herzog?”. Tratava-se de uma pergunta circulante diretamente dirigida ao regime militar, após a morte por tortura, em 25 de outubro de 1975, do jornalista Vladimir Herzog.

“As *Inserções em circuitos ideológicos* consistiam em informações e instruções sobre como repetir aquele processo”¹⁶⁰. A repetição é empregada não como massificação, mas como micropolítica, uma vez que o manual instrui a prática social crítica e fomenta a ação transformadora. Propaga, em escala doméstica, o Outro no Mesmo, objetos navegando como sutilmente estranhos em seus itinerários já tão familiares.

“Por que Toninho do PT foi assassinado?” e “Cadê Amarildo?” são novas frases de uma velha e contínua história carimbadas por Meireles nas notas de real, quase quarenta anos depois das cédulas de cruzeiro de 1975. A atualidade do gesto micropolítico das *Inserções* revela a repetição da violência política no Brasil.

Na virada de 2018 para 2019, “Quem matou Marielle?” é a pergunta que impele a navegar na mesmíssima história aquele que displiscentemente compra ou vende qualquer coisa, mas agora a frase é carimbada por mãos anônimas – instruções para um gesto historiográfico coletivo.

OS FUSOS DA FRASE

Em uma conversa por *e-mail* no ano de 2008, a artista Angela Detanico me explicou a investigação geográfica que empreende junto com Rafael Lain: “O que nos interessa na geografia é sua construção como sistema cultural, como disciplina do saber que se manifesta como um sistema de representação. De um lado, o factual, o real e sua apreensão sensível, o desenho dos continentes, a topologia de um terreno. De outro, a forma como elaboramos culturalmente o real apreendido: a construção de conceitos, de sistemas, de nomenclaturas, de classificações... Essa tensão entre o objeto e sua sistematização cultural estrutura-se por uma lógica subjacente, uma lógica construída dentro de um sistema convencional”¹⁶¹.

Uma vez que o sistema convencional é indagado, torna-se possível pensar outros sistemas de tradução, ensaios particulares passíveis de serem aplicados na prática cotidiana. Outras lógicas podem ser construídas a partir da observação dos objetos – lógicas curiosamente bastante objetivas – representando novas possibilidades de

apreensão sensível do mundo e reconhecendo novas nomenclaturas que se formam na tensão de seu discurso.

O trabalho de Angela Detanico e Rafael Lain elucidada o que tem extrema evidência, mas afunda no esquecimento pautado pela convenção: a geografia é a escrita da terra, seu rastro inteligível e traduzível. Quando pensamos assim, as palavras *cartografia* e *tipografia* se aproximam como num campo magnético; cartas (mapas) e tipos (letras) reaparecem como elementos de um mesmo conjunto sintático, de uma similar arte de compor. A sobreposição que Detanico e Lain executam tendo em mãos essas duas artes de compor – a cartografia e a tipografia – é de uma exatidão que não deixa margem para equívocos ou incorreções.

Entretanto, o trabalho é justamente sobre o oposto da precisão da tradição científica: investiga as margens da legibilidade, localiza-se nas bordas incertas dos espaços, dos mapas e das frases, sobrepõe sistemas convencionais díspares e mostra como a arbitrariedade das convenções funciona em prol de certa ideologia colonizadora. Assim, embaralhando tais convenções e a evidência das práticas de poder vinculadas ao conhecimento, possibilitam o alargamento de sentido do mundo.

Escrever com os objetos – *Pilha*, de 2003 – quando cada objeto empilhado forma uma topografia de leitura matemática sucessiva (por exemplo: um tijolo é igual a A, dois tijolos empilhados é igual a B e assim sucessivamente); ler palavras com a representação geométrica em forma de círculos da área de tinta que as letras ocupam no espaço gráfico – *Helvetica Concentrated*, de

2004 –, ou escrever com as letras correspondentes aos fusos horários dos mapas – *Zulu Time*, de 2007 – embaralham as convenções de leitura e de escritura.

“Como vemos o mundo? Quais os conceitos que utilizamos para nele operar? Em que medida os conceitos utilizados para operar a realidade são efeitos ou causas dessa realidade?”¹⁶² As questões lançadas por Detanico são materializadas por meio das novas formas de escrita cujo objetivo é, mais do que qualquer outro, incitar novas perguntas acerca do que tomamos como realidade e fazer pensar em ações para sua transformação.

Paralelamente, a prática da escrita encontra a potência dos mapas. Sabemos que na história da escrita da Terra chamada cartografia, a ciência e a ficção colidem num espaço-tela onde se projetam débeis fronteiras entre o real conhecido e o real desmesurado. E que o poder discursivo e nada inocente dos mapas é presente tanto nos registros de uma cartografia mítica como nos traços de uma cartografia colonizadora. Assim, são igualmente esforços de enunciação os mapas zoomórficos e antropomórficos, os mapas T-O e os mapas modernos. Longe de um simples arremedo em escala miniaturizada do mundo (um espelho distante), os mapas configuram esse lugar do discurso e da ciência-ficção.

A noção de *mapa performativo* desenvolvida por Denis Cosgrove e Luciana Martins é exemplificada pelos trabalhos de Detanico e Lain, extensões engenhosas do poder de enunciação historicamente conferido à cartografia. Outros vários termos aparecem para dar nomes à categoria cartográfica que se expande como

forma de expressão do espaço, abrangendo práticas espaciais estéticas contra-hegemônicas: dentre muitos outros autores, David Woodward chama de *cartografia performance* os gestos, rituais, canções, poemas, danças e outras formas de discurso que aparecem no pensamento cartográfico não-ocidental; Matthew Sparke emprega o termo *cartografias contrapontuais*, resultado de negociações que produzem novos mapas ou modos particulares de uso dos mapas existentes; Rolland Paulston propõe a ideia de *cartografia social*, a ação de mapear modos de ver que revelam os esforços de grupos ou indivíduos para representar as próprias relações espaciais; Bill Bunge estuda as *cartografias insurgentes*, mapeamentos feitos pela comunidade que seria supostamente mapeada¹⁶³.

“O criticismo cartográfico dedica-se a tornar claro o interesse encarnado que impulsiona a seletividade da cartografia”¹⁶⁴, conclui John Pickles, afirmando também que “Questionar o que é um mapa e o que significa ‘mapear’ é também perguntar sobre a estrutura epistemológica e ontológica do mundo em que vivemos e mapeamos”¹⁶⁵.

A cartografia ambulante proferida por *Zulu Time* é um momento de possibilidade da *performance* cartográfica. Quando cada letra toma a fonte/forma de uma faixa do fuso horário, está em jogo o redesenho e a constante remontagem de espaços e de tempos, em que a atuação do sujeito é o parâmetro matemático sempre impreciso. A quantificação do espaço, perseguida pela ciência moderna no sonho da imparcialidade e da verdade con-

vertida em números, é apropriada pelos dois artistas e revertida na produção poético-crítica do espaço.

Zulu Time resgata *The New American Practical Navigator*, publicação de 1802 do matemático e astrônomo Nathaniel Bowditch. Bowditch soluciona o problema da relatividade temporal do posicionamento espacial na navegação distribuindo as letras do alfabeto pelos 24 segmentos de 15 graus de longitude na esfera terrestre (a letra J fica de fora).

Tal como proposto por Bowditch, isoladas, as letras têm vida autônoma e se disfarçam de território. *Zulu Time* investe e intensifica o que parecia irrelevante no método de navegação: o extravio da letra. Reeditando o *Z-Time* de 1802, os artistas propõem uma nova tradução para a noção do extravio: uma inédita e complexa sintaxe visual para a fabricação de textos.

O mapa transforma-se em placas gráficas planas de acrílico que são, na medida exata, as letras de Bowditch extraviadas das suas posições geográficas e assim prontas para escrever, libertadas finalmente da compartimentação estável do seu segmento terrestre original. Cada palavra escrita reorganiza uma imagem de território diferente e, em cada frase, vários territórios inesperadamente se avizinham.

Como normógrafos manipuláveis, o poema visual do *Z-Time* sai do plano bidimensional da cartografia e, como potência, habita a arquitetura como instalação: é composta uma mesa com as lâminas-letras, escrivaninha em forma de mapa. Nesse campo semântico de especializações, o fenômeno da irradiação da palavra

faz reencarnar as letras no espaço geográfico, vaivém entre mapa e relato. Notamos aqui vestígios – nada fenomenológicos, é preciso dizer, mas cientificamente constituídos – da poesia concreta brasileira da década de 1950, na qual a palavra é entendida como fato, como campo relacional de funções, palavra “em posição de realismo absoluto”¹⁶⁶.

Nesses mapas-relato ou poemas em processo, percebemos que o real desmesurado, ameaça tão representada nos mapas de séculos precedentes sob a forma mitológica de monstros e deuses, ainda insiste em desafiar qualquer afirmação globalizadora. O real desmesurado é a lacuna persistente que erode cada tentativa de entendimento categórico e fixador do mundo.

Os mapas são assim móveis como os corpos, nesse exercício de amplitude violenta da leitura das escalas: o longínquo da cartografia se aproxima e se fixa na paisagem íntima da tipografia.

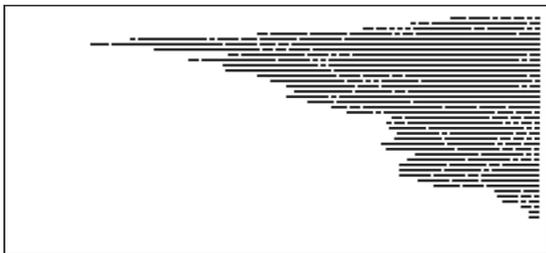
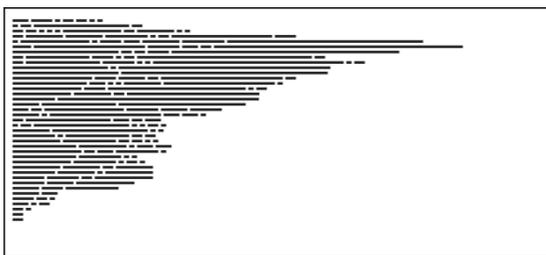
Ao desejo panóptico da situação de observação do cartógrafo, homem invisível, distante e flutuante antes mesmo da resolução do voo mecânico, é sobreposta a experiência da paisagem. O choque do olhar vertical e do olhar horizontal, a simplificação *versus* a contingência, é a decisão crítica da geografia.

Qual é a distância apropriada à leitura? O processo da nossa aproximação às obras dos dois artistas ensaia e sofisticada a decisão geográfica do ponto de vista. De onde podemos ler o trabalho? Como desaprendemos o código? Quantas letras mede um mapa? Quanto tempo leva uma letra? Quantos fusos ocupa uma frase? Os

relógios estacionários nos seus respectivos fusos são postos a funcionar a serviço da ampliação da aparência da linguagem (ampliação da máquina-design).

Detanico e Lain propõem diretrizes de temporalidade aplicadas ao espaço, ensaios de situações geográficas que permitem a leitura e o cálculo pessoal da distância nos territórios expostos. Protagonizam uma espécie de *semiogeografia* feita de conexões, instantes e espacialidades portáteis, deixando a geografia funcionar como dispositivo cultural e construindo empregos lógicos em vez das inversões, distorções, dos deslocamentos ou substituições dos mapas surrealistas das primeiras décadas do século XX. Lembramos que *semiologia* significa ciência dos sinais e, simultaneamente, medicina dos sintomas: um mapa torna-se uma nova lógica de sinais e, ao mesmo tempo, desmascara os enunciados da cartografia como sistema ideológico. Não se trata simplesmente de desenhar mapas, mas de criar (e manter) mundos.

A mobilidade concernente a todo mapa, o redesenho contínuo das fronteiras políticas, seu devir migratório e seu caráter andarilho cotidianamente enfrentam a contradição da esquematização como processo construtivo da cartografia. Embora um mapa seja a ilusão da totalidade e da estabilidade, sua sentença condenatória de ser esquema exerce o papel, nas obras de Detanico e Lain, de rede poética: os rastros microscópicos da passagem dos corpos, invisíveis ao olho nu do mapa, são aplicados à própria cartografia num jogo irônico de poder e manipulação.



Em *O mundo justificado, alinhado à esquerda, centralizado, alinhado à direita*, obra de 2004, somos ilegíveis na esquematização do texto, mas domesticados no controle organizador de um comando de edição. Trata-se de um desenho estilizado do mapa-múndi feito com linhas horizontais que, como anunciado no título do trabalho, obedecem à formatação editorial, em quatro momentos, nas suas quatro possibilidades.

Aplainados na forma, desafiados pelos clichês da prática política e editados tal como discurso impresso em papel, somos ampliados na escolha errática (sabemos da profundidade abismal de uma página) e tomamos para nós a experiência da cartografia ambulante por intermédio de um botão.

Paralelamente aos mapas, paisagens são capturadas numa expedição pelo rio Mekong, no Vietnã, e representadas por meio de uma manipulação tecno-estética. Tais paisagens ribeirinhas, como as veem os dois artistas, não conformam quadros de ver, mas movimentos de seguir. Por serem dinâmicas, as paisagens atuam também como manuais de navegação, (des)regulando o nosso traslado na tela do vídeo, paisagem agora distante, já submetida ao processo de sobrenaturalização.

A expedição gerou o vídeo *Flatland*, de 2003, no qual Detanico e Lain formulam uma possibilidade de representação da paisagem que se sobrepõe a uma escrita da navegação. Invertendo o que é fixo e o que é móvel – a margem e o rio –, a nova escritura dinâmica de posicionamentos cria uma espécie de carta fluvial a partir de uma lista de fragmentos do real observado.

Andrew Cook explica que “A carta marítima difere-se do mapa do terreno não apenas na sua forma, mas também no seu modo de ser usado. Os seres humanos não se sentem em casa na água: o mar é intrinsecamente perigoso, e a informação nas cartas sempre refletiu essa situação”¹⁶⁷. Se, conforme Cook, as águas constituem um meio instável cujo direcionamento pode ser apenas estimado enquanto a terra é um ambiente fixo onde se pode posicionar e medir lugares com exatidão, o que faz *Flatland* é inverter supostas verdades.

Flatland apresenta uma série de oito fotografias, tomadas em diferentes horas do dia, durante a viagem de barco que os artistas fizeram pelo rio. Eles dissecaram cada linha vertical de *pixel* da imagem e esticaram essa linha horizontalmente, até que ocupasse todo o quadro destinado à imagem. O procedimento gerou uma multiplicação de imagens que foram, por sua vez, reanimadas numa sequência de sete minutos de vídeo: uma forma de escritura enfática de navegação mareante através da planura da Terra.

A paisagem da Terra é decodificada pelo tempo, no melhor estilo tecnológico da duração ou profundidade de tempo da matéria, tal como imaginada nos primeiros anos do século XX¹⁶⁸. A duração ou profundidade de tempo da matéria continua desafiando a percepção do real mediada pela instantaneidade supostamente científica e inquestionável do aparato técnico que é a fotografia ou, depois, o vídeo.

Constelação de paisagens de ficção em cinema lentíssimo, aqui o tempo domina o espaço corroendo-o

plasticamente. A embarcação de onde filmam é o ponto fixo que vê a terra escorrer. *Flatland* é uma janela artificial que aplica o conceito da paisagem não como natureza, mas como sobrenatural. Toda paisagem é um filtro, um processamento, uma construção. Contemplar uma paisagem, em vez de ser um reflexo ótico, é um procedimento cultural e, no caso de *Flatland*, traduzido tecnologicamente na elasticidade da imagem digital. O sobrenatural do país – que por intermédio do olhar estético se transformaria em paisagem – é, contra a sedução do recôndito, uma aproximação ao plano térreo do mundo.

La existencia en suspenso de las cosas sin nombre – Braille ligado, de 2007, é um poema contraditoriamente visual. Formado por lâmpadas fluorescentes, suas formas-letas parecem conectar os pontos de leitura da escrita em braille. Louis Braille corrige as células de relevo do *night writing* de Charles Barbier, encomendado por Napoleão para a comunicação silenciosa dos soldados em ambientes sem luz, e dissemina o *blind alphabet*. Em contraposição à aparência artificialmente minimalista, *Braille Ligado* fala pura língua, acendendo a escrita noturna. Mas tal língua é parasitária e um tanto perversa, pois sua existência depende do apagamento da possibilidade da leitura feita pelos cegos. Ela nos lembra das existências em suspenso, dos distintos mundos informacionais que coabitam um mesmo espaço.

No desejo da partilha desses mundos minoritários, *Braille Ligado* aponta para as fronteiras, um ex-relevo legível que nega a sua condição tátil (pois está instalado suspenso e inalcançável no teto). Tipografias pluricelu-

lares paradoxais: de longe ou de perto, *outdoor* ou *pocket book*? Os relevos de Louis Braille, a topografia mais íntima, são agigantados e colocados em posição de ilegibilidade enquanto geram um novo mundo legível, confiando os caminhos de acessibilidade à comunicação.

Em 1802, Bowditch não empregou a letra J no alfabeto de navegação com que batizou os fusos horários. Isso se deu, provavelmente, devido à ausência do som dessa letra em algumas línguas. Conhecida como *Juliet* no alfabeto fonético para comunicações por rádio, a letra J torna-se personagem da fábula incontada da letra sem zona de tempo próprio, sem segmento terrestre definido. Juliet, a letra desterritorializada, também é conhecida como *Jig*, dando origem à expressão *in jig time*, uma expressão de marinheiros que significa justamente *fora do tempo*.

Se você está localizado no fuso horário J, então você está deslocado, é habitante de outra realidade, excluída dos mapas e dos relógios. Entretanto, você está a salvo da compulsão da localização universal. Você pode se ausentar dos sistemas de navegação para substituí-los por outros.

É esse lugar imaginário de existências, onde novas palavras corporificam mesmas coisas, o que experimentamos nessa aula (afinal, temos que aprender os muitos códigos) de imersão *in jig time* na realidade reformulada. Exercício infinito de leitura, empréstimos de escrituras vizinhas, atlas de novas grafias, compêndio de ciência-ficção projetado por máquinas bélicas de escrever.

LETRAS TOPOGRÁFICAS

Joan Brossa disse, ou escreveu, ou construiu:

**O estojo
é liso, a tampa
é igual à caixa;
o interior, forrado de preto.**

As joias.

Este poema tem fundo falso.¹⁶⁹

Com esta perspicaz e diminuta revelação, o poeta catalão Brossa desencadeia uma operação específica de produção do espaço. Trata-se da instalação permanente do poema como um lugar em crise. Assim, antes de ser entendido e fabricado como um objeto, o poema se constitui como um lugar. O fundo falso do poema é sua passagem de um ponto a outro, é seu trânsito, é o

que expande a imagem da caixa. Mas onde este poema como lugar está? A que estratégia de mapeamento ele pertence?

Essa amplitude violenta que se percorre através do poema, da rasadura da frase ao horizonte flagrante, deslocaliza o poema. Mas essa deslocalização, condição de sua sobrevivência, só é possível a partir de um lugar muito preciso, o lugar onde se dá um confronto instável e imprevisível, o lugar tátil onde acontece uma “interrupção”: “mudança na forma ou na estrutura da linguagem”, escreveu Maurice Blanchot¹⁷⁰. Leio em voz alta: “e saio do poema”¹⁷¹. Onde estou? Onde estive? Continuo sentada, à mesa. Observo os objetos à minha volta, nômade sem sair do lugar. O poema não trata de metáforas; é o espaço literal a sua matéria.

**Todo poema
É uma prisão,
Já que subtrai formas da vida
Para conservá-las nos versos.¹⁷²**

Subtrair formas da vida: esta operação de subtração inerente ao poema, é, entretanto, uma operação de aritmética inexata. A partir do momento em que o poema desloca formas de vida para o contexto de seus versos, ele é apenas uma prisão aparente. Ele atua à maneira de uma *ready-made* de Marcel Duchamp: o poema, ao elegê-las, libera tais formas de vida da fun-

ção de carregar seus antigos significados. Assim, interrompidas num primeiro estágio, as formas de vida no poema apresentam-se dispostas a outras interrupções, o que desfaz imediatamente seu caráter de prisão. Ele é apenas uma situação passageira: conservas de formas de vida substituem a imagem da prisão porque estão sempre prestes a serem consumidas. Assim, acomodado bem ali, o poema tem visibilidade e contexto para ser transportado. Mas de que natureza são as formas de vida que ao poema interessam?

ÓCULOS

Te falo deles e não me entendes.

Te aponto e não os encontras.¹⁷³

Quando Jean-François Lyotard escreveu que “A DESORIENTAÇÃO seria uma condição da paisagem”¹⁷⁴, definiu paisagem como uma instância em transformação, relacionada com a percepção e a experiência de cada observador. Devido ao fato de ser por definição imprecisa, a paisagem desenha-se sobre lembranças esparsas e incorporações. Aproximamos-nos da paisagem como “lugar INDESTINADO”¹⁷⁵, lugar onde as matérias se oferecem em estado puro, antes de serem domesticadas. Sendo o espaço literal a matéria do poema de Brossa, por intermédio dele tal espaço ressurgiu para protagonizar o lugar indetinado. Formas de vida deslocadas desorientam o lugar do

poema. Ou, em outras palavras: o poema como lugar detém a paisagem de Lyotard, “é a escrita da descrição impossível”¹⁷⁶. O poema como lugar é a própria ação de desorientação que, por sua vez, não deixa de ser uma das maneiras aparentes da subtração.

Domesticar a matéria significa então construir um lugar desprovido de paisagem, cerrá-la num continente formal acabado: o poema como prisão. Domesticar o poema pressupõe moldar o espaço à sua volta. Constituí, ao mesmo tempo, a construção e a ruína do poema e da própria paisagem no espaço literal. A dualidade construção/ruína confere ao poema uma plasticidade dramática e acumulativa. Esse destino paradoxal de criação e destruição faz com que toda paisagem seja melancólica: “As paredes nunca serão totalmente deitadas abaixo. É a melancolia de todas as paisagens”¹⁷⁷. A melancolia de todo poema é a sua interpretação.

Passa um pássaro e o poema acaba.¹⁷⁸

A paisagem é um horizonte temporal, um conjunto de ações inesperadas que diluem o poema no espaço literal. O pássaro aparece desorientado, avulso, errante no seu sobrevoo componente do lugar híbrido da construção e da ruína. Em que mapeamento cabe o poema senão no mundo, no mapa em escala real das representações da vida cotidiana? A operação de mapeamento,

seja ela feita sob qualquer propósito, é sempre ao mesmo tempo um ponto de vista e uma subtração, portanto uma interrupção. A confecção de um mapa poético do mundo é a descrição impossível da própria paisagem. Dessa maneira, o poema situa-se, sem se fixar, na ideia de lugar que se dissipa na experiência do mundo: um mapa de espaços interrompidos.

Rosalind Krauss escreve sobre uma experiência ordinária de espaços interrompidos: breves e solitárias conexões e vazamentos de um espaço em outro; derramamentos de instantes num dado lugar: “uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo”¹⁷⁹, abrindo uma fenda na realidade contínua de certo espaço dominante. Trata-se claramente de uma situação de acúmulo e superposição, não de virtualidade. Não se trata tampouco de transcendência, mas sim da imanência constitutiva do próprio campo espacial. No campo espacial, podemos pensar que atuam vetores de forças de muitas direções, onde o poema é uma dessas linhas de força.

Krauss nos fala do “espaço literal” como uma dimensão pouco descrita no estudo das obras de arte. Contrapondo-se ao espaço pictórico, ao espaço mental, ao espaço virtual, ao espaço conceitual e ao espaço ideacional, o espaço literal é uma tentativa de entendimento da destruição da escultura como objeto isolado do mundo, disposta sobre um pedestal que funciona como sua prisão. Conservando-se prisão, a escultura é a materialização de um signo, a domesticação de uma unidade ou de uma essência oculta. Nos relevos

de Picasso, artista analisado pela autora, a concepção da obra surge no fazer-se obra: não há transcendência nem narrativa prévia que se dê fora da obra. Na imanência de sua superfície, encontramos a lógica da rasadura. O trânsito na lógica da rasadura se dá nas superfícies das coisas, na vizinhança do mundo.

O espaço literal de uma obra é aquele que não está apartado dela, que não a transcende e cuja dimensão não é privilégio exclusivamente nem do produtor nem do receptor da obra, como é o caso do espaço conceitual ou do espaço mental. Ao contrário, é o lugar preciso por onde transitamos na obra, ou, em outras palavras, é o lugar onde a colocamos em funcionamento, máquina literária que é*.

Trânsito, e não observação, ou leitura, ou contemplação, ou interpretação. O trânsito se dá em algum lugar, ou entre lugares díspares. O fundo falso de todo lugar é a sua capacidade de ser trânsito. O poema com fundo falso não está ali para se transformar em outra coisa; ele assim foi constituído, objeto frágil, astuto, inacabado, interrompido, prestes a ser transitado pelo mundo.

“Paisagens derivadas” seria uma denominação possível a tal trânsito. A paisagem então nunca é um quadro paisagístico, nunca é autorreferente e autossuficiente, ela é uma conexão ou uma fissura. Um mapeamento feito através do poema seria constituído por

* Ao escrever sobre Franz Kafka, Gilles Deleuze e Felix Guattari empregam o termo “máquina literária de expressão” ou “máquina de escritura”, em que Kafka é a engrenagem, o mecânico, o funcionário e a vítima¹⁸⁰.

suas paisagens derivadas, amplas e ambíguas, que traçam uma rede de espaços interrompidos, sintaxe da lógica da rasadura.

**Depois de escrever o poema,
os limites da página já não estão
onde foi cortado o papel.¹⁸¹**

Nesse momento de pura contingência, a página dissolve estrategicamente seus limites para que o mundo transite no poema, para que os espaços confrontem seus fundos falsos, suas fendas, sua instabilidade, sua informalidade constitutiva e necessária ao cotidiano. Pensando bem, o sistema espacial apontado a partir do fundo falso só pode ser localizado no espaço literal. A página transborda na minha casa. A página transborda no meu diálogo.

Talvez, o ímpeto de posicionar objetos reais no mundo – dentro da lógica da amplitude da rasadura – tenha suscitado que os poemas de Brossa se tornassem, enfim, coisas a serem tocadas. Quando Brossa colocou seus poemas nos objetos e tais poemas-objetos no espaço literal, ele mais explicitamente fugiu das metáforas. Tal qual perguntou sobre a poesia: “é melhor desempacotá-la dos livros, não?”¹⁸².

Entretanto, o procedimento do desempacotamento não é privilégio dos poemas-objeto. O espaço literal como matéria da poesia já executa e faz executar

o desempacotamento. Sua corporeidade de objeto só expande a sua atuação: poesia rasa, poesia cênica, poemas corpóreos, poemas transitáveis são palavras que denominam a mesma fome de espaços e de fundos falsos, tanto no contexto das páginas como no domínio dos objetos poéticos. Todos os poemas são, enfim, transitáveis; o território de materialização desse trânsito nunca se situa no próprio poema, portanto...

**A poesia é um jogo em que,
sob uma realidade
aparente, aparece uma
outra de repente.¹⁸³**

A experiência de Rosalind Krauss num concerto de música eletrônica: a irrupção de uma descontinuidade. Ela conta que, ao procurar por lugares para sentar-se na sala de concerto, parou junto à porta, ajustando os olhos à nova luminosidade, quando percebeu um jovem segurando um trombone contra os lábios. Ela conta que, bastante concentrado, ele tocava silenciosamente o seu trombone. “Meus amigos não o viram. Eles e todos os demais estavam absortos no som eletrônico que era o foco da atenção dos ocupantes da sala, a razão para estarem ali”¹⁸⁴.

Uma cena vislumbrada dentro de outra, sem que os outros percebam. Uma mudança de hierarquia. Uma disfunção espacial, uma interferência irracional,

uma contraprodutividade: uma alteridade do espaço, o recorte da paisagem individual desenhando-se. “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”¹⁸⁵.

Em Brossa, essa sucessão de realidades percebidas intimamente ou esse acúmulo de posicionamentos testemunha mais uma literalidade flagrante: os poemas são descartáveis como alimentos, os poemas são escaláveis como escadas, os poemas são portáteis e atravessam os afazeres diários, um conjunto ilimitado de posicionamentos.

Dentre os mapeamentos subjetivos do mundo encontramos, tanto nos poemas como nos hábitos cotidianos, um elemento comum: a ideia de deslocamento, de transporte, de heterotopia: “me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” e, em seguida, “começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou”¹⁸⁶. A literatura é vivida em Brossa na sua dimensão corpórea. O corpo ecoa o poema. Os objetos nunca mais serão os mesmos.

Uma vez que todo espaço é espaço de linguagem – pois se assim não o fosse, o espaço nos seria completamente inútil, um desperdício – o fundo falso do poema constitui um acesso a essa espécie de “espaço que nos corrói e nos sulca”¹⁸⁷, feito de alteridades, uma escola de expressão¹⁸⁸. No mapa heterotópico, as linhas, as legendas e os ícones são corroídos pelos espaços: o mundo é a mídia do poema.

Eu não sei se algum dia escreverei Palavras de verdade, objetos livres.¹⁸⁹

Migramos diretamente da *Poesia tipográfica*¹⁹⁰, mecanismo gráfico com o qual o autor, ao longo de sua obra, reescreve o abecedário através de poemas visuais – transformando cada letra em um ser completo e atuante, protagonista, portanto – para o campo da topografia, conjunto de técnicas e conhecimentos para descrever e delinear a superfície de um terreno. Assim, as letras topográficas, verídicas na sua presença, livres na sua existência, ocupam lugar no terreno, definindo formas e esboçando relações.

Essa livre derivação – ou será breve corrupção? – da palavra tipografia, através da substituição da primeira vogal *i* pela vogal *o*, é responsável por provocar a espacialização da poesia rumo ao cotidiano e à experiência particular dos lugares.

Por meio de ferramentas gráficas, o autor trata de delinear terrenos e imprimir grafias simultaneamente poéticas e espaciais: tipografias e topografias. Ele fala, sugestivamente, da ação das letras ginastas*, das letras fugitivas – perdidas, ocultadas, deslocadas e livres

* *Lletres gimnastes* é um poema corpóreo proposto por Brossa, em 1997, para a loja *El ingenio*, em Barcelona. A loja, a mais antiga da cidade no ramo das festas populares – pelas quais Brossa se entusiasmava –, foi fundada em 1838. Na parede à esquerda da loja, na *Calle de Rauric*, foram dispostas duas letras A, lado a lado; no vestibulo da loja, também há duas letras A que, neste caso, colocam-se uma sobre a outra, num exercício ginasta.

para transitar pela cidade. Afinal, toda letra é o começo de algo*. Toda palavra espera por sua adoção. Toda paisagem é contingente.

Assim, as letras e as palavras matéricas, que podem ser encontradas sem muita dificuldade na paisagem de qualquer cidade, passam a constituir, a partir do nosso trânsito, uma paisagem poética possível perdida do acervo imaginário de Brossa; uma amostragem de realidades que desfilam dentro de outras realidades.

Não se trata de textos nos quais já houve uma intenção poética; me interessam textos neutros, funcionais, que eu possa converter em poéticos pelo fato de tê-los escolhido.¹⁹¹

PAPELES, CARTONES Y SUS ANEXOS, diz o letrado da loja em frente. A categoria dos anexos é sempre uma aventura. Do lado de fora, observo fragmentariamente os produtos amarelados, as estantes altas que preenchem todo o espaço e as pessoas em atividade lá dentro; imagino exatamente o que buscam, e conto, ansiosa, o tempo que o balconista demora para trazer aquilo que foi encomendado. Ao mesmo tempo,

vejo o reflexo nervoso dos pedestres da *Calle Tallers* projetado nos seus vidros.

O balconista é um senhor lento e que frequentemente esquece o que lhe foi pedido, voltando com as mãos vazias. Duas seqüências em velocidades diferentes convivem naquele mesmo plano de paisagem, naquela mesma janela que passa e que deixa passar. Que temporalidade fugidia vive ali na loja, situada naquela rua que foi a minha rua durante um ano e meio em Barcelona, que lugar-gaveta único para pensar sobre o suporte da palavra!

Volto a caminhar na ruela de personalidade gótica e não tardo muito a encontrar um possível anexo dos papéis, a parede de pedra: já desbotadas pelo tempo e pela poeira turística do centro da cidade, novas palavras figuram discretas no sólido edifício, convertido em anteparo de linguagem.

**As letras escapam das palavras
e vivem a sua própria vida.
Fogem os números do calendário.
Nos limites do pensamento, descubro tudo
nos primeiros movimentos das pessoas que
[passam.]**¹⁹²

As palavras não mais são utilizadas como prisões funcionais para as letras. Na sua corporeidade, as letras desfilam e vivem o trânsito pelo qual são eventualmente

* *Letras fugitivas* é um poema corpóreo realizado em 1998. Nele, Brossa alinhava as letras do abecedário no *hall* de entrada do edifício da sede do Cercle de lectors, em Barcelona, mas deixou de fora as letras A, Ç e X, deslocadas e projetadas em algum lugar do chão desse andar do edifício.

atravessadas. Uma percepção do espaço que passa por suas aberturas à linguagem é provocada pela constatação da presença de letras ambulantes, letras autônomas, letras independentes, que coexistem, disfuncionais, na cidade. Sua existência em disfunção passa a coincidir com os passos das pessoas à minha frente. A esbarra em D, que volta-se para G. R parece desolado. V tem uma dignidade impressionante, apesar do abandono. O espaço soletra as suas atividades. O calendário é uma quadrícula desabitada, podemos manipular o tempo, reescrevendo segundo nossas temporalidades experimentais e nossas convenções particulares, julgadas mais razoáveis. Assim, um instante de B tem uma memória de quilômetros, um sistema espacial de alteridades.

MÁQUINAS SENSÓRIAS

Antes de 1820, quando foram batizadas as primeiras fotografias ou escrituras solares, o estudo das ciências naturais, geográficas e antropológicas consistia em relatos orais e escritos, desenhos, mapas e pequenos sequestros fragmentários da paisagem viva sob a popularizada forma da coleção de espécimes. Alexander von Humboldt conheceu a primeira imagem fotográfica da lua, um daguerreótipo de 1839, após suas práticas expedicionárias já estarem estabelecidas e sistematizadas. O que poderia mudar no olhar e na metodologia de expedição tal como era entendida por Humboldt? Como poderiam ser os novos *travelogues* concebidos sob a ótica da nova máquina sensória?

Estaria a expedição naturalista condenada à homogeneização estética do domínio das novas imagens técnicas? E, por outro lado, estaria a experiência informacional do lugar completamente captada no disparo da câmera? As perguntas sobre seu uso em expedições coincidem com as questões que a fotografia traz às artes visuais.

Indiscutivelmente sedutora, a fotografia, apesar da limitação de recursos técnicos que apresentava no século XIX*, inaugurou o que Paul Virilio, em sua investigação sobre a lógica e a logística das imagens na história, chamou de era da lógica dialética. “A era da lógica dialética é a da fotografia, da cinematografia ou, se se preferir, do fotograma, no século XIX”¹⁹³, fazendo emergir a discussão do real visível posicionado contra ele mesmo: experimenta-se a existência de uma temporalidade que separa o objeto e o signo.

Em vez de ser uma representação artística mediada pelas mãos humanas, o que já se colocava indiscutivelmente como algo distinto daquilo que era observado, a fotografia possibilitava a existência da realidade e seus duplos, duplos múltiplos refletidos em seus retratos e ontologicamente transformados em algo inclassificável, como definiu Roland Barthes: “Porque a fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificial da consciência de identidade”¹⁹⁴.

Mas o mundo inédito e incontestável da fotografia oferecia-se também como uma vivência, para além da mera visualidade. “Graças ao seu valor de documentário, as fotografias de viagens permitiam que o espectador aceitasse acriticamente a autenticidade da representação, levando-o a acreditar-se, às vezes,

* “Entretanto, quando se examinam as primeiras ‘escrituras solares’, percebem-se menos objetos dificilmente discerníveis e privados de cores do que uma espécie de luminosidade, a superfície de transmissão de uma intensidade luminosa. A placa heliográfica visa menos mostrar os corpos reunidos do que se deixar ‘impressionar’, captar os sinais transmitidos pela alternância da luz e da sombra, dos dias e das noites, do bom e do mau tempo, desta ‘fraca luminosidade de outono’ que tanto incomoda Niépce em seus trabalhos”¹⁹⁵.

viajante sem sair de casa, apropriando-se de situações que não havia presenciado. Ver fotografias não só era aceitar que o que era mostrado aconteceu, mas também suplantar vivências não experimentadas”¹⁹⁶.

Entretanto, a fotografia de viagem poderia ser considerada um dispositivo neutro de captura do espaço, um meio mecânico e científico de sua reprodutibilidade para suplantar vivências não experimentadas? A história das origens da fotografia aponta para um uso compartilhado tanto pelos artistas como pelos cientistas. Sua própria constituição como dispositivo é inegavelmente híbrida, necessitando dos conhecimentos da química do nitrato de prata e da ótica, bem como integrando-se na pesquisa plástica e filosófica das artes visuais.

Máquina sensória construída a partir da imitação de uma capacidade humana, como demonstrou Lúcia Santaella, a fotografia é capaz de amplificar a função visual do corpo multiplicando o espectro do visível conhecido e funcionando como uma potente “usina sígnica”¹⁹⁷. Mudando a paisagem do mundo, a fotografia revelou a verdade científica do movimento dos corpos, registrou a forma dos astros distantes e recortou a microscopia do cotidiano.

Entretanto, como apontou Virilio, “No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos”¹⁹⁸.

Como máquina cognitiva, a fotografia promove a mudança da *vista* para a *paisagem* quando, ainda no século XIX, é legitimada pela história da arte. Nesse

momento, a fotografia garante sua condição de fábrica de modos de ver, de uma indeterminação, de uma metafísica do espaço. De fato, não demora muito para que a vocação, típica da fotografia, de documento irrefutável da realidade, cujo auge dá-se na década de 1930, seja distraída por suas possibilidades expressivas como linguagem de tradução do espaço.

Essas possibilidades expressivas trataram de aproximar, cada vez mais, a fotografia da categoria artística, incrementando sua capacidade de suplantar vivências não experimentadas que, agora, nem sempre localizam-se distantes, mas podem ser encontradas no espaço cotidiano.

Para além da “nova inércia do *voyeur*-viajante”¹⁹⁹, que sugere uma cômoda e passiva posição de observador, a fotografia, a partir do início do século XX, constrói-se como dispositivo de discurso e dispositivo de ficção*. Uma vez entendida como linguagem, a fotografia abre-se como um campo de tradução do mundo que inclui a construção de novos mundos – nos quais representar significa uma operação de deslocamento. Robert Smithson escreveu: “Há algo abominável nas câmeras, porque elas possuem o poder de inventar muitos mundos. Como um artista que se viu perdido na zona selvagem da reprodução mecânica por muitos anos, não sei com qual dos mundos começar”²⁰⁰.

* O livro do pintor e fotógrafo húngaro Laszlo Moholy-Nagy *Pintura, fotografia, cinema*, publicado pela primeira vez em 1925, incluía imagens astronômicas, entomológicas, aéreas e radiográficas com o intuito de estabelecer uma estética da luz, em contraposição às convenções do pictorialismo então vigentes.

Como Smithson salientou, a câmera gera uma zona selvagem de invenção de mundos. Entretanto, a selvageria reside menos na multiplicação *ad infinitum* da imagem e mais na possibilidade de fixação do pensamento selvagem: um desaprendizado dos sistemas convencionais de percepção da paisagem. A fotografia vai além do documentário especular, manipulando o instrumento de captação da realidade para desdobrar sua condição essencial de máquina cognitiva.

Encarnando observatórios socioespaciais, a categoria do documentário é acrescida de narrativas particulares; as fotografias passam a registrar heterocronias invisíveis com o tempo do corpo – como no trabalho de Michael Wesely – bem como heterotopias impenetráveis – como nas imagens de Trevor Paglen –, que são trazidas à luz da fotografia através de recursos especiais de fabricação de imagens que acrescentam grafias críticas à paisagem.

1) Conversando com Michael Wesely na abertura da 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, ele me disse: “Você entende melhor o meu trabalho quando pensa em escultura, não em fotografia. O trabalho exposto é um questionamento acerca da caixa, da câmera. Em italiano, *camara* é a mesma palavra para quarto. Trabalho com as bases da fotografia, as bases da base. Nesse sentido trata-se de uma combinação de instrumentos fotográficos muito antigos e básicos, direcionados para novos resultados através de conceitos, *insights*,

usando o sistema fotográfico e expandindo a linguagem de sua mídia”²⁰¹.

Wesely condensa um longo intervalo de tempo na imagem, em vez de congelá-lo em frações de segundo. Essa condensação pode ser vista na série *Potsdamer Platz*, que traz enormes imagens feitas entre 1997 e 1999 da famosa praça de Berlim, cuja reconstrução após a unificação foi capturada por Wesely em exposições de luz de até três anos de duração. Câmera escura, quarto fotográfico, recinto escultórico para a atividade de *performance* imagética – não seria o espaço de fato condição primordial da fotografia tanto quanto o tempo?

O que existe não é a apreensão do momento único e decisivo postulado por Henri Cartier-Bresson, momento exato e irrepetível captado instantaneamente no acontecimento, mas, pelo contrário, há a escolha de uma narrativa que é armazenada na memória fotográfica como amontoado de instantes. A câmera escura transforma-se em máquina do tempo, um suporte capaz de armazenar um arquivo de paisagens à mercê da temporalidade de transformação da cidade.

Capazes de produzir fotografias de longa exposição, a partir de cinco diferentes posições na praça, câmeras especiais mantêm o obturador constantemente aberto durante o período desejado. Wesely revela, na representação da simultaneidade das paisagens transformadas, o desenho mesmo dos fluxos urbanos.

Flagrada através de rastros sucessivamente apagados, uma heterocronia escultórica pode ser percebida no plano bidimensional da imagem. A noção de escultura

aparece em duas versões: a própria ação de esculpir a câmera, ou seja, esculpir a caixa escura para que receba a luz do espaço de um modo particular; e a ideia resultante de esculpir o espaço fotografado através de seus registros de luz, que o fazem reaparecer distinto, transfigurado em formas temporárias e em estados de paisagem.

As fotografias de *Potsdamer Platz* trazem a noção de paisagem na sua dimensão móvel. O quadro paisagístico das fotografias não corresponde à visão especular do espaço: o que vemos é o invisível do lugar. A heterocronia é a temporalidade correspondente da heterotopia.

O desejo de compreender a violência da passagem do tempo, fazê-la legível – como podemos vivenciar nos museus e nas bibliotecas, heterotopias típicas – atua nessa captura que gera uma paisagem-inventário.

“Dos trinta minutos de Niépce em 1829 aos cerca de vinte segundos de Nadar, em 1860, o tempo que, na fotografia, se expunha com independência diminuía para seus técnicos com uma lentidão exasperante”²⁰², nos lembra Virilio. A longa exposição é, enfim, novamente o assunto da fotografia, mas não como um problema a ser resolvido e, sim, como um dispositivo de transformação da técnica e da percepção acelerada do espaço urbano.

O dispositivo é uma câmera escura capaz de retardar o imperceptível, criar a memória do invisível, produzir a paisagem que a nossa inércia perceptiva, no movimento cotidiano, nos deixa escapar.

A máquina cognitiva de Wesely, atuando em sua alta potência, descreve uma narrativa que é, ao mesmo tem-

po, documentário e fantasmagoria; presença e ausência; espaço e tempo; paisagem e experiência das coisas.

A série *Humboldts Wiederkehr*, de 1999, é um registro de viagem que Wesely empreendeu pelas paisagens do rio Orenoco, situado nos territórios da Venezuela e da Colômbia. O Orenoco foi visitado por Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland em 1799, ocasião em que estudaram a geografia, a flora e a fauna do lugar, na dependência dos guias nativos que lhes indicavam os missionários, coletando e classificando os novos espécimes encontrados: “A crescente coleção de caixas e gaiolas apresentava um problema nos estreitos confins da canoa. Os viajantes distribuíam a carga o mais cuidadosamente possível na instável embarcação”²⁰³.

O naturalista Humboldt, acima de tudo, perseguia um conhecimento universal, desejava compreender a magia do mundo físico em cujo processo a percepção da paisagem era um mecanismo simultâneo de razão e de emoção. “A tentativa de decompor, em seus diversos elementos, a magia do mundo físico, está repleta de temeridade; porque o grande caráter de uma paisagem, e de toda cena imponente da natureza, depende da simultaneidade de ideias e de sentimentos que agitam o observador. O poder da natureza se revela, por assim dizer, na conexão de impressões, na unidade de emoções e de efeitos que se produzem de certo modo, de uma só vez”²⁰⁴, explicava Humboldt.

Wesely, participando, em Caracas, da exposição comemorativa dos duzentos anos da expedição de Hum-

boldt, refaz o trajeto do expedicionário pelo rio Orenoco. Observador da virada do século XX para o século XXI, Wesely sobrepõe ideias e sentimentos conduzindo a paisagem a sua forma possível de abstração.

O fotógrafo, dessa vez, esculpe a câmera *pin-hole* de maneira particular, produzindo um orifício com a forma de uma fenda horizontal em vez de um furo circular de agulha, responsável por batizar este tipo de câmera artesanal.

Humboldts Wiederkehr é um desvio físico dos feixes de luz predominantemente verdes e azuis que habitaram fugazmente a câmera escura. À maneira de um instrumento científico de medida acurado, o equipamento fotográfico fabricado por Wesely ecoa os instrumentos experimentais utilizados por Humboldt nos seus estudos corográficos. O imaginário de uma jornada científica ao desconhecido, tal como poderíamos concebê-la séculos antes, mantém-se, duzentos anos depois, nas imagens sobrenaturais de *Humboldts Wiederkehr*.

Aí se efetiva a consciência do deslocamento: as imagens resultantes de tal captura fotográfica parecem indecifráveis, exóticas como anotação de campo do Orenoco.

Ao mesmo tempo, as imagens recuperam o vestígio da experiência do sublime experimentada pelos primeiros exploradores na região: uma natureza supostamente desumanizada, uma paisagem como natureza selvagem, como prometia Humboldt aos pintores-viajantes que seguiam seus passos.

O dispositivo de captura se transforma em dispositivo de fuga do território; ao mesmo tempo que se dá a artealização *in visu*, ocorre uma metamorfose, uma trasfiguração, uma prática escultórica do lugar. Wesely escreveu: “As imagens têm um nível extra que não é realmente visível”²⁰⁵.

2) A dimensão geográfica do invisível necessita ser desvelada. Por invisibilidade, Trevor Paglen entende as espacialidades e as identidades sigilosas que, por algum motivo, são ocultadas do conhecimento público. Uma série de manobras é feita para que se desencadeie essa desapareição de partes específicas do mundo visível. Partindo do que chama de contradição originária, isto é, do fato de que o mundo secreto (composto pelos *black sites*) é feito da mesma matéria que o que conhecemos como mundo visível e, assim, reflete a luz e acaba, à sua revelia, tornando-se visível, Paglen investiga quais são, onde estão e por que existem tais espaços sigilosos.

O comentário de Paglen sobre o Departamento de Geografia da Universidade de Berkeley, Califórnia, apresenta a seguir sua postura epistemológica de duplo alcance: “Ter o edifício do Departamento de Geografia batizado com o nome de um diretor da CIA faz algum sentido. O prédio abriga um grande número de cientistas sociais que passam a maior parte do tempo viajando pelo mundo, coletando, analisando e publicando informações sobre lugares distantes e, algumas vezes, luga-

res nem tão distantes assim. O trabalho de um cientista social pode estar notadamente próximo do trabalho de um analista da inteligência da CIA ou da NSA. As linhas que separam a academia do poder do Estado podem se tornar excepcionalmente borradas”²⁰⁶.

Por um lado, faz alusão à dimensão geográfica do invisível – aos meios da busca pelo secreto, pelo oculto das relações espaciais – e, por outro, propõe uma estratégia radical de pesquisa na qual o mundo acadêmico infiltra-se, em parceria ou oposição, no campo de ação do poder do Estado.

Sua questão, como geógrafo cultural e como artista, baseia-se na discussão de como fazer a transposição do invisível ao visível; se a geografia é ação e reação do sujeito frente à superfície terrestre, como desvendar a mutação da superfície em profundidade e como reverter o segredo em transparência – como reagir?

Que meios ou estratégias podem ser postos em prática para que sejam mapeados esses lugares secretos, que insistem em ser apagados dos mapas “públicos”? Quais são os lugares onde essa lógica do sigilo, essa abstração do mundo, toca o mundo tátil que habitamos?

Paglen propõe o termo “geografia experimental” para incorporar à geografia, simultaneamente, o otimismo da existência de um mundo melhor e a falta de garantias de tal mundo, significados acoplados à palavra *experimento*: “Geógrafos não estudam geografia simplesmente, eles criam geografias. [...] Quando essa ideia é incorporada à prática, é o que chamo de ‘geografia experimental’”²⁰⁷.

Paglen confessa que era duro acreditar que “em pleno amanhecer do século XXI, haveria tal coisa como um espaço não mapeado. O nosso mundo tem mapas para praticamente tudo imaginável: com os sistemas de navegação por GPS, é impossível para os capitães dos navios modernos ficarem perdidos no oceano. [...] As imagens que eu procurava estavam faltando não porque o deserto não houvesse sido mapeado, mas porque o que mostravam era secreto”²⁰⁸. Encontrar os lugares secretos e investigar maneiras de representá-los gera uma proposta particular para a noção de paisagem, uma busca por um vocabulário visual capaz de construir um discurso plástico e metodológico.

“O deserto não é a bucólica paisagem que Ansel Adams* frequentemente fazia existir; no deserto, há coisas estranhas a serem fotografadas”²⁰⁹. As novas paisagens do deserto que Paglen apresenta são vítimas das distorções das condições atmosféricas – da neblina e do calor característicos do distanciamento de dezenas de quilômetros que separam a posição geográfica de Paglen da posição do lugar fotografado.

Suas lentes telescópicas filtram a paisagem em imagens formadas com cores e formas em colapso. Sob a ameaça da abstração, as fotografias desse mundo indisponível e trazido ao visível tornam legíveis os limites de nossa visão física e os limites impostos para nossa compreensão do mundo.

* O fotógrafo Ansel Adams registrou principalmente as paisagens do oeste dos Estados Unidos formulando, em 1941, uma técnica fotográfica para determinar a exposição ideal do filme e seu processamento.

Em *Limit Telephotography*, série desenvolvida entre 2005 e 2007, Paglen ocupa a máquina sensória com uma prótese visual suplementar. Atuando como um expedicionário remoto, estudando o lugar fotografado a dezenas de quilômetros, Paglen move-se no território virtual tomado como campo de manobra do olhar, fotografando as áreas proibidas, os terrenos de segurança máxima dos Estados Unidos, por meio de uma técnica empregada para fotografar planetas distantes.

Com o telescópio acoplado à lente da câmera, ele torna visíveis imagens de campos de prova de armas e aeronaves, indústrias militares e prisões, imagens que cruzam densas atmosferas. Com a nova prótese que torna possível ver opacidades intencionais, é inventado um meio cognitivo para lidar com as miopias propositalis, com os apagamentos tecnológicos da paisagem.

Paglen conta que “Há um grande número de bases e instalações militares nas partes mais remotas dos Estados Unidos, profundamente escondidas em desertos do ocidente e protegidas por dúzias de milhas de terrenos restritos. Muitos desses lugares são tão remotos, de fato, que não há nenhum ponto na Terra onde um civil possa ser capaz de vê-los a olho nu. Com o intuito de produzir imagens dessas remotas e escondidas paisagens, entretanto, algumas técnicas de visualização pouco ortodoxas são necessárias”²¹⁰.

À nova versão tecnológica das paisagens panópticas encarnadas pelos satélites Paglen acrescenta a estética da densidade atmosférica como rosto de um olhar belicamente onipresente. Ao se localizar preci-

samente no solo, por meio do estudo das coordenadas de relevo através das fotografias de satélite disponibilizadas pelo *Google Earth*, Paglen capta o real em sua paisagem política fantasmática.

A partir de um planejamento prévio, Paglen se posiciona no território real calculando os desvios e as deformações óticas da imagem distante e invade, num ataque remoto, o terreno indisponível e fisicamente intransponível. Sua pesquisa de representação – como estratégia e resultado – é uma resposta ativista ao problema que se apresenta simultaneamente como político e como estético.

Paglen desafia os limites da noção de público ao utilizar a técnica usual às fotografias astronômicas: o deslocamento do ato de olhar para fora da terra para o fato de mirar lugares de sua superfície mantém as enormes distâncias de separação entre observador e observado, típicas do espaço panóptico e do espaço que faz parte da imaginação da ficção científica.

Do mesmo modo que não se viaja, simplesmente, para uma estrela ou um planeta distante, não se visita um campo secreto de prova de aeronaves. A distância que separa um lado do outro lado, uma estratosfera de outra, é apresentada como equivalente.

Paralelamente ao colapso pela abstração do visível, Paglen também busca os colapsos da informação na visão familiar da vida cotidiana. Ele coleciona pessoas-fantasmas, emblemas oficiais enigmáticos, companhias de aviação inexistentes, documentos inexistentes de prestação de contas do governo dos Estados



Trevor Paglen
The Other Night Sky, 2011

Unidos, arquivos de logística de produtos e pessoas. *Missing Persons* e *The Black Sites*, trabalhos de 2006, exibem a simbologia do secreto: a partir de documentos que flagram fluxos de descaminho do dinheiro, são pesquisados os espaços que esses fluxos produzem.

Os *black sites* do Afeganistão, dentre outros, testemunham uma “nova geração de prisões”, nas palavras de Paglen, que, ao contrário de serem ostensivos territórios panópticos de segurança máxima, inegavelmente inseridos no espaço urbano, são obscuros e discretos edifícios permissivos que ninguém sabe exatamente onde estão ou o que pode se passar dentro deles. Para encontrá-los, Paglen analisa informações e colhe depoimentos e desenhos de ex-prisioneiros para reconstruir os itinerários.

Ele conta que, para encontrar um desses lugares, usou “uma coleção de imagens comerciais de satélite, um compasso, testemunhos de ex-prisioneiros e um mapa desenhado por um deles. Apesar de estarem com os olhos vendados e atordoados, os prisioneiros que estiveram em *Salt Pit* descreveram consistentemente o percurso de dez minutos do Aeroporto Internacional de Kabul até a prisão. *Salt Pit* está situada numa velha fábrica de tijolos a poucas milhas a nordeste de Kabul, junto a uma estrada isolada que conecta Kabul a Bagram”²¹¹.

A geografia experimental praticada por Paglen fundamenta-se numa pesquisa sobre a visualidade, em suas condições de opacidade, apagamento, transparência e em seus meios de emergência de novas geografias.

Diante da obsessão do mapeamento universal e da navegação compartilhada através dos *Google Maps*, Paglen resgata uma prática espacial que desafia o poder dos mapas produzidos no século XV, quando o controle dos territórios se dava com a distinção dos mapas privados e dos mapas públicos, aqueles que eram popularizados.

A pesquisa de Paglen – também um acadêmico, é importante lembrar – faz, por um lado, encontrar a geografia com as artes visuais e, por outro, infiltra-se no campo de poder do Estado, reformulando seus abstratos dados visuais.

The other night sky, série de imagens de 2007, apresenta fotografias dos satélites secretos dos Estados Unidos tomados, desta vez, não como fontes de produção de fotos aéreas, mas como protagonistas de uma lógica e de uma logística do olhar. Ante os satélites espíões – usados, por exemplo, para contar armas nucleares como herança da Guerra Fria – cuja presença no céu é desconhecida pelo público e cuja trajetória é extraoficial, Paglen produz uma inversão nas posições de quem olha e quem é olhado.

Em seu processo de produção, *The other night sky* contou com a colaboração de uma equipe de cientistas e engenheiros do Centro Eyebeam de Arte e Tecnologia para desenvolver um *software* de modelagem que fosse capaz de descrever o movimento orbital desses satélites, calculando sua posição, seu calendário e seu trânsito.

As paisagens celestes resultantes nas imagens produzidas com três ou quatro horas de exposição são marcadas por trilhas da luz solar refletida pela casca

da espaçonave durante a noite. “No desenvolvimento do projeto, fui inspirado principalmente pelos métodos de astrônomos como Kepler e Galileu, que documentaram as luas de Júpiter, até então invisíveis, no início do século XVII. Como os satélites atuais, as luas de Júpiter não eram consideradas existentes, mas ainda assim estavam lá”²¹².

Através da visibilidade do “outro céu noturno”, mais obscuro do que propriamente escuro, Paglen monitora, para que possa fotografá-los, um total de 189 satélites secretos dos Estados Unidos em órbita na Terra. Ele propõe um caminho de devolução do olhar às lentes do satélite ou de rebatimento do reflexo da Terra, sob a constituição de uma espécie de contraolhar.

Contrarreflexo, contraolhar, contrassatélite: a questão de observar discretamente a distância é reeditada nas máquinas sensórias de Paglen. As luas secretas formam um conjunto de visões fragmentárias que tornam a Terra um território desnudo – ou maquiavelicamente manipulado. Afinal, os novos astros popularizados pelo *Google Earth* necessitam, também, ser vigiados.

TRÂNSITOS

A noção de geografia nunca teve tanta importância na arte como hoje em dia, comentou Nicolas Bourriaud. “Teríamos que voltar vários séculos atrás para assistir aos artistas explorarem o mundo físico com tanto ardor; além disso, na época das viagens de Magalhães ou Sir Francis Drake, elas contribuíam para o descobrimento de um planeta ainda largamente desconhecido, enquanto que os artistas do nosso tempo medem um globo terrestre cujo mínimo metro quadrado (ou quase) já foi objeto de um cálculo, esquadrinhado por redes de comunicação e escrutado por milhares de satélites”²¹³, salienta.

Então, qual é o desafio?

Bourriaud chama o procedimento artístico-geográfico de “topocrítica” e, questionando a recorrência dos documentários como forma da arte – ou fuga da questão formal, como sugere –, discute as possibilidades das ferramentas históricas de representação, hoje expandidas e hibridizadas, que obrigatoriamente dão novos sentidos para o conceito de realismo. Diagra-

mas, vídeos, modelagens, ações, programas e mapas são algumas de suas novas aparências.

Entretanto, no esforço de totalização, massificação e globalização da informação, assistimos ao totalitarismo e ao globalitarismo* dos relatos. O conhecimento esquadrinhado à exaustão carece de suas negligenciadas insignificâncias, fragmentos do real que de fato constituem a vida cotidiana.

A prática artística pode reatar esse vínculo de proximidade com a informação por meio dos microrrelatos, subjetivos e prospectivos – e é no sentido de sua prospecção que podemos imaginar o político.

“Em outras palavras, o enfoque ensaístico não é sobre documentar realidades e sim organizar complexidades”²¹⁴, escreveu a artista Ursula Biemann. Criando videografias dos movimentos mundiais de migração, ela sobrepõe imagens documentais, textos escritos e narrativas orais, o que define como “uma forma visual de construção da teoria”²¹⁵.

O ensaio, gênero de produção de conhecimento no qual as imprecisões do sentido de verdade, em vez de constituir um problema, abrem um campo de liberdade para o desenvolvimento de uma lógica subjetiva, por sua capacidade de abrigar várias mídias simultaneamente, faz-se um lugar radicalmente aberto a experimentações de representação do pensamento e da teoria como imaginário.

* Milton Santos associa o fenômeno da globalização a uma ideia de *globalitarismo*, ou reprodução do capital a qualquer custo²¹⁶.

A natureza difusa da noção de imaginário desalinha a bipolaridade do real e do ficcional, das políticas da verdade e do fantasioso através de sua capacidade de operatividade, de sua ação como mecanismo²¹⁷. Mas essa vocação imaginarizante não seria a qualidade obrigatória de toda teoria – artística ou científica?

Ursula Biemann relata sobre a indagação de Anatol Zimmermann: “Ele me perguntava se a inesperada utilidade do meu ato de representação em termos reais tinha alguma repercussão no *status* dessa representação como obra de arte que mostra uma condição humana contemporânea ou se *Mobilidade Contida* se havia transformado, sem que eu me desse conta, num documento informativo de um caso ainda por resolver”²¹⁸. Zimmermann, nascido no Gulag, é o solicitante de asilo protagonista do vídeo *Mobilidade Contida*, feito por Biemann em 2004.

As perguntas de Zimmermann sintetizam o território fronteiriço no qual a artista trabalha, território que se nota tanto em fronteiras geográficas físicas como em fronteiras epistemológicas, investigando as dinâmicas cotidianas existentes sobre os perímetros dos mapas e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma prática artística que é também uma prática política e pedagógica.

Zimmermann quer migrar para a Europa e suas sucessivas realizações dos trâmites, em mais de uma dezena de países, são rastreados por Biemann: “Eu era a primeira pessoa que criava um expediente completo”²¹⁹.

Com mais de cinquenta anos de idade, Zimmermann protagoniza com sua biografia recente um mapa da des-

localização pela demanda de asilo e desafia a ficção artificial da globalização – a globalização como fábula.

A globalização, tal como entendida por Milton Santos, dispersa-se através da ilusão da homogeneização técnica do mundo e a ilusão da livre circulação virtual pelas culturas; da instauração de crises locais decorrentes; ou de outra globalização possível, ainda por ser construída ou já existente em micropráticas, mais generosa e compartilhada²²⁰.

A geografia íntima de Anatol não se desenha em mapas porque tem uma condição mais Física do que Geográfica. A imagem que nos vem à mente é de memória escolar: trata-se do experimento da tensão superficial de membranas que se tornam elásticas e, assim, incapazes de romper-se: uma moeda que não afunda num copo d’água. Na Física, essa situação se justifica pela diferença de pressão entre os lados da interface que se forma.

Zimmermann estimula as linhas de protocolo dos países sem que consiga romper a membrana da interface burocrática entre eles. Há um alargamento da escala do experimento Físico rumo ao experimento Geográfico, mas é mantida a relação de interface entre distintos “materiais”. Uma experiência de assimetrias de pressão, de assimetrias de força por área, de divergentes constituições culturais e políticas, de diferentes corpos.

Mobilidade Contida é composto por uma tela dupla. Na janela da direita, Biemann filma Zimmermann na paisagem interior de sua morada temporária fictícia, um contêiner, cenário montado para elucidar um argumento de representação.

O espaço escolhido para figurar como sua domesticidade provisória é justamente o interior de um contêiner, por identificar um espaço genérico e impessoal, espécie de ícone no qual enxergamos o “espaço-tempo suspenso das existências translocais e as políticas de mobilidade e contenção”²²¹.

Na janela da esquerda, Biemann filma o mar, o navio e a paisagem costeira como imagens desse não lugar perpétuo, à espera dos protocolos oficiais e semioficiais de movimento. Ela explica: “Se a identidade cultural é percebida há muito tempo como um conceito fundamentalmente estático, baseado no Estado-nação, este vídeo busca um modelo de mobilidade pura. *Mobilidade Contida* justapõe duas realidades espaciais: a do sistema de transporte global por contêiner e a da emigração humana contida como movimento puro”²²².

Na casa-contêiner de Zimmermann, flagramos a situação paradoxal da transportabilidade do contêiner, feito para mover-se mas um corpo imóvel enquanto espera os protocolos do fluxo. As corporeidades das fronteiras deformam os mapas e revelam categorias de identidade e cidadania sob a condição do movimento, e não mais vistas como sinônimo de fixação no território.

Como demonstrou James Clifford, o conceito de viagem perturba o localismo das premissas tradicionais de cultura, as quais entendem “a viagem como um suplemento; as raízes sempre precedem às rotas”²²³.

A história de Zimmermann revela que, em vez de raízes, rizomas espalham-se nos mapas. A migração de Zimmermann é contida como o bloqueio de um movi-

mento puro, também genérico e impessoal como o movimento do contêiner. As relações que ele estabelece pelo caminho são movidas pelos meios de comunicação a distância, responsáveis pelo contato virtual que estabelece ou não as vias de acesso físicas e afetivas.

A ideia da inesperada utilidade do ato de representação “em termos reais”, apontada por ele no seu arremedo despretensioso de crítico de arte, traz algumas questões.

Primeiramente, poderíamos discutir a própria instância de “utilidade”, argumentando que a qualidade poética da vida também pode ser compreendida como uma necessidade, para além da vida moderna que a industrialização massificou. Mas não é essa a questão para Zimmermann.

O trabalho de Biemann torna-se, para ele, um documento de sua identidade desterritorializada, sua única carteira de identidade possível, uma referência palpável de sua história pessoal.

Entretanto, o foco numa condição humana contemporânea dissolve a história particular de um homem em direção a uma narrativa anônima, potencialmente multiplicável pelos números do trânsito de pessoas registrados pelas estatísticas.

O traslado do “pessoal” ao “abrangente” é proposto por Biemann através da narrativa ficcional que ela cria sobrescrevendo a história de Anatol e desenhando uma cartografia improvável, mas flagrantemente real.

Em segundo lugar, a inesperada utilidade refere-se, de acordo com o desejo da própria artista, à capa-

cidade pedagógica e ao poder de produção de conhecimento que a obra proporciona.

“No centro das reflexões que se seguem está a questão de como eu posso inserir-me, como artista, nesses processos de fabricação de imagens e engajar-me na escritura de um tipo de contrageografia na qual as paisagens eletrônicas e sociais se superpõem. Nesse contexto, a geografia é pensada como um instrumento teórico que nos permite reconsiderar as relações espaço-sujeito-movimento e também como uma prática cultural, como um meio simbólico de redesenho do espaço. A questão crucial é que tipo de mundos visuais está sendo criado nesse processo, que impacto está na mira dessas imagens ou que promessa elas resistem em cumprir”²²⁴.

A contrageografia é, por sua definição, uma prática dissidente e não hegemônica. Ela estabelece rearranjos frágeis e decisivos do território, rearranjos que criam dinâmicas explosivas de fronteira. Translocalidades. Realidades voláteis que refletem dimensões globais.

A quantificação do consumo presente nos gráficos da geografia da globalização oficial deixa impensada uma série de rotas cotidianas frequentemente invisíveis que a artista traz à tona. Na investigação das contrageografias, não é suficiente ler os mapas: as paisagens eletrônicas e sociais, o campo material de dados e as informações processadas, a prática e a teoria, o fluxo e o corpo obrigatoriamente se justapõem.

Entretanto Biemann fala, no mesmo trecho de texto, de “um tipo de contrageografia” mas também da

“geografia” como instrumento teórico e como prática cultural. No processo epistemológico que ela parece propor, a geografia se alimentaria das contrageografias e dos meios de representação e expressão de suas dinâmicas, para gerar uma geografia outra. Segundo a entendemos: uma *geografia coexistente*.

O conhecimento gerado por seus videoensaios constrói estratos de sentidos e estratégias de ação que deslocam o conteúdo da informação institucional ou de massa e desafiam a percepção estética clássica baseada na qualidade do objeto pensada como intrínseca e apartada do mundo.

Seu trabalho endereça-se tanto ao meio expositivo internacional das artes visuais como às universidades e aos centros de pesquisa onde as questões que levanta fazem parte da agenda de investigação.

O *status* estético que propõe é fundamentado numa organização audiovisual de fatos e de suas relações com eles – representação “em termos reais” de uma condição humana contemporânea, como argumentou Zimmermann – e é, também, fundamentado na conduta atual de se emaranhar com práticas tidas como não estéticas, dissolvendo os limites da arte. Sua *performance* é a expedição geográfica.

Biemann mescla o trabalho de campo científico e jornalístico baseado na expedição e na coleta de depoimentos e imagens com um olhar calibrado para a busca de um mundo visual em crise, olhar que propõe a criação de uma rede discursiva acerca da mobilidade mundial, da micro-história cotidiana nas zonas de fronteira

internacionais, dos desequilíbrios de poder e das ambiguidades existentes no conceito de identidade.

Border log é o termo empregado pela artista para designar os registros videográficos que produziu em *Europlex*, de 2003, feito em colaboração com a antropóloga Angela Sanders. O termo remete, em sua metodologia de trabalho, à soma de duas práticas conhecidas: a prática dos *travel logs*, gravações oficiais dos eventos ocorridos durante uma viagem de navio ou avião e a prática dos registros etnográficos de campo.

Esse termo de registro de viagem gerou, nos primeiros anos do século XX, a palavra híbrida, em língua inglesa, *travelogue*: palavra-pacote de viagem, monólogo e – por que não? – diálogo. Os *travelogues* da segunda metade do século XX deixaram de ser um registro coerente e introduziram interferências de novos sentidos e relações.

Nos *travelogues* apresentados por Biemann em *Europlex*, a figura feminina protagonista dos fluxos se descontextualiza visualmente em paisagens borradas, pixeladas, em paisagens nas quais são apenas força ilegal de trabalho ou trabalhadoras de subsistência sem nenhum direito. Biemann isola as mulheres do seu fundo paisagístico como um decalque: ela provoca uma desconstrução tecnológica da imagem de fundo e mantém as pessoas, em primeiro plano, íntegras em sua aparição. Sobre elas é desenhado um gráfico: como decalques, elas facilmente viram estatística.

As mulheres retratadas são fragmentos que vão e vêm, transportáveis como adesivos urbanos. Que força elas têm de permanência?

Europlex constrói três narrativas cartográficas, três *border logs*: os contrabandistas, as domésticas e as operárias, corpos dos fluxos diários entre a fronteira da Espanha e a do Marrocos, o que Biemann chama de “realidade translocal”, ou o que James Clifford poderia chamar de etnografia multilocal: “O foco não é nos atores globais, não é na desconstrução do poder; em lugar disso, é na observação acurada de contrageografias e práticas dissidentes, na maioria semilegais, frequentemente invisíveis”²²⁵. O foco não é no mapa, mas em sua deformação, em sua elasticidade como interface de contato.

Podemos dizer que o que pretende Biemann é esboçar, em conexão com o desejo etnográfico de Clifford, “uma imagem da localização humana, constituída tanto pelo deslocamento como pela imobilidade”²²⁶.

Mas os mundos visuais formados nessa intensa expedição conformam um lugar de lógicas subjetivas organizadoras de complexidades, conformam paisagens psicossociais que exibem as assimetrias dos processos de globalização e a reumanização dos fluxos abstratos.

Enquanto *Mobilidade Contida* e *Europlex* cartografam os fluxos de pessoas, *Arquivos do Mar Negro*, filme de 2005, faz emergir o fluxo de energia do ocidente prometido pelo petróleo do oriente. O contexto de *Arquivos do Mar Negro* é o da instalação de uma infraestrutura global: um gigantesco oleoduto a ser enterrado para o trânsito internacional de recursos.

“Desvios locais através do *design* de uma rede” é a frase que desfila sobre a imagem do vídeo e que reitera o choque entre o micro e o macro, entre a cartografia e o mapa.



Biemann constrói uma série de dez arquivos sobre a construção do oleoduto BTC (Baku-Tbilisi-Ceyhan) e seu impacto sobre a realidade física e social do território, elucidando, em seu caminho do Mar Cáspio ao Mar Mediterrâneo, passando pelo Azerbaijão, Geórgia e Turquia, “as complexas relações regionais e as texturas vivas dos países”²²⁷.

No conjunto dos dez arquivos, fica evidente o conflito da ideia de globalização tal como é entendida por Doreen Massey, ou como, otimista, propôs Milton Santos como possibilidade: “É uma criação de espaço(s), reconfiguração ativa e encontro através de práticas e relações de uma enorme quantidade de trajetórias, e é aí que se encontra a política”²²⁸.

Como reconfiguração ativa, a transposição de 1.768 quilômetros, que custou alguns bilhões de dólares, apesar de monumentalmente subterrânea, rasga politicamente o território e interfere na vida de milhares de anônimos. A política como ato de resistência à perversidade da globalização é um imaginário que os videoensaios tentam construir.

Biemann escreve que “O oleoduto é um projeto geoestratégico com importantes repercussões políticas, não só para os atores poderosos da região, mas também para um grande número de seus habitantes: agricultores, trabalhadores do petróleo, emigrantes, prostitutas. Esses são os sujeitos que aparecem no vídeo, aqueles que convertem a aventura tecnológica do projeto do oleoduto numa complexa geografia humana”²²⁹. Em *Arquivos do Mar Negro*, “o material gravado

não é só uma prova inquestionável do fato em si, mas ao mesmo tempo documenta uma prática artística”²³⁰.

Como em outros vídeos de Biemann, trata-se de uma prática expedicionária – o trabalho de campo como prática espacial corporizada²³¹ – documentando uma expedição que mescla relatos pessoais com encontros no campo.

Estão todos em trânsito, os cidadãos que Biemann captura em suas imagens e a própria artista, que habita temporariamente as fronteiras de um território que não é o seu e que faz transbordar os limites das diversas disciplinas responsáveis pelo estudo do espaço. “A busca de um conhecimento oculto, secreto e restrito pode ser entendido como um método cognitivo similar ao que utilizam os geólogos, os jornalistas, os antropólogos e os agentes secretos. Todos eles sondam distintos tipos de sedimentos e tramas que dão sentido a uma zona. O meu trabalho em vídeo é uma tentativa de inserir-me no vetor de práticas realizadas pelos representantes dessas diversas disciplinas”²³².

A obra de Biemann incrementa a prática corográfica ao construir um relato complexo feito de entrevistas, histórias particulares e outras descobertas – do outro e de si – de um mundo na escala do corpo que fica obscurecido pela grande escala da fábula da globalização.

No vídeo, sua voz cadenciada constrói um relato póstumo aos acontecimentos, de alguém que esteve ali há algum tempo e que agora analisa e reflete, em vez de ser um desabafo *in loco* tal como vinculado à aparição de vários dos sujeitos atuantes nos episódios sociais muitas vezes dramáticos. Suas indagações particulares

como artista – no gênero da autoentrevista – mesclam-se às buscas das pessoas nos espaços em que vivem.

Seus relatos, editados sobre as imagens de conflito ou de seus próprios passos no itinerário de implantação do oleoduto, lançam uma sequência de perguntas na parte final do *Arquivo nº 4*: “O que significa levar a câmera para o campo, ir para as trincheiras? Como chegar no ponto quando a câmera está à frente, ao lado dos jornalistas no momento exato do incidente, sem passe de imprensa ou máscara de gás? Que tipo de prática artística tais vídeos documentam? A de uma artista imersa na emergência da confusão e do confronto humanos? Como resistir a criar a imagem definitiva que capturará todo o drama em um único quadro? Como resistir a congelar o momento num símbolo? Uma imagem feita em condições perigosas é mais valiosa do que o material encontrado em bibliotecas ou arquivos? É conhecimento superior aquele produzido sob o risco? Parece estranho, mas é arriscado simplesmente gravar um oleoduto. As companhias petrolíferas impõem um severo regime de imagem. Durante a construção, é proibida a produção de registros, e mais tarde tudo será invisível de qualquer maneira. Qual é o significado desse tubo no oculto imaginário corporativo desse espaço? Que função ele tem em seu próprio sistema secreto de ordenação do Cáucaso? Gerar imagens da infraestrutura do petróleo [...] é uma missão secreta. O desafio é se lançar ao conhecimento indetectado, escondido e restrito. Esses métodos cognitivos são algo distintos daqueles utili-

zados por geólogos, antropólogos ou agentes da inteligência secreta?”²³³.

Utilizando telas duplas, como em *Mobilidade Con-tida*, Biemann apresenta uma coleção de imagens cujo sentido é construído com a junção de no mínimo dois pontos de vista simultâneos.

Registros de confrontos dos catadores com os policiais de Ankara aparecem ao lado de vistas de cima da artista trabalhando em sua mesa sobre o material de campo; o grande tubo antes de ser posicionado sob a terra, quando será invisível, é exibido ao lado de registros da artista fotografando-o, num explícito diálogo de escalas, corpos e narrativas.

No díptico imagético, às cenas de fumaça e movimentação coletiva, cenas arriscadas, juntam-se imagens de calma e reflexão crítica.

Se por um lado a câmera posicionada no nível do solo dá vez ao olhar horizontal que revela os acontecimentos no espaço conflituoso do Cáucaso, olhar de quem está presente, inserido na ação e capaz de compartilhar os afetos e desejos, por outro, tais paisagens em crise são acompanhadas por paisagens absolutamente solitárias e silenciosas.

O olhar vertical que aparece na imagem de Biemann trabalhando em sua mesa é a imagem de um olhar pessoal, neutro. No apaziguado e posterior momento de pós-produção dos registros de viagem, a cena parece parodiar a objetividade do olhar científico que se posiciona a distância para uma mirada que privilegia a extensão e a totalização em vez do detalhamento.

Assim, ao propor a coexistência de fatos e de pontos de vista sugerindo a conexão entre eles, é criada uma coleção na qual, juntos, os dez arquivos coreografam a complexidade da geografia do petróleo que sai do Azerbaijão para o mercado mundial.

As múltiplas vozes que habitam o território são presença constante nos trabalhos de Biemann. Elas fazem emergir geografias distintas das políticas hegemônicas, geografias propositivas de territorialidades alheias aos perímetros protocolares.

O que Biemann chama de contrageografia ou o que Irit Rogoff definiu como “geografia relacional” é uma categoria em (des)construção dedicada a investigar as geografias produtoras de conexões e direções não domesticadas: “um trabalho visual de orientação teórica e crítica que assumiu a tarefa de reescrever os sistemas de signos da construção da relação geográfica”²³⁴.

As pesquisas atuais a partir dos muitos modos de representação artística contribuem como ferramentas para novas escrituras do sistema de signos geográficos. Se uma geografia relacional pressupõe a presença e a atuação do corpo no território, podemos perceber sua implicação na criação de uma espacialidade portátil. É o corpo a corpo dos espaços em trânsito ensaiando mapas possíveis da *terra infirma*.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 KUITCA, Guillermo. *Das Lied von Der Erde – Guillermo Kuitca*. Zürich: Daros-Latinamerica, Hatje Cantz, 2007. s/p.
- 2 PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró (Barcelona): Montesinos, 2007, p.38.
- 3 SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: EdUSP, 2004, p.102.
- 4 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2002, p.100.
- 5 SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. n. 80, mar. 2008, p.11.
- 6 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p.33.
- 7 GABLIK, Suzi; SHUSTERMAN, Richard. Breaking out of the white cube. In: GABLIK, Suzi. *Conversations before the end of time*. Dialogues on Art, Life and Spiritual Renewal. New York: Thames and Hudson, 1997, p.256.
- 8 Ibidem, p.253.
- 9 Ibidem, p.254.
- 10 CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- 11 GUASCH, Anna Maria. *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006, p.93.
- 12 SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, pp.42-43.
- 13 FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.416.
- 14 BASBAUM, Ricardo. Diferenças entre nós e eles. In: MARQUEZ, Renata (Org.). *conjs., re-bancos*: ejercicios&conversas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. Tradução de Jorge Menna Barreto do original *Differences between us and them*, publicado em *Static Pamphlet* em outubro de 2003.
- 15 BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005, p.21.
- 16 MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- 17 GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. *País portátil*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- 18 COSGROVE, Denis. *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, p.3.
- 19 PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró (Barcelona): Montesinos, 2007, p.34.

- 20 HARLEY, J. B. Deconstructing the map. In: BARNES, Trevor; DUNCAN, James S. *Writing worlds*. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape. New York: Routledge, 1992, pp.231-232.
- 21 MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p.48;159.
- 22 COSGROVE, Denis; MARTINS, Luciana Millennial Geographics. In: MINCA, C. (ed). *Postmodern geography: theory and praxis*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2001, p.170.
- 23 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p.193.
- 24 SANTOS, Boaventura de Sousa. *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.23.
- 25 SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Eurozine*. Viena, 14 de fev. de 2008. Disponível em: <http://www.eurozine.com/articles/article_2008-02-19-santos-pt.html>
- 26 WELU, James A. The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands. In: WOODWARD, David (Ed.). *Art and Cartography: six historical essays*. University of Chicago Press, 1987.
- 27 BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.93.
- 28 CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p.86.
- 29 MELA, Pomponio. *Corografía*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989, p.22.
- 30 BARREIROS, Gaspar. *Chorographia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1968, s/p.
- 31 BEY, Alí. *Viajes por Marruecos*. Barcelona: Ediciones B, 2005, p.19.
- 32 CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p.35.
- 33 GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p.16.
- 34 *Ibidem*, p.20.
- 35 ÀBALOS, Iñaki. O que é a paisagem? *Vitruvius [online]*. São Paulo, maio de 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq049/arq049_00.asp>.
- 36 CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p.33.
- 37 SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.
- 38 STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.348
- 39 Manifesto Abaeté de Antropologia Simétrica. Disponível em <<http://abaete.wikia.com>>.
- 40 CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988, p.344.
- 41 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconsciência da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.358.
- 42 *Ibidem*, p.398.
- 43 LÉVI-STRAUSS, 1955 *apud* VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconsciência da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.399.
- 44 FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real: la vanguardia a Finales de Siglo*. Madrid: Akal, 2001, p.184.
- 45 BASBAUM, Ricardo. Diferenças entre nós e eles. In: MARQUEZ, Renata (Org). *conjs., re-bancos*: exercícios&conversas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. Tradução de Jorge Menna Barreto do original *Differences between us and them*, publicado em *Static Pamphlet* em outubro de 2003.
- 46 SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.61.
- 47 MARQUEZ, Renata. *Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano*. 2000. 141p. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- 48 COSGROVE, Denis. Liminal geometry and elemental landscape: construction and representation. In: CORNER, J. (Ed.) *Recovering Landscape*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1999, p.107.
- 49 CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÉA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p.16.
- 50 BERDOULAY, Vincent. Sujeto y acción em la geografía cultural: el cambio sin concluir. *Boletín de la A.G.E.*, Madrid, n° 34, 2002, p.56.
- 51 BUNKSE, Edmunds. V. Humboldt and the aesthetic tradition in Geography. *The Geographical Review*, New York, v. 71, n. 2, abr. 1981, p.134.
- 52 *Ibidem*, p. 135.
- 53 GREGORY, Derek. *Geographical imaginations*. Cambridge/Oxford: Blackwell, 1994; PICKLES, John. *A History of Spaces: cartography reason, mapping and the geo-coded world*. London/New York: Routledge, 2004.
- 54 BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.47.
- 55 BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Editora Hidalgo, 2007.
- 56 MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.13.
- 57 BLOM, Philipp. *To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting*. Woodstock & New York: The Overlook Press, 2002, p.37.
- 58 FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.419.
- 59 FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp.55-56.
- 60 BLOM, Philipp. *To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting*. Woodstock & New York: The Overlook Press, 2002, p.152.

- 61 SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p.31.
- 62 BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p.16.
- 63 Ibidem, p.17.
- 64 SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.85.
- 65 MATILSKY, Barbara C. *Fragile ecologies*. Contemporary artists' interpretations and solutions. New York: Rizzoli, 1992.
- 66 TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, p.129.
- 67 CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007, pp.79-81.
- 68 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2002, p.106.
- 69 CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org). *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p.25.
- 70 Ibidem, p.26.
- 71 ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p.13.
- 72 Ibidem, p.53.
- 73 ÀBALOS, Iñaki. O que é a paisagem? *Vitruvius [online]*. São Paulo, maio de 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq049/arq049_00.asp>.
- 74 GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 2005, p.8.
- 75 CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007, p.171.
- 76 SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Editora Record, 2001.
- 77 SONTAG, Susan. *On photography*. New York: The New York Review of Books, 1977.
- 78 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, p.20.
- 79 VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.16.
- 80 BRYSON, N.; CORRIN, L. G.; KWON, M. *Mark Dion*. London: Phaidon Press Limited, 1997, p.8.
- 81 Ibidem, p.120.
- 82 Ibidem, p.11.
- 83 Ibidem, p.8.
- 84 KWON, Miwon. *One place after another*. Site-specific art and locational identity. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 2004, p.126.
- 85 DION, Mark (entrevista). *Art: 21*. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/dion/clip2.html>>
- 86 FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.183.
- 87 Ibidem, p.102.
- 88 CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 2*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007, p.87.
- 89 PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró (Barcelona): Montesinos, 2007, p.84.
- 90 BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1999.
- 91 CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 2*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007, p.87.
- 92 FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.184.
- 93 ALBRECHT, Donald (Ed.). *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*. New York: Abrams, 1997, p.116.
- 94 BARAYA, Alberto; ROCA, José. Alberto Baraya (entrevista). In: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. pp.24-25, p.24.
- 95 ROCA, José. *Otras Flores*. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br>>.
- 96 Material de divulgação cedido pelo artista.
- 97 PINI, Ivonne. Alberto Baraya. *Revista ArtNexus*. Bogotá. n. 66, set. 2007.
- 98 TORRENTE, Virginia. Paraísos indómitos. In: A.A.V.V. *Paraísos indómitos*. Vigo: Fundación Marco/Junta de Andalucía, 2008, p.62.
- 99 BARAYA, Alberto (entrevista). *Encuentro Internacional Medellín 2007: prácticas artísticas contemporâneas*. Medellín: Câmara FM (El Citófono), 28 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://www.m3lab.info/portal/?q=node/176>>
- 100 FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 101 Ibidem, p.110.
- 102 CARDAN, J. *De la subtilité*. Paris, 1656, p. 154 citado por FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.33.
- 103 ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2007, p.110.
- 104 PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró (Barcelona): Montesinos, 2007, p.25.
- 105 GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002, p.88.
- 106 FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp.193-194.
- 107 Ibidem.
- 108 Ibidem, p.182.
- 109 FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y Fricción*. Fotografía, naturaleza, artificio. Murcia: Mestizo, 1998, pp.19-20.

- 110** RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo e Ed. 34, 2005, p.58.
- 111** GINZBURG, Carlo; GUNDERSEN, Ttygve Riiser. On the dark side of History. *Eurozine*. Viena, 20/07/2005. Disponível em: < <http://www.eurozine.com/articles/2005-07-20-ginzburg-pt.html>>
- 112** FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y Fricción*. Fotografía, naturaleza, artificio. Murcia: Mestizo, 1998, p.53.
- 113** BATAILLE, Georges; STÖEKL, Allan (Ed.). *Visions of Excess: Selected writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- 114** FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y Fricción*. Fotografía, naturaleza, artificio. Murcia: Mestizo, 1998, p.108.
- 115** Ibidem, p.111.
- 116** Ibidem, p.21.
- 117** Ibidem, p.24.
- 118** FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 119** CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Venezuela: Ayacucho, 1988, p. LIX.
- 120** Ibidem, p.20.
- 121** Ibidem, p.12.
- 122** Ibidem, p.XXX-XXXI.
- 123** CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996, p.23.
- 124** BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade*. Literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/FALE UFMG, 2005, p.9.
- 125** CORTÁZAR, Julio (entrevista). TVE francesa. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JDFYGOBIsjA>>
- 126** CARERI, Francesco. *Walkscapes*. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp.83-84.
- 127** Ibidem, p.80.
- 128** Ibidem, p.82.
- 129** CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996, p.23.
- 130** Ibidem, p.73.
- 131** AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994, p.92.
- 132** CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996, p.36.
- 133** Ibidem, , p.139.
- 134** Ibidem, p.320.
- 135** Ibidem, p.123.
- 136** Ibidem, p.118.
- 137** Ibidem, p.124.
- 138** Ibidem, p.56.
- 139** Ibidem, p.204.
- 140** Ibidem, p.311.
- 141** Ibidem, p.128.
- 142** Ibidem, p.93.
- 143** Ibidem, p.286.
- 144** DELANO-SMITH, Catherine. Milieus of mobility: Itineraries, route maps, and road maps. In: AKERMAN, James R. (Ed.). *Cartographies of Travel and Navigation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006, p.32.
- 145** CARDIFF, Janet (entrevista a Anthony Easton). JACKET MAGAZINE, n. 31, Out. 2006. Disponível em: <<http://jacketmagazine.com/31/cardiff-easton-iv.html>>.
- 146** JACKET MAGAZINE, n. 31, Out. 2006.
- 147** *Introduction to the Audio Walks*. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com>>.
- 148** *Introduction to the Video Walks*. Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com>>.
- 149** BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, pp.16-17.
- 150** VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- 151** HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA; Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.106.
- 152** SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: EdUSP, 2004, p.39.
- 153** HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2001, p.12.
- 154** SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p.79.
- 155** Ibidem, p.111.
- 156** OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p.115.
- 157** HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA; Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.23.
- 158** ANJOS, Moacir dos. *Babel*. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2006, p.24.

- 159 Ibidem, p.109.
- 160 Ibidem, p.13.
- 161 DETANICO, Angela (entrevista a Renata Marquez). Disponível em: <www.geografiaportatil.org>.
- 162 Ibidem. Disponível em: <www.geografiaportatil.org>.
- 163 PICKLES, John. *A History of Spaces: cartography reason, mapping and the geo-coded world*. London/New York: Routledge, 2004.
- 164 Ibidem, p.63.
- 165 Ibidem, p.76.
- 166 CAMPOS, Augusto de. Manifesto: Poesia Concreta. *Revista AD*, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956.
- 167 COOK, Andrew. Surveying the seas: Establishing the sea routes to the East Indies. In: AKERMAN, J. R. (Ed). *Cartographies of travel and navigation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006, p.69.
- 168 RODIN, Auguste. *El arte*. Entrevistas recopiladas por Paul Gsell. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- 169 BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p.53.
- 170 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p.134.
- 171 BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.83.
- 172 BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p.95.
- 173 BROSSA, Joan; MADDOZ, Chema. *Fotopoemario*. Madrid: La Fabrica, 2003, p.29.
- 174 LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p.183.
- 175 Ibidem, p.184.
- 176 Ibidem, p.188.
- 177 Ibidem, p.185.
- 178 BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.53.
- 179 KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.138.
- 180 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003.
- 181 BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.49.
- 182 Ibidem, p.69.
- 183 Ibidem, p.41.
- 184 KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.139.
- 185 FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.418.
- 186 Ibidem, p.415.
- 187 Ibidem, p.414.
- 188 MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- 189 BROSSA, Joan. *La piedra abierta*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, p.291.
- 190 BROSSA, Joan. *Poesia tipográfica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa e Ajuntament de Barcelona, 2004.
- 191 BROSSA, Joan. *La piedra abierta*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, p.399.
- 192 Ibidem, p. 461.
- 193 VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.91.
- 194 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, p.28.
- 195 VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.18.
- 196 FERNÁNDEZ, Horacio. Documental. In: A.A.V.V. *El Mundo Descrito*. Madrid: Fundación ICO, 2008, p.35.
- 197 SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas. In: *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p.38.
- 198 VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.18.
- 199 Ibidem, p.65.
- 200 SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.371.
- 201 MARQUEZ, Renata; RENA, Natacha; WESELY, Michael. 2004. Conversações sobre arquitetura e fotografia. *Revista AR*. Coronel Fabriciano. n. 1, 2004, p.3.
- 202 VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.41.
- 203 HELFERICH, Gerard. *Humboldt's Cosmos*. Alexander on Humboldt and the Latin American journey that changed the way we see the world. New York: Penguin Books, 2004, p.133.
- 204 HUMBOLDT, Alejandro de. *Cosmos*. Ensayo de una descripción física del mundo. Tomo I. Bélgica: Eduardo Perié, 1875, p.9.
- 205 MARQUEZ, Renata; RENA, Natacha; WESELY, Michael. 2004. Conversações sobre arquitetura e fotografia. *Revista AR*. Coronel Fabriciano. n. 1, 2004, p.5.
- 206 PAGLEN, Trevor. *Blank spots on the map: the dark geography of the Pentagon's secret world*. New York: Dutton, 2009, p.7.
- 207 PAGLEN, Trevor. Experimental geography: from cultural production to the production of space. In: THOMPSON, Nato (Ed.). *Experimental geography*. New York: Melville House Publishing, 2008, p.31.

- 208** PAGLEN, Trevor. *Blank spots on the map: the dark geography of the Pentagon's secret world*. New York: Dutton, 2009, pp.11-12.
- 209** PAGLEN, Trevor (conferência). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mApBa2qKVDM>>.
- 210** Descrição de *Limit Telephotography*. 2006. Disponível em: <<http://www.paglen.com>>.
- 211** Descrição de *The Black Sites*. 2006. Disponível em: <<http://www.paglen.com>>.
- 212** Descrição de *The other night sky*. 2007. Disponível em: <<http://www.paglen.com>>.
- 213** BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El arte contemporáneo y la Investigación geográfica. In: A.A.V.V. *Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008. p.17.
- 214** BIEMANN, Ursula. *Writing counter-geography*. Disponível em: <<http://www.geobodies.org>>.
- 215** BIEMANN, Ursula (entrevista a Liberty Paterson). Disponível em: <<http://www.kopenhagen.dk>>.
- 216** SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Editora Record, 2001.
- 217** BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade*. Literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/FALE UFMG, 2005.
- 218** BIEMANN, Ursula; SZEMAN, Imre. Tránsito forzoso: un diálogo sobre Black Sea Files (Archivos del Mar Negro) y Contained Mobility (Movilidad Contenida). In: A.A.V.V. *Tipografías Políticas: ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007. p.33.
- 219** Ibidem, p.33.
- 220** SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Editora Record, 2001.
- 221** Descrição de *Mobilidade Contida*. 2004. Disponível em: <<http://www.geobodies.org>>.
- 222** BIEMANN, Ursula; SZEMAN, Imre. Tránsito forzoso: un diálogo sobre Black Sea Files (Archivos del Mar Negro) y Contained Mobility (Movilidad contenida). In: A.A.V.V. *Tipografías Políticas: ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007, p.31.
- 223** CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p.13.
- 224** BIEMANN, Ursula. *Writing counter-geography*. Disponível em: <<http://www.geobodies.org>>.
- 225** Ibidem. Disponível em: <<http://www.geobodies.org>>.
- 226** CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p.12.
- 227** BIEMANN, Ursula; SZEMAN, Imre. Tránsito forzoso: un diálogo sobre Blach Sea Files (Archivos del Mar Negro) y Contained Mobility (Movilidad contenida). In: A.A.V.V. *Tipografías Políticas: ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007, p.19.
- 228** MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p.128.
- 229** BIEMANN, Ursula; SZEMAN, Imre. Tránsito forzoso: un diálogo sobre Blach Sea Files (Archivos del Mar Negro) y Contained Mobility (Movilidad contenida). In: A.A.V.V. *Tipografías Políticas: ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007, p.20.
- 230** Ibidem, p.24.
- 231** CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p.72.
- 232** BIEMANN, Ursula; SZEMAN, Imre. Tránsito forzoso: un diálogo sobre Blach Sea Files (Archivos del Mar Negro) y Contained Mobility (Movilidad contenida). In: A.A.V.V. *Tipografías Políticas: ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007, pp.26-27.
- 233** BIEMANN, Ursula. *Black Sea Files*, Arquivo nº 4, 2005. Disponível em: <<http://www.geobodies.org>>.
- 234** ROGOFF, Irit. *Terra infirma*. Geography's visual culture. London/New York: Routledge, 2000, p.8.

CRÉDITO DAS IMAGENS

- capa** Renata Marquez e Wellington Cançado. **Globus Terràquius (Barcelona)**, 2007. Fotografia digital. Cortesia dos artistas, Belo Horizonte.
- 3** Claudio Parmiggiani. **Pellemondo**, 1968. Couro, madeira e aço, 44 x 40cm. Procedente da coleção de Margherita Stein. Cortesia do artista e de Simon Lee Gallery, Londres.
- 6** Guillermo Kuitca. **Le Sacre**, 1992. Acrílica sobre 54 colchões com pés de madeira e metal, 120 x 60 x 20cm (cada). Todos os esforços foram feitos para contatar o artista e o LACMA, Los Angeles.
- 9** Joan Brossa. **Taquilla**, 1982. Serigrafia sobre papel, 49,9 x 35,1cm. Imagem reproduzida do livro Joan Brossa o la revolta poètica. M. Guerrero (ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa; Departament de Cultura; Fundació Joan Miró, 2001, p. 202. Cortesia da Fundació Joan Brossa.
- 48** Ricardo Basbaum. **diagramas para coreografias**, 2003. Desenho digital, dimensões variadas. Já foram apresentadas versões em alemão (2004), espanhol (2005), inglês (2007), chinês (2009), galego (2013) e português (2017). Cortesia do artista, Rio de Janeiro.
- 86** Renata Marquez e Wellington Cançado. **Global Safari (powered by Google)**, 2007. Stills do vídeo, 12min. Disponível em <https://vimeo.com/5175377>. Cortesia dos artistas, Belo Horizonte.
- 102** Mark Dion. **World in a Box**, 2015. Gravura integrante do livro-objeto World in a Box, conjunto de 27 impressões (litografia, cianotipia, digital, serigrafia, água forte, tipografia e xilogravura) em caixa de madeira de carvalho, 20 x 40cm. Fotografia de Will Lytch. Tampa: University of South Florida, Institute for Research in Art, Graphicstudio, 2015. Cortesia do artista e de Graphicstudio.
- 118** Alberto Baraya. **Herbario de Plantas Artificiales, Expedición Berlin: Orquidea Humboldt**, 2014. Objeto encontrado "made in China" (plástico, tela, arame e pigmentos), fotografia e desenho a lápis sobre papel, 112 x 82 x 5cm. Cortesia do artista, Bogotá.
- 119** Alberto Baraya. **Herbario de Plantas Artificiales, Expedición Berlin: Planta verde para antropometrias**, 2014. Objeto encontrado "made in China" (plástico, tela, arame e pigmentos), fotografia e desenho a lápis sobre papel, 45 x 60 x 5cm. Cortesia do artista, Bogotá.
- 140** Joan Fontcuberta e Pere Formiguera. **Trucha peluda del lago Clifford, Estados Unidos**. Fotografia integrante da instalação multimídia **Fauna**, 1989 (material orgânico, fotografia, papel, vidro e material audiovisual). Cortesia dos artistas, Barcelona.
- 170** Cildo Meireles. **Estudo para espaço**, 1969. Texto datilografado sobre papel A4. Cortesia do artista e da Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 171** Cildo Meireles. **Estudo para tempo**, 1969. Texto datilografado sobre papel A4. Cortesia do artista e da Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 172** Cildo Meireles. **Estudo para espaço/tempo**, 1969. Texto datilografado sobre papel A4. Cortesia do artista e da Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 184** Angela Detanico e Rafael Lain. **O mundo justificado, alinhado à esquerda, centralizado, alinhado à direita**, 2004. Impressão em jato de tinta em 4 caixas luminosas de acrílico, 60 x 120cm cada. Cortesia dos artistas, Paris.
- 218** Trevor Paglen. **Keyhole Improved Crystal visto de Glacier Point (satélite de reconhecimento USA 224)**, 2011. Fotografia da série **The Other Night Sky**, 76,2 x 109,2cm. Cortesia do artista e da Metro Pictures, Nova York.
- 234** Ursula Biemann. **Black Sea Files**, 2005. Stills da vídeo instalação com dois canais, 43min. Fonte www.geobodies.org. Cortesia da artista, Zurique.

Este livro foi editado a partir da tese de doutorado vencedora do Prêmio Capes de Tese 2010 na área de Geografia. Agradeço aos orientadores Cássio Hissa e Horacio Capel e à banca composta por Luis Alberto Brandão, Mabe Bethônico, Maria Ivone dos Santos e Ricardo Basbaum. Agradeço também aos artistas e às instituições que gentilmente cederam as imagens aqui publicadas.

Dedico o livro a Vilma, Mônica, Lou & Manu, dez anos depois.

Sou professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG desde 2010, parceira da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG desde 2014 e agradeço aos alunos por pensarmos juntos. Cofundei e coedito a revista PISEAGRAMA e também publiquei, dentre outros, *Domesticidades* (2010), *Atlas Ambulante* (2011), *Escavar o Futuro* (2014) e *Mundos Indígenas* (2020).

M357g

Marquez, Renata.
Geografias portáteis / Renata Marquez.
Belo Horizonte : Piseagrama, 2019.
256 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-67173-06-1

1. Espaço (Arte). 2. Estética — epistemologia. 3. Arte e geografia. 4. Cartografia. 5. Arte moderna — Séc. XXI.
I. Título.

CDD-912

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Felipe Carnevalli, Fernanda Regaldo, Paula Lobato,
Renata Marquez e Wellington Cançado

PROJETO GRÁFICO

Desenvolvido no Laboratório Editorial do Grupo de Pesquisa Cosmópolis, na Escola de Arquitetura e Design da UFMG, com o apoio do PIBIC CNPq em 2017, 2018 e 2020, por Ana Cecília Souza, André Victor, Emir Lucrecia, Felipe Carnevalli, Fernanda Regaldo, Lucas Kroeff, Paula Lobato, Rafael Amato, Renata Marquez, Simone Cortezão e Wellington Cançado.

DIAGRAMAÇÃO

Ana Cecília Souza e Emir Lucrecia

REVISÃO

Trema – Élide Murta e Rachel Murta

FONTES

Lyon e Akkurat

PAPÉIS

Chambрил Avena 80g e Rives Tradition Pale Cream 250g

IMPRESSÃO

Rona, 2019

ISBN 978-85-67173-06-1

Este livro integra a coleção AUTONAUTA.

O nome AUTONAUTA deriva afetuosamente do livro *Los astronautas de la cosmopista*, escrito por Júlio Cortázar e Carol Dunlop em 1983 quando foram expedicionários nas rodovias francesas.

Os PDFs dos livros da coleção estão disponíveis em www.piseagrama.org.

Normas técnicas foram flexibilizadas para a melhor fluidez da leitura e citações foram atualizadas de acordo com a Norma Ortográfica vigente desde 2009.



Publicado sob licença Creative Commons (CC BY-NC-SA 3.0): permite compartilhar, (foto)copiar e distribuir totalmente ou partes, desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados autores e fonte.

COSMO^o
POLIS
PISEAGRAMA

T A U
U A T
A N O