

Devenir-poeira/ruína: cartografar sem mapa/comunicar sem nome

Becoming-dust/ruin: mapping without a map/communicating without a name

Fabiola Ballarati Chechetto
fabiolachechetto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2095-6523>

Doutora em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/ PUC-SP). Bolsista CAPES-PROSUC.

Participante do grupo de pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura (ESPACC).

Resumo

Este artigo propõe rever os significados que a cartografia da/na comunicação poderá suscitar quando em confronto com uma experiência empírica. Ele apresenta alguns modos de conceituar cartografia na comunicação como modos de conhecer insurgentes à equivalência mapa-território. Nesse sentido, compara a exposição “Eu, Villa Adriana”, de Luca Vitone em São Paulo e Roma. A análise mostra: Roteiros das mediações que se pretendem equivalentes ao território; Trajetos suscitados pela interação entre sujeitos; Deriva como estratégia heurística que faz navegar pelo imprevisível dos lugares do território, desfazendo a certificação dos lugares mapeados, no jogo visualidade/visibilidade. A experiência faz diferença para uma epistemologia que, ao cartografar o movimento dos possíveis significados do conceito, visibiliza uma cartografia do comunicar nos modos de ver/olhar, falar/dizer, conhecer/pensar e permite a revisão dos sentidos do já visto/sabido, incorporando à cartografia o risco da surpresa.

Palavras-chave: cartografia, experiência, diferença, deriva, epistemologia da comunicação.

Abstract

This paper proposes a review of the meanings that cartography of/in communication can give rise to when confronted with an empirical experience. It presents some ways of conceptualising cartography in communication as ways of knowing that are insurgent to the map-territory equivalence. In this sense, Luca Vitone’s “I, Villa Adriana” exhibition in São Paulo and Rome is compared. The analysis shows: Routes of mediation that claim to be equivalent to territory; Trajectories prompted by interaction between subjects; Drift as a heuristic strategy that makes you navigate the unpredictable places of the territory, undoing the certification of mapped places in the visibility/visibility game. Experience makes a difference to an epistemology which, by mapping the movement of the possible meanings of the concept, makes visible a cartography of communication in the ways of seeing/looking, speaking/saying, knowing/thinking and allows for a revision of the meanings of what has already been seen/known, incorporating the risk of surprise into cartography.

Keywords: cartography, experience, difference, drift, epistemology of communication.

Introdução

FILHA: É o próximo livro?
PAI: Começará com um mapa da região
onde os anjos temem caminhar.
FILHA: Um mapa vulgar?
PAI: Talvez. Mas não sei o que se seguirá ao mapa e o envolverá em
alguma questão mais ampla e mais difícil
(Bateson, 1986 [1979], p. 219-220).

Os modos de conceituar cartografia relacionados à comunicação aparecem em interfaces teóricas com perspectivas geográficas, sociológicas, midiáticas, filosóficas, literárias e outras. Embora tratem de objetos empíricos distintos (a cidade, a metrópole, os meios digitais, a natureza, a cultura, o capitalismo etc.), em algumas, é possível notar uma estranha confluência no tratamento do objeto epistemológico: entende-se cartografia como modo de conhecer ou superar o complexo contemporâneo, a fim de criar sensíveis estímulos capazes de

levar à descoberta ou invenção de equivalência entre mapa e território.

Na geografia humana de Milton Santos (2006, p. 193) “um incessante processo de entropia desfaz e refaz contornos e conteúdos dos subespaços, a partir das forças dominantes, impondo novos mapas ao mesmo território”, ou seja, o aspecto informacional a serviço das forças econômicas hegemônicas traça a intencionalidade do plano/mapa dos espaços *urbanos*.

Todavia, e apesar do poder hegemônico determinar esses “roteiros” para a cidade, “o Lugar – não importa sua dimensão – é, espontaneamente, a sede da resistência” (Santos, 2006, p. 174), o que significa que a cidade, como “lugar” do cotidiano, do comum, do fluxo entre diferenças, ultrapassa o urbano e cria novos mapas dos mapas que lhe são impostos, modificando, desse modo, o território. Na cartografia de Santos, há uma crítica à hierarquia dos fixos programados pelo poder, para distingui-la da realidade dos fluxos como forças sociais da cidade, onde há duas esferas principais em comunicação: a tecnosfera e a psicosfera.

Nesse ambiente de informações formado pelo desenvolvimento da técnica e da ciência que, entendidas como

“tecnosfera”, são impactadas por afetos, emoções e comportamentos que caracterizam uma “psicosfera” (Santos, 2006, p. 172). Desse modo, as esferas técnica e afetiva se processam mutuamente.

Com a radical reorganização da tecnosfera dos sistemas de linguagem da atualidade digital, parece-nos que a relação cultura/mídia leva a tecnosfera a reconfigurar a psicosfera, criando novas relações histórico-tecnológicas. Desse modo, as representações culturais confundem ou misturam meios analógicos e novos meios digitais. Esse delicado limiar entre analogia e digitalidade é evidenciado na análise de Manovich (2010, p. 122) mostrando que o “*metamedium*” de Alan Kay (1984), que significa “reunir”, “incluir”, mas se confunde com metalinguagem, passa a colocar junto, aquilo que era separado. Assim, o “referir-se a si mesmo” da metalinguagem confunde-se com a linguagem do *meio e faz coincidir mídia e ambiente*, confundindo os sentidos de função/ação com significado.

Enquanto a cartografia como método impõe a redundância da “aplicação” do código do mapa para regular, corrigir, moldar e disciplinar as irregularidades do território que reduz a realidade ao plano; a cartografia como modo de ver/rever o objeto de conhecimento busca aprender a conviver nas esferas incertas do território, para criar conexões entre experiência vivida, experimentando para ver o que acontece.

Assim, essas conexões, sempre provisórias, podem se desconectar e reconectar de outras formas numa mesma geografia, mas gerando diferentes lugares, mesmo que seus veículos sejam os mesmos.

Essa reunião inclusiva de considerar como similares veículos e vínculos, tecnosfera e psicosfera, mídia e cultura, analógico e digital estão presentes de outra maneira nas contribuições filosóficas e políticas de Deleuze e Guattari, quando propõem uma cartografia como modo estratégico de identificar diferenças voltado à um fazer ver.

Em 1986, Deleuze analisa o modo sagaz como Foucault cartografa, genealogicamente, a microfísica dos poderes e seus quadros físicos, em uma escrita que luta contra a violência, a vergonha e a morte, valendo-se da alegria e do cinismo como um diagrama que “expõe as relações de forças que constituem o poder” (Deleuze, 2013 [1986], p. 46), permitindo ver, com isso, a maneira pela qual diagrama se torna mapa:

[...] um diagrama é um mapa, ou melhor, uma superposição de mapas. E, de um diagrama a outro, novos mapas são traçados. Por isso não existe diagrama que não comporte, ao lado dos pontos que conecta, pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência; e é deles, talvez, que será preciso partir para se compreender o conjunto (Deleuze, 2013 [1986], p. 53).

Mas, em *Mil platôs* (1995 [1980]), Deleuze e Guattari cartografaram uma ontologia da multiplicidade nos seus muitos extratos do mundo e dos modos de ver/conceituar a realidade e, na “Introdução”, conceituam o rizoma, que é um modo de ser e de organizar a multiplicidade, como um “mapa e não decalque” que, contrário ao modelo, não tem começo nem fim e é constituído por platôs, isto é, “zonas de intensidade contínua aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 1995 [1980], p. 8). Ao contrário de mapas conceituais planos, os platôs são tridimensionais como a ideia das esferas técnicas e

afetivas que, em entrecruzamentos, vão compondo cartografias em conjuntos.

O mapa não ilustra nem reproduz. Para Deleuze e Guattari (1995 [1980], p. 21), o mapa constrói, conecta os campos, é aberto, desmontável, reversível e “pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza”. Assim, pode-se concebê-lo como arte, ação política ou meditação: “um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo” (Deleuze; Guattari, 1995 [1980], p. 21).

Essa maneira de conceber múltiplas entradas ao mapa descentraliza a unicidade de sua função e possibilita ao leitor escolher as combinações entre trajetos, tornando-se autor das próprias cartografias. O sentido desse procedimento pode ser encontrado em outro modo de cartografar proposto por Walter Benjamin (1987 [1928]) em *Rua de mão única*. Nesse livro, o autor propõe uma constelação de aforismos produzidos entre 1923 e 1926, nos quais registra fábulas, recordações, objetos, modos de fala, pessoas e ruas de várias cidades irrepetíveis que, comparadas de maneira sensível, desenharam a feição afetiva dos mapas/lugares por onde passou.

Esse modo de cartografar é o que Benjamin (2009, p. 502) chamou de “montagem literária”, em suas emblemáticas *Passagens*. A montagem benjaminiana, além de literária, incide fortemente no caráter epistemológico que as cartografias convocam a pensar: ao contrário de um método expositivo, a montagem mostra uma série de visualizações entre cidades diferentes que, de maneira aberta, oferecem-se como caleidoscópio sem “roteiro”, voltados para a produção de inferências. Assim como a organização rizomática de Deleuze e Guattari, adaptam os mapas às montagens, e não o contrário; a montagem de Benjamin não decalca a realidade, mas abre possibilidades de passagem pelas multiplicidades que, descentralizadoras, constroem tonalidades afetivas, enquanto caminham.

Esses modos de cartografar a comunicação em suas singularidades podem confluir para um objeto epistemológico que aponta releituras entre mapa-território. Mas como rever os significados que a cartografia da/na comunicação poderá suscitar, quando em confronto com uma experiência empírica?

A exposição de arte contemporânea “Eu, Villa Adriana” dedica-se à obra do artista italiano Luca Vitone, professor de escultura na *Nuova Accademia di Belle Arti*. A exposição tem o mesmo título em duas versões, em português e em italiano, e aconteceu no Museu de Arte Contemporânea, o MAC-USP, em São Paulo em 2022 e no *Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, o MAXXI de Roma, em 2021.

As exposições homônimas trazem, na distância de um ano, cenografias diferentes nos museus do Brasil e da Itália e ambas apresentaram artes realizadas por agentes climáticos sobre telas de linho expostas ao relento, em meio às ruínas de Villa Adriana (século II d.C.), situada em Tivoli, próxima a Roma, residência do imperador romano Adriano e, atualmente, sítio arqueológico emblemático da Antiguidade Clássica.

1 Roteiros: mapas, leis do espaço na fixação do tempo

Visito a mostra de Vitone pela primeira vez no MAC-USP em dezembro 2022 e, na chegada, o atendente me mostra um mapa impresso (Figura 1), apontando o nome de cada andar. Segue um *script*: subir pelo elevador até a vista panorâmica no

último andar e descer cada um dos andares até o mezanino, onde estão o Café e a Livraria. O atendente mostra o elevador e dá boas-vindas. Pergunto-lhe onde ficam as escadas. Responde: “São muitos lances, melhor pegar o elevador mesmo...”. Diz que “todo mundo” sobe até a vista panorâmica, tira fotos e vai

descendo de elevador para as exposições. Pergunto sobre as escadas. Contrariado, ele aponta o elevador. Agradeço e subo pelas escadas até o mezanino. O atendente me escolta com o olhar.

Figura 1 – Mapa das exposições

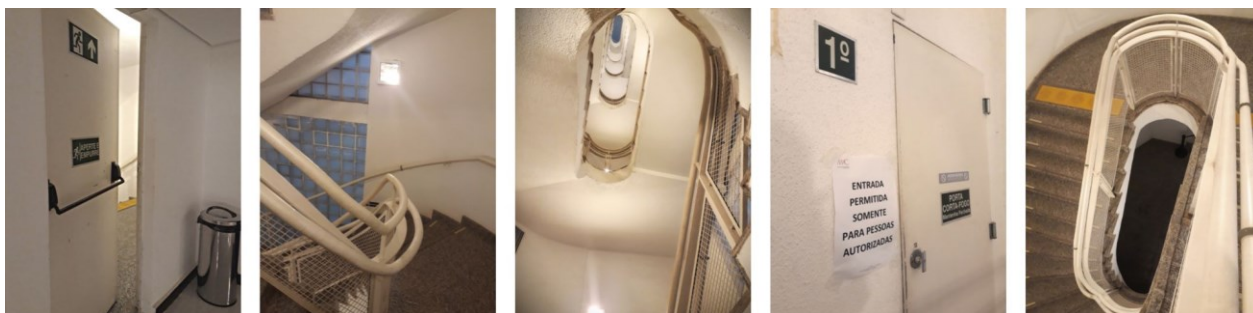
8	VISTA PANORÂMICA PANORAMIC VIEW		8	VISTA PANORÂMICA PANORAMIC VIEW	
7 _A	EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO EM PREPARO LONG-TERM EXHIBITION SET UP IN PROGRESS		7 _B	EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO EM PREPARO LONG-TERM EXHIBITION SET UP IN PROGRESS	
6 _A	EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO EM PREPARO LONG-TERM EXHIBITION SET UP IN PROGRESS		6 _B	EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO EM PREPARO LONG-TERM EXHIBITION SET UP IN PROGRESS	
5 _A	LUGAR-COMUM COMMONPLACE	ATO 1 • ACT 1 ATO 2 • ACT 2 ATO 3 • ACT 3	5 _B	LUGAR-COMUM COMMONPLACE	ATO 3 • ACT 3
4 _A	CARTOGRAFIAS DE MUNDOS INEXISTENTES MANOEL VEIGA CARTOGRAPHS OF NONEXISTENT WORLDS, MANOEL VEIGA		4 _B	ART DÉCO BRASILEIRO DOAÇÃO FULVIA E ADOLPHO LEIBNER BRAZILIAN ART DÉCO DONATION FULVIA AND ADOLPHO LEIBNER	
3 _A	LUCA VITONE. EU, VILLA ADRIANA		3 _B	EXPOSIÇÃO EM PREPARO EXHIBITION SET UP IN PROGRESS	
2 _A	ÁREA OPERACIONAL OPERATIONAL AREA		2 _B	RESERVA TÉCNICA VISÍVEL VISIBLE COLLECTION STORAGE	
1 _A	ÁREA ACADÊMICA E AUDITÓRIO WALTER ZANINI ACADEMIC AREA AND AUDITORIUM		1 _B	ÁREA ADMINISTRATIVA ADMINISTRATIVE AREA	
M MEZANINO	CAFÉ CAFETERIA		M MEZANINO	LIVRARIA BOOKSTORE	
0 TÉRREO	CLAREIRA GLAZE		0 TÉRREO	ENTRADA, SAÍDA E BIBLIOTECA ENTRANCE, EXIT AND LIBRARY	

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) (2022).

Pergunto ao segurança do mezanino onde estão as escadas, ele mostra o elevador, me acompanha e abre a porta. Discorre sobre a beleza da vista panorâmica, diz que pode tirar foto e que é melhor subir antes de escurecer. Recuso o alçapão, localizo a

porta pesada da escada de incêndio (Figura 2). Empurro a alavanca e entro. Vão central que lembra a capa do álbum de estreia dos Beatles, *Please Please Me* (1963). A escadaria nada vê, ela leva e liga o imóvel.

Figura 2 – Escadarias de incêndio do MAC-USP



Fonte: Montagem de fotos elaborada pela autora (2024).

A intersecção entre lugares internos e externos das exposições do museu pela escadaria de incêndio é alternativa à caixa vedada que eleva os corpos até os andares e nada faz ver, pois provê sempre a mesma resposta a quem quer ser levado pela ordem, sem desvios, sem cansaço. O elevador é funcionário perfeito e obediente, repete o serviço quando solicitado e nunca questiona.

O elevador mantém o ritmo e para, rigorosamente, nos mesmos locais. Dispositivo de planejamento urbano travestido de acessibilidade, mesmo para quem não precisa, acaba sendo utilizado, protegendo o corpo e impedindo o andar errante capaz de ver sem ser visto. Ao contrário, o elevador se desloca de A para B, precisamente, em linha reta.

Rejeitando as costumeiras formas de deslocamento planejado no fim das décadas de 1950 e início da década seguinte, a Internacional Situacionista (IS) foi criada por um grupo de pensadores e artistas que fundaram um movimento radicalmente contrário ao funcionalismo abstrato, imposto às cidades pelo urbanismo. Os situacionistas, junto de Guy-Ernest Debord, propunham criar outras territorialidades e elaboraram a “teoria da deriva”, conceituando seu principal procedimento como “uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo” (Jacques, 2003, IS n. 2, dezembro de 1958 [1956]).

Na contramão da viagem e passeio entendidos como turismo, ou seja, visita a locais determinados e postura passiva diante do “acaso”, a deriva assume um comportamento experimental e um meio de estudo nômade, que escolhe percorrer a geografia através das subjetividades que a relação estabelece com e entre elas. Para explorar o campo espacial, estabelecer bases e calcular direções de penetração, a (IS) apontava a necessidade do estudo dos mapas “oficiais, sejam ecológicos ou psicogeográficos, e a correção e melhoria desses mapas” (Jacques, 2003, p. 90, IS n. 2, dezembro de 1958 [1956]). Os precursores do situacionismo esclareciam que velhos mapas ajudavam as deriva experimentais a mudar a arquitetura e o urbanismo, sem delimitar a durabilidade dos continentes.

Deixando de lado a proposta comportamental da deriva e os postulados mais ligados às ilusões sociais e políticas próprios da atmosfera dos anos 1960, é possível destacar as criações de ambiências que a situação derivante pode propiciar.

A construção de situações supõe desmoronamento, decomposição, liquidação revolucionária do estabelecido, para entregar-se às demandas do terreno e das pessoas que nele circulam. Provocam uma reflexão sobre os hábitos de transporte, deslocamento, ocupação e habitação, favorecendo possibilidades de significação. O modo pouco coerente, as brincadeiras, a provisoriedade, o momento de passagem, as combinações, o momento criado contra o instante é o que vai caracterizar a práxis da deriva (Jacques, 2003).

Na incursão pela exposição citada, não me ative à deriva situacionista como método, mas lembrei do espírito dela e voltei aos ensinamentos situacionistas para atualizar a recusa à dominação do lazer; ao contrário, procurei empreender uma visita intencional e com participação total, ora racionalizada, ora intuitiva, mas ligada ao aprendizado vivido e revisto, a cada vez em que foi sendo construído ou na medida em que necessidades e acaso se processavam nas relações entre pessoas, linguagens e coisas.

Chego ao andar 3A e encontro, junto ao frio condicionado, a poeira, os fungos e as bactérias de Villa Adriana importados por Vitone, sem qualquer esperança de cartografia. O título da mostra “*Eu, Villa Adriana*”, em primeira pessoa, seria uma trama autobiográfica vivida na própria pele: da tela, do artista, da curadoria, do Imperador, das minhas próprias ruínas?

À esquerda, entre nove telas altas, escuras, cheias de manchas, mofo, apenas uma era clara, embora todas apresentassem figuras irreconhecíveis (Figura 3). Na parede menor, fragmentos da Villa enquadrados. Ao fundo, uma estátua de pássaro em mármore e meio metro de altura, singelo. Fotografo e envio as imagens a um conhecido romano, que exulta, exclamando: antiga e egípcia! Egito em Roma, estranho. Um segurança silencioso, sentado numa banquetta, nada diz. Permaneço pouco e, desconhecendo qualquer significado, vou embora.

Figura 3 – Sala da exposição “Eu, Villa Adriana” no MAC-USP



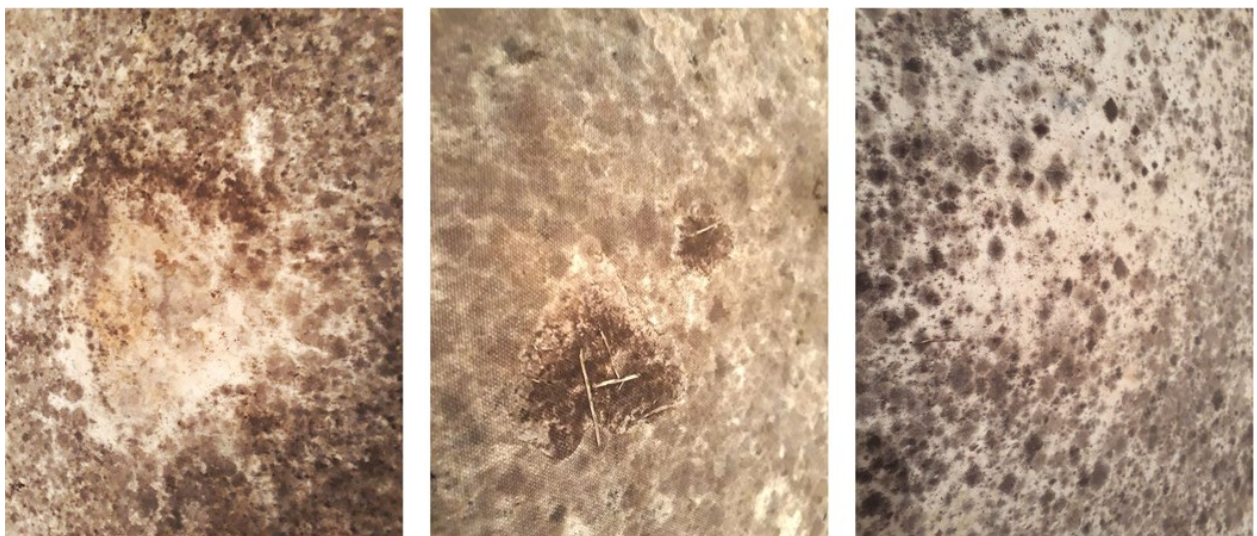
Fonte: Foto da autora (2024).

Retornando à casa, realizo três ações paralelas: 1) pesquiso Villa Adriana na internet: *sites*, mapas, iconografias, entrevistas, documentários, fotos, roteiros, notícias sobre a proposta de transformar o patrimônio em aterro sanitário e descubro a exposição realizada pelo mesmo artista no ano anterior em Roma no MAXXI; 2) busco rastrear conceitos de cartografia que auxiliem a iluminar outros modos de pensar a relação mapa-território, evidentes ou implícitos, através de visadas de autores que parecem dialogar com as questões deste trabalho; 3) planejo voltar à exposição em São Paulo e compará-la àquela de Roma.

2 Trajetórias: revisitar, rever, recontextualizar

Passadas algumas semanas, em janeiro de 2023 revisito “Eu, Villa Adriana” no MAC-USP e passo a notar, com maior atenção, com vagar e proximidade, cada uma das nove telas a fim de apreender detalhes, texturas, relevos, cheiros, nuances do monocromático feitos pela natureza e cultura do lugar (Figura 4), dando a ver uma espécie de técnica que se repete com variações de liberdade em cada tela, expostas em cômodos diferentes na antiga Villa imperial tiburtina.

Figura 4 – Detalhe das telas de Luca Vitone expostas no MAC-USP



Fonte: Foto da autora (2024).

Em uma parede oposta às telas, Vitone apresenta quatro gravuras de água-forte, do grande gravurista italiano do século XVIII, Giovanni Battista Piranesi: os *Capricci*. Sobre as gravuras, Vitone intervém desenhando notas musicais a caneta, como se o som proviesse das ruínas (Figura 5). A presença dos quadros “alude às transformações de um lugar pelo tempo, não só na sua dimensão natural, mas também nos modos de

construção imaginária, fictícia e política dos espaços” (MAC-USP, 2022, s.p.). A intervenção do artista contemporâneo sobre o desenho do passado, não só adiciona uma camada ficcional e metafórica à figura, como também muda a natureza do mapa daquela cultura, gerando outro cultivo daquele mapa, reconfigurando múltiplas intencionalidades que a cartografia carrega, desperta ou esconde.

Figura 5 – *Capricci*- gravura de Piranesi com desenhos a caneta de Vitone



Fonte: Galerie Rolando Anselmi (2021).

A mostra-instalação traz também três painéis com fragmentos arqueológicos de reboco e estuque, com afrescos coloridos recuperados nas escavações do século passado e decorados com motivos geométricos, elementos florais e figurativos e detalhes em relevo. Na face oposta, Vitone coloca uma estátua em forma de falcão: a divindade egípcia Hórus, filho de Ísis e Osíris. “O deus simbolizava o poder e a função divina do soberano, conceitos sintetizados pela dupla coroa” (MAC-USP, 2022, s.p.).

As descrições no *site* do Museu, as identificações, a sinopse, o catálogo são padronizados para todas as exposições e figuram como legendas para “guiar” o olhar e o entendimento do visitante. Nesse caso, a visitante era eu mesma, mas, enquanto fotografava Hórus, a bateria acabou. O jeito foi conversar com o segurança, que me contou como o artista chegou aos resultados

visualizados nas telas. Peço uma sugestão por onde começar e me indica que poderia circular livremente pelas obras, sem ordem específica.

Pergunto ao segurança se há obras do outro lado da última parede, no avesso dos fragmentos arqueológicos da Villa (Figura 6). Responde que não. Vou espiar o outro lado e encontro um texto explicativo, descrevendo conceitos e procedimentos do artista Vitone. Essa deriva lúdico-alienante parece acumular impressões e, assim, contrastar e conviver com a deriva engajada. A deriva visual contrasta com uma visualidade da deriva. A visualidade da deriva afeta a visibilidade das cartografias, como a imprevisibilidade dos lugares do território desfaz a certificação dos locais mapeados. Contrapõem-se lugares e locais.

Figura 6 – Detalhe dos fragmentos de Villa Adriana expostos no MAC-USP



Fonte: Fotos da autora (2024).

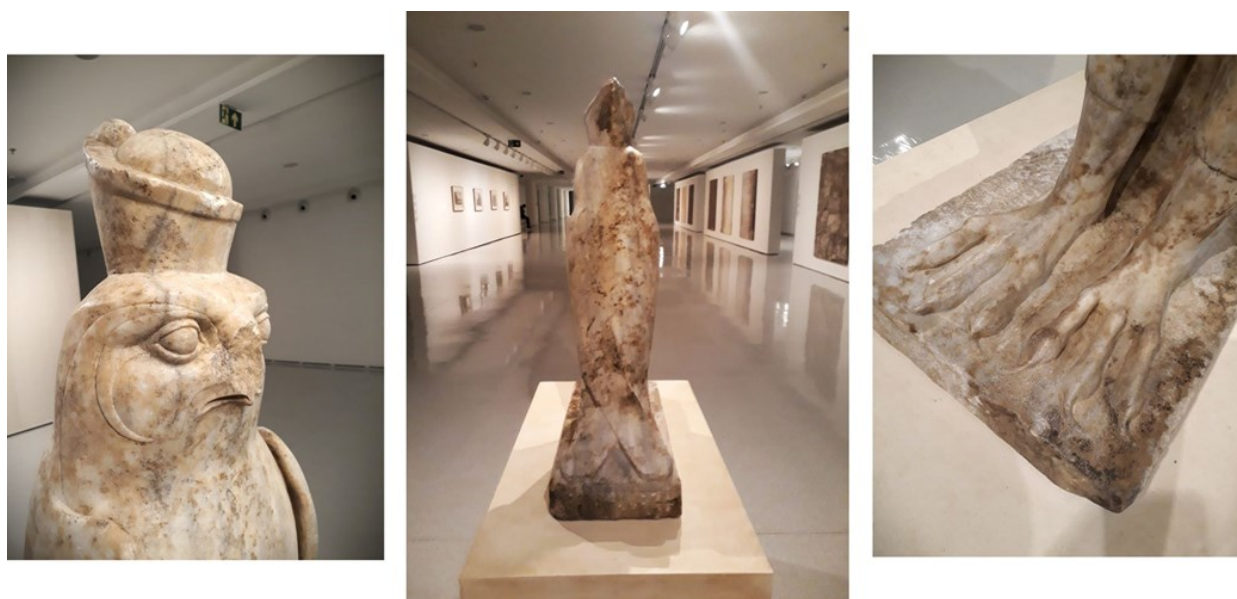
Volto a cada uma das telas, dos quadros e, sobretudo, volto a ver a figura de Hórus (Figura 7). Aquela que, na primeira impressão, me parecera uma estátua de coruja graciosa com nariz quebrado e olhos arredondados bem simétricos, é divindade egípcia das mais poderosas. O famoso “olho de Hórus” me levou a imaginar o que e por quem a estátua deve ter sido vista ao longo dos séculos na Villa, no tempo, no lugar e agora. Quase toda estátua grega tem os olhos sem pupilas, como se fossem cegas. Parecem captar tudo que se passa ao redor, em visualidade panóptica de outras eras. Panópticas, veem sem serem vistas, não deixando ver como olham. São oniscientes.

Conversando com o segurança do MAC, ele sugere: “aproveita que não tem ninguém! Pode chegar perto, tirar foto e até tocar nela... Fica à vontade!”. Vou até o objeto e o observo.

Toco os pés de Hórus num gesto delicado e profano. Aquele patrimônio histórico-cultural clássico e longo, sagrado, resistente e protegido pela aura institucional era, ao mesmo tempo, frágil, disponível, suscetível às intempéries de olhares e toques de outro povo, geração, cidade. Museificação do contemporâneo. Acesso tátil ao passado intocável.

A recepção, as perguntas e conversas realizadas nessa experiência com outros sujeitos (os seguranças e o porteiro) mostram as mediações de roteiros estabelecidos e de desvios inusitados, mas, sobretudo, suscitam ações, ideias e reações de adesão, contraste ou dúvida recíprocos na interação onde visitante e segurança revisitam uns aos outros: essa entreafetação interfere no modo como a cartografia vai sendo pensada e desenhada.

Figura 7 – Estátua de Hórus em “Eu, Villa Adriana” no MAC-USP



Fonte: Fotos da autora (2024).

3 Comparar e autorretratar

Antes de “*Eu, Villa Adriana*” vir ao MAC-USP em 2022, Vitone realiza uma exposição homônima, similar, porém diferente, no MAXXI de Roma em 2021 (Figura 8). Pela internet, visito o catálogo, textos, mapas, fotos, entrevistas com críticos de arte e colecionadores sobre a exposição italiana e localizo informações complementares ao MAC-USP.

Vitone colocou nove telas grandes de linho em vários pontos evocativos da Villa habitada pelo imperador romano e as posicionou ao ar livre no sítio arqueológico, deixando-as ao relento por um ano (MAC-USP, 2022). As ações climáticas, intempéries, vento, chuva criaram assim “peles do tempo” que produziram grandes composições abstratas que a comunicação

oficial dos catálogos de ambas as exposições definira como autorretratos de paisagem (MAXXI, 2021; MAC-USP, 2022).

Autorretratar parece tomar sujeito por objeto de si, e essa metalinguagem parece sugerir uma oportunidade de autonomia crítica na leitura/escritura dos roteiros de Adriano, do artista, do museu, da visita, da pesquisa e das revisões deste texto. O autorretrato conhece outros de si e esse sentido nos permite reconhecer, conhecer outra vez, uma habilidade essencial para a cartografia. Isso não quer dizer simplesmente “mapear” ou “rastrear” elementos próprios com o intuito de elencar um inventário descritivo dos fenômenos no tempo cronológico. Cartografia aqui é uma montagem da experiência na relação com o tempo/espço do que pode estar sendo ao tornar-se, como revisão do que é. Cartografar é permitir a possibilidade de rastrear roteiros de inferências.

Figura 8 – Fotos e mapa de Villa Adriana



Fonte: MAXXI (2021) e foto central de Lazio Nascosto.it (2022).

A cultura costuma imitar a natureza com artifícios da arte que não a deixam exprimir-se. Relacionar natureza com cultura neste experimento artístico mexe com os lugares estabelecidos. Em um pequeno livro de ensaios sobre os vários acessos ao significado de natureza, Vilém Flusser (1978, p. 31) começa com “Vales” e diz o seguinte:

Temos várias maneiras de relacionar-nos com a natureza, algumas das quais podem ser chamadas “sobrenaturais”, “teóricas” ou “perspectivas” (segundo os nossos vários gostos). Uma de tais maneiras é encarar a natureza como se fosse um mapa. Invertamos, sob tal visão, a relação epistemológica entre paisagem e mapa. O mapa não mais representa a paisagem, mas agora é a paisagem que representa o mapa.

Ver a natureza *como se fosse* um mapa por meio da tela de Vitone seria considerá-la mapa da natureza com outra linguagem e sem legendas. A observação do mundo pode transformá-lo em modelo ou traduzir a natureza como outro exótico da cultura ou, ainda, recriar naturezas, uma pela outra!

Na análise das obras de Vitone, a historicidade das funções do sistema cartográfico deve ser levada em consideração para que possamos compreender as artimanhas da arte em explorar seus reversos. A minuciosa escritura decorre da necessidade de dominação, vigilância e controle do império:

[...] a própria cartografia nasce e se desenvolve como necessidade do poder: um sistema encomendado pelo soberano que possa representar a totalidade do território sob seu domínio e seu controle. Villa Adriana foi criada pelo imperador Adriano (76-138) para escapar das pressões que recebia em Roma, deslocando de fato a gestão administrativa e política do Império (Palopoli, 2022, p. 71).

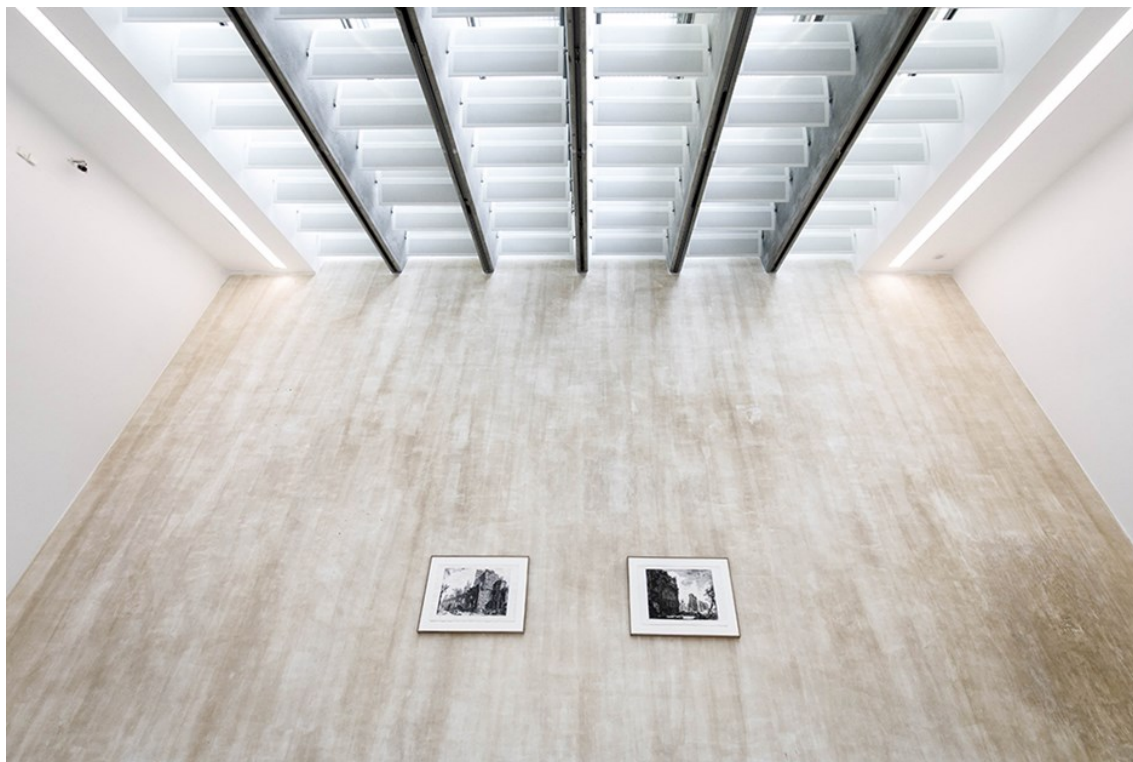
Escapar das pressões do poder e deslocar-se para criar um lugar onde afloraram outras imagens e forças é um movimento que parece sugerir outra descoberta possível, muito além das rotinas e finalidades reconhecidas e narradas pela grande História. Na parede inclinada que serve de pano de fundo para a exposição de Vitone no MAXXI de Roma, o artista realizou a

obra “*Wunderkammer*”¹ (*pensando alla volta celeste*)² (Figura 9), uma aquarela atípica pintada sobre superfície da parede que se mistura com a poeira, como se fosse um “antipigmento”.

A textura e as nuances criadas com cores das poeiras misturadas aos átomos das ruínas criam a narrativa do ambiente da Villa Adriana, ou seja, a Villa passa a ser um observatório

astronômico, semelhante ao lugar de onde o imperador romano contemplava astros e estrelas. “A mesma poeira que constantemente tentamos eliminar é aqui utilizada como elemento metafórico da inevitável persistência de quem habita os lugares e do próprio lugar”³ (MAXXI, 2021, s.p.).

Figura 9 – “*Io, Villa Adriana*” de Luca Vitone



Fonte: Foto de Musacchio, Ianniello e Pasqualini (MAXXI, 2021).

Os modos de habitar os lugares diferenciam lugares: o imperador criou um refúgio artístico para contemplar a abóbada celeste olhando estrelas, o artista pintou a parede do museu com a substância que restou da história, para ser contemplada em tempo presente. Ambos reúnem observadores e observados, em um jogo de espelhos.

O palácio imperial não é mais governo, e a parede do museu vira outra tela. As identidades parecem se multiplicar quando, na realidade, suas funções poéticas sempre estiveram/estão presentes no ambiente e prontas a extrapolar as literalidades!

Essa poética sendo linguagem difere e desafia a própria linguagem. No texto “A imagem como simulacro do mundo”, Ferrara (2018, p. 51) menciona um curioso ensaio de Jean Baudrillard, publicado em 1976 e chamado “O Anagrama”, no qual o autor relê criticamente os célebres exercícios anagramáticos estudados por Saussure. No afã de encontrar a

lógica formal do significante para os anagramas dos poemas clássicos de Virgílio e Homero, Ferdinand de Saussure descobre, em 1906 e 1909, um mecanismo de composição, descrevendo-o nas leis do par e da palavra-tema.

Aqueles anagramas clássicos diferem dos atuais, pois têm origem fônica e não ortográfica. Era preciso ouvir fonemas e de nada adiantaria ver os rearranjos das letras. Baudrillard aproveitou os postulados de Saussure para, desviando dele, identificar a sutileza de sua intuição revolucionária, encontrando outro sentido para a troca simbólica:

Também no campo da linguagem existe o modelo de uma troca simbólica, alguma coisa parecida com o núcleo de uma antieconomia política, espaço de exterminação do valor e da lei: trata-se da linguagem poética. No campo de uma antidiscursividade, de um para-almém da economia política da linguagem. Os Anagramas de

¹ “As expressões *gabinete de curiosidades*, *quarto das maravilhas* ou *gabinetes das maravilhas* (*Wunderkammern*, em alemão) designam os lugares onde, durante a época das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII, se colecionava uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia considerados na época: animal, vegetal e mineral; além de objetos relacionados à geologia, etnografia, arqueologia, relíquias religiosas ou históricas, obras de arte e antiguidades.

Eram *espaços montados* por nobres curiosos, ricos comerciantes, artistas e estudiosos para juntar, interpretar e exibir os objetos coletados de outras culturas e continentes” (Wikipedia, 2023, s.p., grifo nosso).

² Tradução livre: “pensando na abóbada celeste”.

³ Texto original: “La stessa polvere che tentiamo costantemente di eliminare è utilizzata qui come elemento metaforico di persistenza ineliminabile di chi abita i luoghi e del luogo stesso”.

Saussure constituem a descoberta fundamental. A mesma pessoa que mais tarde forneceria as armas conceituais à ciência linguística destacara antes, em seus Cahiers d'anagrammes, a forma antagônica de uma linguagem sem expressão, para além das leis, dos axiomas e das finalidades que lhe atribui a linguística – a forma de uma operação simbólica da linguagem, isto é, não de uma operação estrutural de representação pelos signos mas, bem ao contrário, de uma operação de desconstrução do signo e da representação (Baudrillard, 1996 [1976], p. 249).

A expressão poética desconstrói o signo e a representação, pois destrói a regra, a lei, a estrutura, fazendo circular, no poema, os sentidos; na arte, os rearranjos e, na ciência, a remontagem das ideias. Nessa ótica, as consequências subversivas de uma insurreição da linguagem contra suas próprias leis foram ignoradas pela ciência linguística e são destacadas por Baudrillard (1996 [1976], p. 254), reconhecendo que o ato simbólico não está na lei, na estrutura e na regra, mas “na volatilização do nome, do significante, nessa

exterminação do termo, nessa dispersão sem volta”. Volatizar o nome significa a identidade e a representação em ruínas. O nome e o conceito são identidades e representações: delineamentos do conhecido, pretensão de totalidade.

Diferente de Hórus que, singelo e elegante, lança um olhar atento a todos os ângulos da sala das maravilhas no MAC-SP, o espetacular crocodilo-fonte em mármore *cipollino* (Figura 10), animal sagrado do antigo Egito com a cabeça altivamente levantada e as mandíbulas abertas demonstrando a truculência guerreira e dominadora greco-romana, deixa a centralidade original do tanque do Canopo da antiga Villa para ocupar a luminosa sala contemporânea do MAXXI. Inofensivo, petrificado, alegórico, quase carnavalesco, o crocodilo do Nilo desliza pelo Tevere, gargalhando da apoteose e da ruína daquele imperador que, enquanto massacrava milhares de vidas para defender seu território e prestígio, se refugiava em sua suntuosa Villa de veraneio repleta de finezas, colecionava raras artes, músicas, livros, banhava-se nas termas cálidas do bem-viver e contemplava estrelas, escrevendo sensíveis poemas.

Figura 10 – “Io, Villa Adriana” de Luca Vitone



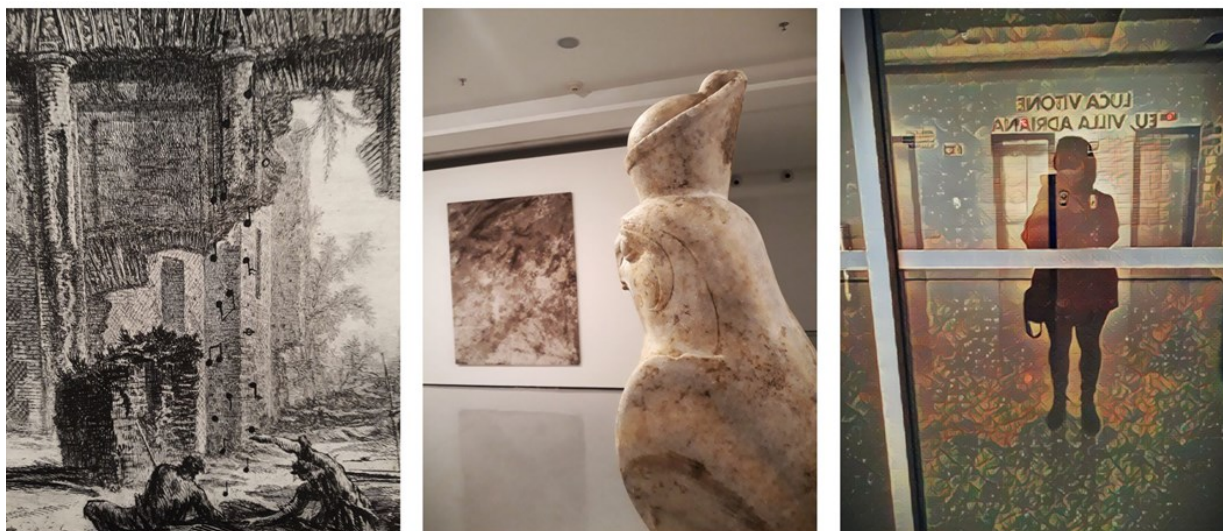
Fonte: Foto de Musacchio, Ianniello e Pasqualini (MAXXI, 2021).

4 Configurações: da semiótica das colunas às semioses das ruínas

Ao posicionar telas sem molduras, ou melhor, tecidos de linhos pendurados na *Torre di Roccabruna* e estendidos no chão

sobre a terra e plantas, para absorverem os efeitos das ventanias, do sol, das tempestades, da neve ou do frio riscados pelas pedras e lascas das ruínas, o artista, as ruínas, o tempo e as intempéries na Villa Adriana criam uma arte conceitual que, abstrata, não delineia figura e fundo de uma típica paisagem reconhecível à visão (Figura 11), mas podem traduzir o que Pietromarchi (2022) denomina de diversamente visível.

Figura 11 – “Melodia caprichada”, “Hórus olha Vitone” e “Eu, Luca e Adriana/o”



Fonte: Fotos da autora (2024).

Cogitar um modo de pensar inusual, para ver o diversamente visível é requisito crítico para a arte, ciência e pensamento. Para desconstruir como pensamos o “ver”, Derrida (2012, p. 70) argumenta que toda perspectiva guarda em si um “*ençegucimento*”⁴, imprescindível à visão. Isso implica em uma importante analogia epistemológica entre conhecer/ver e pensar/visibilizar. Enquanto conhecer é da natureza do ver, o pensar, se ocorrer como acontecimento, é uma espécie de “ponto cego” na medida em que, surpreendido pelo próprio desenho que vai traçando, sem antecipar o que vê, passa, então, a ser capaz de inventar. Enquanto o conhecer do visível vê o que sabe, o pensar é a própria visibilidade, ou seja, condição do que pode se tornar visível.

A relação entre pensamento e espaço se depara com o inesperado no tempo-espaço dos lugares e experimenta cenários que exigem novos modos de comunicar com a diferença. Isso porque “a experiência do pensamento é uma experiência sem carta ou mapa geográfico, uma experiência exposta ao acontecimento no sentido que precisei há pouco, isto é, disponível à vinda do outro, do radicalmente outro, do outro não apropriável” (Derrida, 2012, p. 80).

Nas obras de Vitone, a diferença é convidada a performar com o outro, participando do jogo expressivo/perceptivo que permite inferir o modo como a natureza imprime as estações nas telas. Esse outro surge como cultura no engenho “cego” do artista e da natureza, nas recepções diversificadas das pessoas que vêm figuras diferentes umas das outras, a partir dos resultados das telas: marmorizações, luzes, crateras lunares, nuvens, faces de Adriano, ecos de Antínoo, craquelados, criatividade, monotonia, mesmice, pura aleatoriedade. A técnica e a autoria já não são atribuições exclusivamente da cultura, fazem pensar que a cultura da natureza é altamente habilidosa, e assina a obra.

O inesperado volta sempre como outro, em “eterno retorno”, assim falou Nietzsche (2018 [1883]), e o que volta não é o mesmo, o repisado, mas justamente a diferença, que se reapresenta como informação nova. Cartografar o social, a vida, e sobretudo a comunicação – que volta sempre como *outra* – pode revelar uma oportunidade de recriar o acontecimento e mudar a história.

Nesse prisma, podemos situar dois âmbitos epistemológicos distintos: uma semiótica das colunas, como uma ciência que se assegura nas estruturas dos signos linguísticos sempre relacionados às significações. E semioses das ruínas que, como processo plural e gerativo de signos, acontece pelas relações recíprocas entre significado e significante, pelas quais, como a poeira e sua versatilidade de sentido, o objeto se transforma em matéria-prima de um novo sujeito.

Assim, a interpretação se torna apenas uma fase provisória da análise que, observada na cartografia foucaultiana do saber, é avessa ao estruturalismo, pois escapa do mapeamento da semântica e da estrutura sintática dos discursos; o plurivalente pode assumir uma série de sentidos, de acordo com as configurações entre situações, interagentes e ambientes.

5 Redesenhar: cartografar é acontecementalizar

Nas montagens do MAC e MAXXI existe uma diferença cartográfica da arte e seus lugares marcados pelo modo como são expostos: cartografia de cartografia. Tentamos ver o que aparece, mas é na desconstrução da cartografia, que se evidencia a própria cartografia. Embora nada óbvio, podemos pensar no que se esconde na incerteza dos mapas, na deriva como composição/decomposição do planejamento da curadoria e, em Vitone, fazendo aparecer/desaparecer a

⁴ Nota do tradutor Marcelo Jacques de Moraes: “no original, ‘aveuglement’ Derrida usa também eventualmente ‘cécité’, que traduzo neste como em outros textos do volume por ‘cegueira’. Optei por traduzir ‘aveuglement’ por ‘ençegucimento’ para distinguir o estado de privação

do sentido da visão do processo dinâmico e subjetivo de perda da visão a que se refere o filósofo (N. T.)”.

perfidia do classicismo em uma poética contemporânea. O passo do desaparecimento “recartografa” o conhecimento:

O essencial, qualquer que seja a fórmula, é não considerar o poético como seu modo de aparecimento, mas como seu modo de desaparecimento. Nesse sentido, vale mais o fracasso de Saussure do que conseguir comprovar a hipótese. Valem mais o fracasso e a vertigem de Saussure, que ao menos mantém as exigências do poético, do que todas as banalidades que se contentam como o poético enquanto fato universal da linguagem (Baudrillard, 1996 [1976], p. 287).

O modo de desaparecer implica em cognição que se faz consciente pelo avesso do aparecer, da representação, do nome, do conceito, da legenda através da implosão do símbolo ou do lugar que significa. Se o aparecer mostra símbolos e mitos espetacularizados que nutrem a vontade de substituição da qualidade pelo consumo repetitivo da visão, o desaparecimento trabalha com imagens, com imagens do imaginário. O emergir da consciência com suas imagens dissocia a codificação signo-significado, própria do binarismo simbólico.

A poeira é elemento ínfimo, quase invisível, aparentemente sem importância, mas infinitamente persistente, é inimiga dos quadros e encobridora do visual. A poeira, na obra de Vitone, pinta as telas com partículas de várias origens e composições e visibiliza o semblante multitudinário das imaginações, tornando-se inseparável do que se quer descobrir a partir do que restou.

O invisível pode ser pensado por imagens contra os símbolos e “pensar por imagens exige a aliança entre imaginação e imaginário” (Ferrara, 2013, p. 134), isto é, “*imaginação* como capacidade produtivo/estruturante de conhecer/ver o mundo; *imaginário* supõe pensar através de imagens que podem construir outro mundo além da realidade”. Aliar o conhecer/ver e o construir/criar constitui uma potência que coloca em diálogo realidade e possibilidade. O cruzamento dessas duas dimensões amplia a capacidade de atuação do pensamento e da comunicação e, como consequência, sua gravidade política.

De fato, para Melandri (2007 [1989]) o imaginário não deve ser confundido com o imaginativo (que seria o “fantástico” sem compromisso nem esforço cognitivo), pois o imaginário manifesta um caráter de ação. Se os mapeamentos solicitam o conhecimento para poder ver a realidade, a imaginação requer uma cartografia que reduz o código a zero para, dessa demolição, poder criar e agir: ações próprias da *poiesis*, concebida pelos gregos antigos como técnica de criar pela imaginação e sentimento.

Quando as imagens do imaginário trabalham sobre as imagens da realidade, outra dialética da produção de conhecimento pode reler o oxímoro movimento-imobilidade. Isso porque perspectivas diferentes e distintas historicidades entram em contato, ainda que pareçam “paradas” naqueles lugares e épocas em que foram geradas:

A ciência vem tateando seus vestígios cósmicos ao produzir-se como exercício da imaginação e o conhecimento expande-se ao encontrar, em diferentes áreas e circunstâncias históricas, os fragmentos dessa imóvel mobilidade dialética (Ferrara, 2013, p. 141).

Ver, reler, estudar, tatear, mover-se na imobilidade, o conceito de cartografia não é um fixo pacífico, mas se move com o fluxo de um conhecer que se dobra sobre si e desdobra-se pelo mundo. Um aspecto paradoxal ronda a cartografia segundo Scotini (2022, p. 93): se, por um lado, a orientação é o conceito moderno que prevalece como lógica do método, é na desorientação do contexto genérico e indeterminado que se pode instalar novo processo de “autoaprendizagem”. Essa visada leva a considerar as cartografias como contribuição epistemológica que pode ser acionada no cruzamento entre a ciência que imagina e a arte que conhece, para auxiliar o desenvolvimento de distintas áreas científicas.

Retomando a epígrafe do diálogo batesoniano filha/pai, o próximo livro, a próxima maneira de escrever o conhecer, começaria com um mapa da região onde os anjos temem caminhar. Talvez a autoaprendizagem possa ser um modo de autoimunização desse caminhar, contra o temor da natureza híbrida e volátil da cultura. Aprender por si seria superar a mediação dos mapas e contra a simbólica proteção teórica. Conhecer sem cartografias é ir ao encontro das interações que os inesperados mapas vitais possibilitam *acontecimentalizar*, para imaginar traduções inusitadas da cultura.

Passar pela diferença do empírico faz variar as epistemologias sempre móveis da comunicação. Não se apreende a comunicação nos mapas e modelos imóveis, mas nas possíveis diferenças que podem emergir das interações entre singularidades em comunicação.

Revisar o conceito de cartografia em sua relação ambivalente com o *metamedium* da deriva é tarefa metalinguística sem mapas. Esse trabalho enseja uma cartografia poética como desconfiância das asserções dos mapas: a possibilidade de cartografar o próprio conceito se altera ao vivenciá-lo sob o risco da surpresa. As cartografias são redesenhos que organizam a multiplicidade e duvidam do modo como as derivas passam por elas, podem imaginar e inferir aquilo que as precede, extrapola ou falta, de modo a expandir a mente da cultura, além da natureza tópica dos seus horizontes.

Referências

- BATESON, Gregory. *Mente e natureza: uma unidade necessária*. Trad. Claudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1986 [1979].
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996 [1976].
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle e Olgária Matos (Orgs.). Tradução de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Vol. 2. Tradução de Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1928].
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013 [1986].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 [1980], v. 1.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *A comunicação que não vemos*. São Paulo: Paulus, 2018.

- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. O conhecimento como dialética da imaginação. *MATRI/Es. l.S. l.l. v. 7. n. 2*, p. 131-142, 2013. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v7i2p131-142
- FLUSSER, Vilém. *Naturalmente*: vários acessos ao significado da natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALERIE ROLANDO ANSELM. Luca Vitone. 2021. *Capricci*. Rovina di uno degli alloggiamenti de' Soldati a una delle eminenti fabbriche di Adriano nella sua Villa Adriana, disegnato da Giovanni Battista Piranesi. Disponível em: <https://www.rolandoanselmi.com/luca-vitone-artist#&gid=1&pid=1> Acesso em: 31 dez. 2022.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KAY, Alan. *Computer Software*: A Scientific American Book. In: Scientific American. New York: W.H. Freeman and Company, 1984.
- LAZIO NASCOSTO. *Villa Adriana a Tivoli (RM)*. Disponível em: <https://www.lazionascosto.it/siti-archeologici-lazio/villa-adriana-tivoli/> Acesso em: 31 dez. 2022.
- MAC-USP. Io - Villa Adriana. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 2022. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2022/villa-adriana/index.html>. Acesso em: 25 dez. 2022.
- MANOVICH, Lev. *Software Culture*. Tradução de Matteo Tarantino. Milano: Olivares, 2010.
- MAXXI. Luca Vitone: Io - Villa Adriana. *Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, 2021. Disponível em: <https://www.maxxi.art/en/events/luca-vitone-io-villa-adriana/>. Acesso em: 31 dez. 2022.
- MELANDRI, Enzo. *Contro il simbolico*. Dieci lezioni di filosofia. Macerata: Quodlibet, 2007 [1989].
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2018 [1883].
- PALOPOLI, Anne (org.). *São Paulo*: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2022.
- PIETROMARCHI, Bartolomeo. O invisível informa o visível. In: VITONE, Luca. *Io, Villa Adriana. Eu, Villa Adriana*. Organização de Anne Palopoli. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2022.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SCOTINI, Marco. Luca Vitone. Práticas de uma contra-geografia. In: VITONE, Luca. *Io, Villa Adriana. Eu, Villa Adriana*. Organização de Anne Palopoli. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2022.
- WIKIPEDIA. Gabinete de curiosidades. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gabinete_de_curiosidades. Acesso em: 22 jan. 2023.

Artigo submetido em 14/05/2023

Aceito em 04/10/2023