

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

Germano Scheller

**DESLOCAMENTOS CARTOGRÁFICOS:  
NOTAS SOBRE A POÉTICA DE MARINA CAMARGO**

Porto Alegre  
2022

GERMANO SCHELLER

**DESLOCAMENTOS CARTOGRÁFICOS:  
NOTAS SOBRE A POÉTICA DE MARINA CAMARGO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

**Orientadora**

Prof. Dra. Paula Viviane Ramos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Departamento de Artes Visuais

**Banca examinadora**

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Departamento de Artes Visuais

Prof. Dra. Joana Bosak de Figueiredo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Departamento de Artes Visuais

Porto Alegre  
2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Scheller, Germano  
Deslocamentos cartográficos: notas sobre a poética  
de Marina Camargo / Germano Scheller. -- 2022.  
56 f.  
Orientadora: Paula Viviane Ramos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2022.

1. Marina Camargo. 2. Arte e cartografia. 3. Arte  
contemporânea. I. Viviane Ramos, Paula, orient. II.  
Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Para a realização desta monografia, foi fundamental o suporte da minha família, em especial, da minha mãe, Ivana Veraldo, quem me ensinou, desde cedo, a valorizar a educação e a cultura; do meu irmão, Otto Scheller; e da minha tia, Ivete Mara Veraldo, pelo apoio incondicional.

Agradeço à minha namorada, Júlia Ramos de Carvalho, que está ao meu lado desde o início das nossas trajetórias acadêmicas; aos meus amigos, colegas e companheiros Camila Salvá, Clara Marques, Diego Groisman, Gustavo Poester, Heloísa Marshall, Henrique Menezes, Júlia Rebello, Letícia Xausa, Lucas Schultz, Malena Mendes, Marcelo Koetz, Nina Sanmartin, Renato Vargas, Santiago Pooter e Vitória Morlin, que me acolheram, ouviram e inspiraram durante a jornada da graduação.

Agradeço aos professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em especial, à Paula Ramos, minha orientadora, pelo acompanhamento paciente e metódico ao longo do processo de pesquisa e de redação desta monografia; aos professores Eduardo Veras e Joana Bosak, integrantes da banca avaliadora; à professora Maria Amélia Bulhões, pelos apontamentos durante os primeiros encaminhamentos do projeto de TCC; e aos professores Bruna Fetter, Luís Edegar de Oliveira, Paulo Gomes e Paulo Silveira, pelos ensinamentos e pela generosidade no processo de ensino.

Agradeço à artista Marina Camargo, pela sua inquietante obra e pela solicitude durante a pesquisa e a realização desta monografia, contribuindo com informações, imagens, ideias e entrevistas, além de contribuir para a reflexão sobre as nuances da cartografia, da representação dos territórios e do espaço como elementos fundamentais da vida em sociedade.

Agradeço ao Ensino Público gratuito e de qualidade no Brasil, conquista histórica que permitiu o meu acesso à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e se constitui como motor das transformações sociais progressistas no nosso País.

Por fim, agradeço à cidade de Porto Alegre, que, desde 2017, me acolheu na minha jornada de formação em História da Arte, com os seus espaços públicos e com a sua vocação para a arte e a cultura.

## Resumo

O trabalho da artista brasileira Marina Camargo (1980) é caracterizado pela manipulação da linguagem cartográfica, concretizada em desenhos, instalações, esculturas e obras multimídia que exploram aspectos em torno das noções de ordenamento geográfico e das experiências subjetivas sobre os lugares. A partir da análise das obras *Cartografia precisa* (2009), *Gravidade na Linha do Equador* (2015) e *Mapa-mole I* (2019), realizadas em um arco temporal de dez anos (2009–2019), esta monografia propõe um breve ensaio sobre a poética da artista, discutindo aspectos simbólicos e políticos suscitados por sua incursão pela temática cartográfica. A observação das obras, a possibilidade de conversar e adensar questões com a artista e a revisão bibliográfica cruzando referências da História da Arte e da Geografia, principais etapas de desenvolvimento da presente investigação, fomentaram digressões em torno do motivo imagético dos mapas-múndi em suas dimensões sociais, culturais e políticas da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Marina Camargo; arte e cartografia; arte contemporânea.

## Abstract

The work of Brazilian artist Marina Camargo (1980) is characterized by the manipulation of cartographic language, materialized in drawings, installations, sculptures and multimedia artworks that explore aspects around the notions of geographic order and the subjective experiences of places. Based on the analysis of the works *Cartografia precisa* (2009), *Gravidade na Linha do Equador* (2015) e *Mapa-mole I* (2019), produced in a time span of ten years (2009–2019), this monograph proposes a brief essay on the artist's poetics, discussing symbolic and political aspects raised by her incursion into cartographic themes. The observation of the works, the possibility of dialoguing and deepening issues with the artist and the bibliographic review, crossing references from Art History and Geography, main stages of development of the present investigation, have fomented digressions around the imagistic motif of the world maps in its social, cultural and political dimensions in contemporaneity.

**Keywords:** Marina Camargo; art and cartography; contemporary art.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	5
1. CARTOGRAFIA PRECISA .....	14
2. GRAVIDADE NA LINHA DO EQUADOR.....	26
3. MAPA-MOLE I.....	35
CONCLUSÃO .....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47
APÊNDICE.....	49

## INTRODUÇÃO

Mapas são uma categoria fascinante e complexa de imagens-objetos. A própria definição do termo exige cautela: em uma acepção aberta, mapas são representações de territórios ou esquemas visuais de dados geográficos. Neste sentido, são um fenômeno cultural abrangente e antigo, tendo sido produzidos por diversas civilizações desde, pelo menos, 24.000 AEC.<sup>1</sup> Os mapas são um meio de registro e comunicação de informações vitais, corolários da relação humana com o espaço. Com eles, nos localizamos, encontramos o caminho, sabemos onde estão as coisas e os outros. Para além da sua funcionalidade imediata, os mapas despertam uma aguda curiosidade, resultado de uma tripla aliança entre o fascínio por um lugar-outro, o maravilhamento diante de um sistema de signos complexo e minucioso, e o espanto de captar tantos e tão vastos espaços numa imagem tão reduzida.<sup>2</sup> Frente às possibilidades estéticas, formais e conceituais que ensejam, era de se esperar que os rumos da arte e da cartografia convergissem.

As aproximações entre a arte e a cartografia são históricas: para esboçar um arco cronológico, bastaria lembrar das ilustrações de territórios nas iluminuras medievais, dos artistas que, de algum modo, se dedicaram à cartografia, já no Renascimento, a exemplo de Leonardo da Vinci (1452–1519), dos meticulosos mapas nas pinturas de Johannes Vermeer (1632–1675) ou da icônica *América Invertida* (1943) de Joaquín Torres García (1874–1949). Mas é na arte contemporânea que os mapas passaram a ser mais frequentemente apropriados como objetos plásticos pelos artistas. O imaginário cartográfico foi um recurso estimulante, uma "metáfora pronta" para abordar temas que se tornaram relevantes na arte a partir da segunda metade do século XX, relacionados às questões geopolíticas do pós-segunda guerra e do neoliberalismo, passando pela globalização, pela tecnologia e pelas diversas tipologias de deslocamento.

Sobre a profusão de obras de arte relacionadas à cartografia na arte contemporânea, Katharine Harmon comenta que, como um reflexo da multiplicidade

---

<sup>1</sup> A primeira representação imagética de um território pode ser encontrada no chamado Mapa de Pavlov (24000–25000 AEC), inscrita em uma presa de mamute encontrada na Ucrânia, em 1966 (WOLODTSCHENKO, FORNER, p. 115, 2007).

<sup>2</sup> MASSEY, 2008, p. 159 e MONSAINGEON, 2011, p. 7.

da prática artística, “[...] há pouco o que os artistas não tenham feito com mapas: nas suas mãos, já foram rasgados, dobrados, queimados, alterados, virados de ponta-cabeça e produzidos com um sem-número de materiais distintos” (HARMON, 2009, p. 2). A constatação da autora do livro *The map as art: contemporary artist explore cartography* (2009), um estudo panorâmico sobre arte contemporânea e cartografia, poderia causar a impressão de que a utilização dos mapas e da linguagem cartográfica pelos artistas, tratando-se de um motivo monotemático, chegaria a um esgotamento das suas possibilidades estéticas e formais. A prolífica produção artística contemporânea, todavia, nos mostra o contrário.

Marina Camargo (1980) é uma artista brasileira que desenvolve, há quase duas décadas, uma poética articulada em torno dos signos cartográficos. Os mapas são matéria de séries complexas de trabalhos que provocam a pensar em como os lugares são forjados em suas formas de representação por certas técnicas culturais e dispositivos midiáticos. No ateliê de Camargo, em Porto Alegre,<sup>3</sup> tem-se a impressão de estar em um laboratório de geografia repleto de experimentos e de estudos minuciosos das representações cartográficas. Espalham-se pelo espaço cartas, atlas, desenhos e moldes de continentes, oceanos, rios, montanhas, cidades e mapas produzidos em diferentes suportes: papel, borracha, lâminas de madeira, latão e alumínio. Em uma parede, a figura convencional do mapa-múndi recortada em látex preto se fixa por poucos pontos à altura do trópico austral, curvando-se sobre si; ao lado, uma placa dourada de latão moldada à semelhança do continente sul-americano apresenta uma curvatura semelhante; na grande mesa de alumínio, a artista experimenta novas geomorfologias em uma série inédita de trabalhos baseados em dobras geométricas de figurações cartográficas.

---

<sup>3</sup> Além do ateliê em Porto Alegre, Marina Camargo mantém ateliê em Berlim, Alemanha, desde 2018, com alguns intervalos.





Ateliê de Marina Camargo em Porto Alegre, março de 2022  
Fotografia do autor, produzida por ocasião da entrevista com a artista, em março de 2022

O ateliê é índice de uma longa pesquisa instigada pelo conceito de “lugar” e explorada, principalmente, a partir dos sistemas de representação e ordenação cartográfica. A ideia de deslocamento cumpre um papel central para Marina Camargo e atravessa a sua produção tanto em um sentido físico, de deslocamento no espaço, quanto em um sentido conceitual, relacionado ao deslocamento que existe entre o real e a sua representação, em um processo de “tradução” topográfica. Importante comentar que o deslocamento está fundamentalmente presente na própria biografia

da artista: Marina nasceu em Maceió, no estado de Alagoas, e mudou-se para Porto Alegre em 1989, onde concluiu graduação e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No início dos anos 2000, viveu na Espanha, onde estudou Cultura Visual na Universitat de Barcelona. Em 2010, ganhou uma bolsa para estudar na Akademie der Bildenden Künste, em Munique, Alemanha. Atualmente, vive em trânsito entre Porto Alegre e Berlim, onde mantém ateliê e, paralelamente à sua prática artística, trabalha como ilustradora, especialista em mapas.

Ao longo da sua carreira, Marina Camargo constituiu uma obra de grande relevância nacional e internacional, reconhecida por diversos prêmios e bolsas de Artes Visuais, além de ter realizado uma série de exposições individuais em diferentes lugares do mundo.<sup>4</sup>

Da experiência de deslocamento de uma cidade a outra e, posteriormente, de um continente a outro, deriva um perspectivismo peculiar que recai sobre as concepções de lugar, de espaço e de ordenamento sócio geopolítico expressadas na poética de Marina Camargo. Compreendendo a cartografia como um processo de tradução que desloca dados tridimensionais para uma representação bidimensional, a artista suspende o mapa da sua funcionalidade habitual e traz para a superfície questões sobre as dinâmicas de poder que resultam num imaginário cartográfico amplamente difundido na cultura visual e determinante de uma noção compartilhada de ordem global. Afinal, foram convenções arbitrárias na história da cartografia que forjaram a forma como se representa, se imagina e se pensa o mundo, quais territórios figurariam ao centro, acima ou abaixo nos planisférios convencionais e quais seriam mais distorcidos em detrimento de outros. Não obstante, também são dinâmicas de

---

<sup>4</sup> Destaco o Prêmio Aquisição Centro Cultural São Paulo, de 2008; o Prêmio Brasil Arte Contemporânea (Fundação Bienal de São Paulo e Ministério da Cultura), em 2010; o Prêmio Arte Monumento Brasil2016 (FUNARTE e Ministério da Cultura), em 2016; os Prêmios Açorianos, conquistados em 2008, 2014 e 2019; e a indicação ao Prêmio Pipa em 2016, 2017 e 2019. Em 2012, Camargo foi contemplada com a Bolsa Iberê Camargo – Residência no Gasworks International Residency Program, em Londres, Inglaterra, e, em 2013, com a Bolsa Funarte Estímulo à Produção em Artes Visuais. Das suas mostras individuais internacionais, destaco *Der Ort Danach | O Lugar Depois*, na Universidade de Colônia, em Colônia, Alemanha, em 2019; *A Matter of Deletion and Other Disappearances*, na galeria Schaufenster, em Seattle, Estados Unidos, em 2021; e a recente *Cartografías Fluidas y Otras Metamorfosis del Espacio*, na Universidad Politécnica de València, em Valência, Espanha, no ano de 2022. Mais informações sobre a trajetória de Marina Camargo podem ser encontradas na página pessoal da artista, disponível na Internet no seguinte endereço virtual <<https://marinacamargo.com/bio/>> Acesso em 07/10/2022.

poder no tabuleiro geopolítico global as que determinam quais territórios-nações estarão, por fim, reconhecidas e representadas nos mapas.<sup>5</sup>

Nenhum mapa é idôneo em sua representação do mundo. O crítico de arte e curador Agnaldo Farias, especula que “[...] são precisamente os mapas artísticos que, por sua força, levantam suspeitas sobre a objetividade dos mapas convencionais” (FARIAS, 2018, p. 16). Desde um campo estético, os mapas artísticos são capazes de “[...] abrir fissuras e pontos de vista inventores de novas perspectivas, operando na destituição de todo discurso que se pretenda portador da Verdade, por mais funcional que ele seja” (FARIAS, 2018, pp. 16-17). Sua tese encontra eco na produção de Marina Camargo, cujos mapas avançam no sentido de desnudar a cartografia de sua roupagem tecnocrata e de apontar para formas alternativas de pensar os territórios, o mundo e o espaço.

Poder-se-ia argumentar que somos educados e condicionados a conceber o mundo a partir do que nos é apresentado pelos mapas: uma superfície arregimentada por fronteiras e categorizações. Doreen Massey, geógrafa e cientista social autora do livro *Pelo espaço – Uma nova política da espacialidade* (2008), constrói argumentos em torno da noção social de *espaço* e descreve o que chama de “efeitos residuais” dos pressupostos implícitos que fazemos em relação a ele. Os mapas são objetos de fascínio e disparadores de curiosidade, “[...] transportam-nos para lugares longínquos e aguçam o interesse pelo diferente”. Apesar disso, hipotetiza a autora, “[...] pode ser que a nossa noção de mapa tenha ajudado a apaziguar, a retirar a vida de como muitos de nós, mais comumente, pensamos sobre o espaço” (MASSEY, 2008, p. 159). E ela continua:

Frente a uma necessidade de conhecermos (onde, exatamente, é o Uzbequistão? Qual é o desenho desta cidade? Como vou daqui até Ardwick?), apanhamos um mapa e o abrimos sobre a mesa. Aqui, o "espaço" é uma superfície plana, uma superfície contínua. O espaço como produto acabado. Como um sistema fechado coerente. Aqui o espaço está completa e instantaneamente interconectado, espaço que se pode atravessar. O mapa funciona ao modo das sincronias dos estruturalistas. Fala de uma ordem nas coisas. Com o mapa podemos nos localizar e encontrar nosso caminho. E sabermos, também, onde os outros estão. Portanto, sim, este mapa pode me

---

<sup>5</sup> Temática avivada em 2022 pela investida militar da Rússia sobre o território nacional da Ucrânia no leste europeu.

fazer sonhar, fazer minha imaginação divagar. Mas também me oferece ordem, deixa-me tomar as rédeas do mundo. (MASSEY, 2008, p. 159)

O aporte de Massey oferece uma conexão importante entre os mapas, tomados como produtos de técnicas culturais, e concepções sobre o espaço, inscritas em ideologias sociais que se desdobram em múltiplas direções. Assim, empresto o argumento de que “[...] os mapas, produzidos por e envolvidos em práticas, das negociações cotidianas às estratégias globais, geram engajamentos implícitos sobre o espaço que retroalimentam e sustentam entendimentos mais amplos do mundo” (MASSEY, 2008, p. 26). Sobre a politicidade intrínseca aos mapas e à espacialidade, Massey pontua que:

Certamente é parte de meu argumento que não apenas o espacial é político (o que, depois de muitos anos e do muito que foi escrito a respeito, pode ser tido como dado), mas que, sobretudo, pensar no espacial de um modo específico pode perturbar a maneira em que certas questões políticas são formuladas, pode contribuir para argumentações políticas já em curso e – mais profundamente – pode ser um elemento essencial na estrutura imaginativa que permite, em primeiro lugar, uma abertura para a genuína esfera do político. (MASSEY, 2008, p. 29)

Para pensar sobre os mecanismos da politicidade e das dinâmicas de poder na prática cartográfica, recorro a John Brian Harley, geógrafo, especialista em história da cartografia e autor do artigo *Deconstructing the map* (1992). No artigo, Harley elabora uma leitura interdisciplinar da história da cartografia, aplicando uma metodologia sociológica ancorada em Michel Foucault que considera os mapas na sociedade como uma forma discursiva de *conhecimento-poder*.<sup>6</sup> A partir do questionamento disparador “quais tipo de regras governaram o desenvolvimento da cartografia?”, o geógrafo tece uma diferenciação entre um conjunto de normas técnico-científicas envolvidas na prática cartográfica e um conjunto de normas subliminares socioculturais, relacionadas a valores de etnocentrismo, politicidade, religião e classe social. A interação entre conjuntos de regras técnicas e culturais, argumenta o autor, é uma

---

<sup>6</sup> Tradução livre do original “*power-knowledge*” (HARLEY, 1992, p. 3)

característica universal do conhecimento cartográfico e é responsável por uma noção, sempre enviesada, de “ordenamento”, tradicionalmente implícita nos mapas.

As vozes de Massey e de Harley, autores da Geografia, permitem elucubrar pontos de contato entre a arte e a cartografia identificados nas obras de Marina Camargo e abordados pela artista em entrevistas e em publicações. A conceituação de espacialidade elaborada por Massey possibilita a expansão do “raio de influência” do objeto cartográfico para dimensões da subjetividade humana e das relações sociais que envolvem o espaço, e, conseqüentemente, os territórios, os lugares e o mundo. A anatomia da cartografia descrita por Harley, por sua vez, permite maior precisão para compreender como operam as manipulações cartográficas de Marina Camargo, além de alicerçar uma perspectiva crítica acerca da história da produção dos mapas no Ocidente.

Mergulhando na poética cartográfica de Marina Camargo, percebe-se a importância do conceito de *representação*, similarmente caro à arte e à cartografia. A partir de conceituações vinculadas à História Cultural, presentes em autores como Roger Chartier e Sandra Pesavento, a representação está relacionada a “[...] esta capacidade tão especificamente humana de armazenamento de *ideias-imagens* que transmitem significados” (PESAVENTO, 2006, p. 51). A constatação de que os mapas são representações do mundo abre uma multiplicidade de caminhos para compreender a sua natureza retórica, semáfora e portadora de significados. Para Marina Camargo, o entendimento do mapa como representação “[...] nos permite acolher a ideia de que há um tanto de criação nesse processo, sabendo que há inevitavelmente uma distância entre o que os mapas são e o que eles representam” (CAMARGO, 2019, p. 95). Neste interstício, a artista explora o potencial criativo da manipulação da representação cartográfica na arte, desafiando paradigmas geográficos.

Mapeamentos e reflexões sobre a presença da cartografia na arte contemporânea foram explorados por inúmeros autores e autoras da História da Arte, assim como por vozes da curadoria e da crítica de arte. Por uma perspectiva histórica, Maria Angélica Melendi, Maria de Fátima Morethy Couto, Estrella de Diego e Katherine Harmon foram aportes fundamentais para este trabalho, pela abertura de caminhos de uma tipologia textual ancorada na costura entre diferentes obras e artistas reunidos

pela afinidade temática cartográfica e pelas formas como exploraram a questão dos mapas na arte. Por uma perspectiva da curadoria e da crítica de arte, os catálogos das exposições *Mappamundi* (2011),<sup>7</sup> curada por Guillaume Monsaingeon, e *A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil* (2017),<sup>8</sup> curada por Agnaldo Farias, foram estimuladoras de leituras sensíveis sobre o tema e fontes fundamentais de repertório de obras e artistas engajados nas articulações entre arte e cartografia.

Nesta monografia, espero, por meio da análise de três obras de Marina Camargo, constituir uma reflexão crítica sobre a poética da artista, aprofundando questões identificadas nas obras. A partir das articulações entre arte e cartografia, busco realizar um exercício interdisciplinar, em cotejo com referências das ciências geográficas e da história da arte, examinando questões acerca da presença de mapas-múndi em obras arte que transitam entre o espectro do local e do global, manifestadas em dimensões sociais, culturais e políticas da contemporaneidade.

Em seus aspectos estruturais, a monografia se apresenta em três capítulos, cada qual em torno de uma das três obras elencadas. No primeiro capítulo, parto de *Cartografia precisa* (2009), um trabalho baseado no conceito de distorção das representações cartográficas que, por este motivo, argumento, se configura como uma porta de entrada estimulante para pensar sobre as articulações geográficas na poética de Marina Camargo. A partir de *Cartografia precisa*, é possível visualizar e refletir sobre aspectos intrínsecos à prática cartográfica, que contribuem para a cristalização de determinadas “imagens-representações” do mundo, além de especular sobre as suas causas e efeitos.

No segundo capítulo, exploro a obra *Gravidade na Linha do Equador* (2015). Nesta “escultura-instalação”, a poética de Marina avança sobre a terceira dimensão do espaço e aborda, de maneira palpável, a manipulação e a transfiguração da representação cartográfica. *Gravidade na Linha do Equador* atrai discussões que giram em torno das divisões expressadas e perpetuadas pelas linhas cartográficas e

---

<sup>7</sup> A exposição *Mappamundi* foi realizada no Museu Coleção Berardo, em Lisboa, entre os meses de janeiro e abril de 2011.

<sup>8</sup> A exposição *A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil* foi apresentada em diferentes cidades. O catálogo utilizado corresponde à primeira versão da mostra, apresentada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2017.

institui problematizações sobre a dicotomia “Norte” e “Sul” como um marco divisório simultaneamente cardeal, político, social e cultural.

Ao fim, no terceiro capítulo, apresento uma seleção de obras que compõem o conjunto dos *Mapas-moles*, focando a análise no *Mapa-mole I* (2019), obra inaugural da série. Os *Mapas-moles* suscitam reflexões sobre a materialidade das obras de Marina Camargo como elementos simbólicos. Na série, a maleabilidade da borracha cria um contraponto com a rigidez das representações cartográficas e nos leva a pensar sobre a fluidez do mundo, sobre os movimentos tectônicos que conformam os territórios e as paisagens, sobre os entrelaçamentos entre o espaço e o tempo e, claro, sobre a própria fragilidade dos mapas.

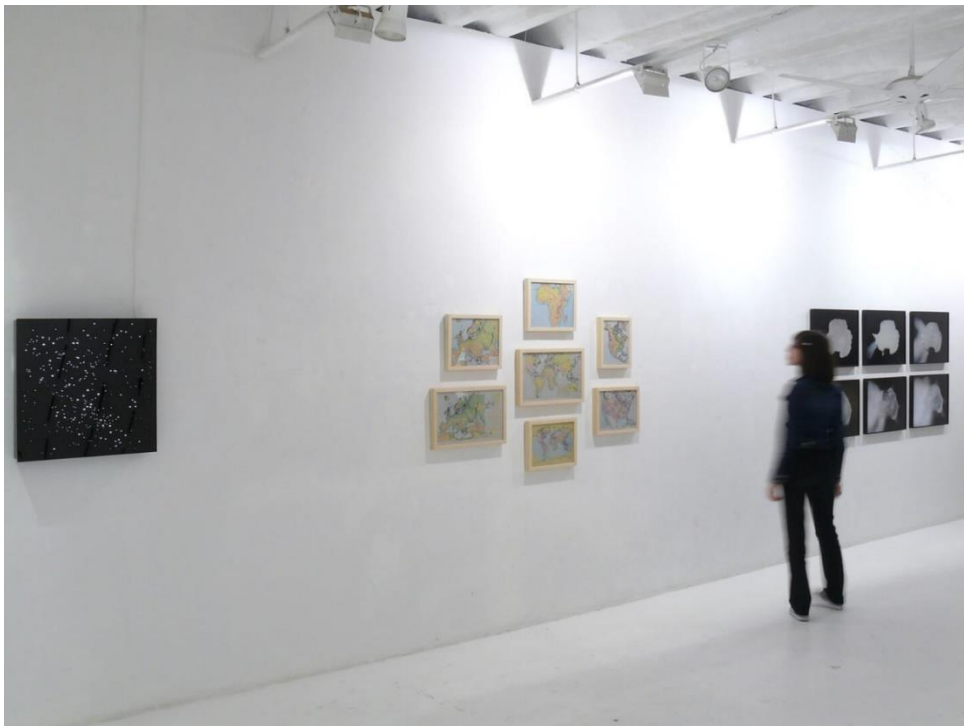
No Apêndice, reproduzo uma entrevista realizada com Marina Camargo em seu ateliê, em Porto Alegre, a 12 de março de 2022. Na entrevista, foram discutidas questões sobre a sua produção, abordadas na monografia, e informações sobre as obras analisadas. A entrevista não se configura como objeto de análise deste Trabalho de Conclusão de Curso, sendo, antes, um material de apoio complementar para informações a respeito da biografia da artista e das obras que o integram. A entrevista teve duração de aproximadamente uma hora e foi, posteriormente, transcrita e editada com a colaboração da própria artista.

Espero, com este trabalho, construir um ensaio em torno da poética de Marina Camargo, partindo das obras selecionadas e explorando elementos da sua linguagem cartográfica. Enfatizando obras que invocam o motivo imagético dos mapas-múndi, pretendo discutir aspectos simbólicos e políticos suscitados pelos seus trabalhos, relacionados às noções de ordenamento geográfico e às experiências subjetivas sobre os lugares, mediadas por tipologias do conceito de deslocamento. A partir da observação das obras e da revisão bibliográfica, argumento que os mapas de Marina Camargo podem ser chaves de acesso a questões insurgentes da contemporaneidade, articuladas em torno da dimensão espacial intrínseca à cartografia.

## 1. CARTOGRAFIA PRECISA

Entre agosto e setembro de 2009, a galeria Bolsa de Arte exibiu, em Porto Alegre, a mostra individual de Marina Camargo *Mundos Paralelos*, composta por oito trabalhos da artista. Quem visitou a exposição teve a oportunidade de encontrar uma obra que não viria a ser exposta novamente até o momento da realização desta monografia: *Cartografia precisa* (2009).

À meia-distância, temos o que parece ser um conjunto de sete quadros que emolduram diferentes atlas geográficos dispostos em uma parede de forma constelar. Ao centro da composição, um mapa-múndi discretamente maior do que os outros é cercado por cartografias de distintos territórios: é possível reconhecer a figura continental da África, da América do Norte, da Europa e um segundo planisfério terrestre.



Vista da exposição *Mundos Paralelos* (2009), na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre  
Imagem do acervo fotográfico de Marina Camargo, gentilmente cedida pela artista

Aproximando-se da obra, novos detalhes alcançam o olhar. Cada quadro apresenta uma sobreposição de duas camadas: ao fundo, Marina Camargo posiciona páginas de atlas cartográficos comuns, como os encontrados em compêndios de Geografia ou em livros didáticos. Sobre os mapas, são dispostas lâminas de acetato



translúcido com desenhos feitos à mão em caneta nanquim. Os desenhos *quase* correspondem aos contornos cartográficos dos mapas que sobrepõem.



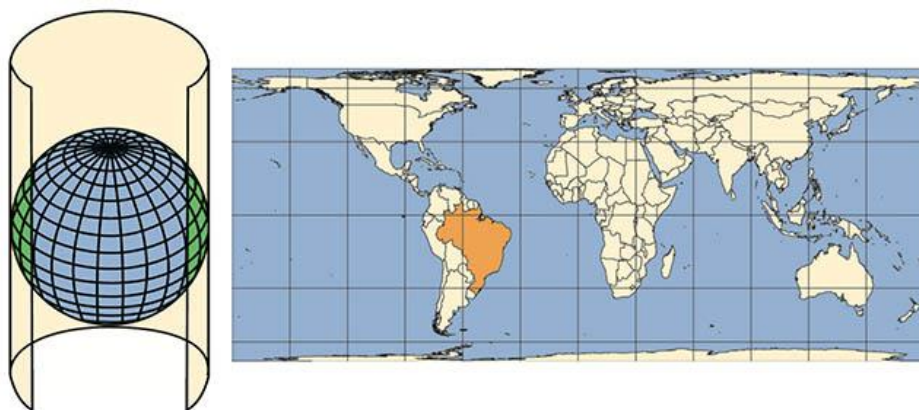
Série *Cartografia precisa*, em exposição na Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, 2009  
Fotografia: Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora



Detalhes da série *Cartografia precisa*  
Fotografia: Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

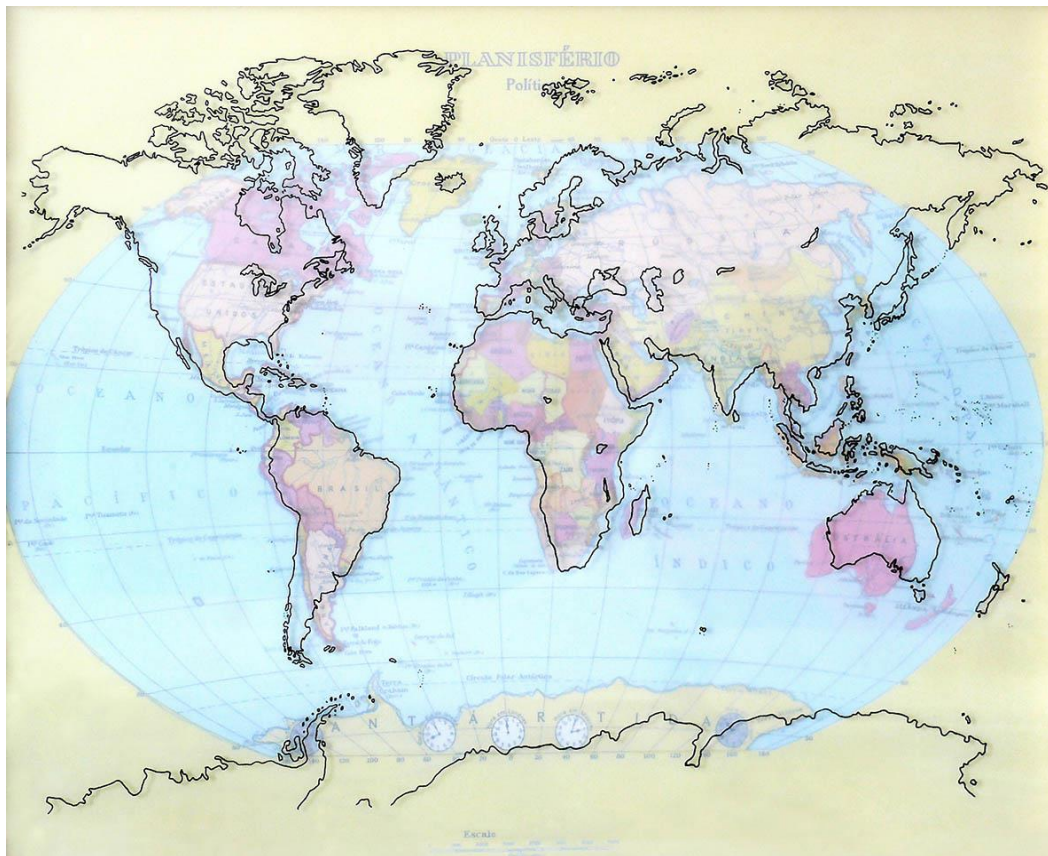
A discrepância entre o mapa de fundo e o desenho no acetato ocorre como consequência de uma operação experimental. Os desenhos foram realizados contornando precisamente um outro mapa do mesmo território e na mesma escala do mapa de fundo, porém, seguindo uma outra modalidade de projeção cartográfica.

As projeções cartográficas são representações da superfície esférica terrestre em uma superfície plana. O processo de “tradução” de um objeto tridimensional para uma representação bidimensional, no caso da cartografia, não ocorre sem perdas de informações e pode acontecer a partir de diferentes técnicas. A principal delas, responsável pela maioria das representações dos mapas mundiais, é a projeção cilíndrica, na qual a superfície da Terra é representada sobre a superfície de um cilindro que envolve a representação do globo. Nessa projeção, cada ponto do objeto real possui uma coordenada correspondente no plano representacional.



Esquema visual da projeção cartográfica cilíndrica  
Fonte: Atlas Escolar IBGE

*Cartografia precisa* embaralha diferentes tipos de projeção cartográfica e coloca em evidência as distorções que mapas do mesmo território e na mesma escala podem apresentar na sua representação do mundo. A imagem abaixo é um dos quadros que compõe a série e ilustra o quanto essas distorções podem ser significativas. O mapa de fundo é um planisfério político do globo, apresentando, portanto, as fronteiras dos territórios nacionais em um plano cartográfico que segue a Projeção de Robinson,<sup>9</sup> criada em 1963 com o objetivo de mitigar as distorções de outras projeções, como a de Mercator,<sup>10</sup> representada pelo desenho em nanquim sobreposto ao mapa de fundo. Criada em 1569 e consolidada como a mais difundida no mundo até a contemporaneidade, a projeção de Mercator é conhecida por ampliar a área aparente dos territórios situados em altas latitudes, ou seja, os territórios ao Norte e ao extremo Sul do mapa.



Detalhe da série *Cartografia precisa*  
Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

<sup>9</sup> Arthur H. Robinson (1915–2004) foi um geógrafo e cartógrafo estadunidense responsável pela chamada Projeção de Robinson, a segunda projeção cartográfica mais utilizada no mundo.

<sup>10</sup> Gerardus Mercator (1512–1594) foi um matemático, geógrafo e cartógrafo flamengo criador da chamada Projeção de Mercator, inovação tecnológica cartográfica que representava cursos de navegação de rumo constante (linhas de rumo) como linhas retas no mapa.

A sobreposição de camadas em *Cartografia precisa* atenta com particular didatismo para as distorções expressivas na representação de áreas do Norte global na projeção cartográfica de Mercator. É exemplar a comparação entre as dimensões do território da Groenlândia, localizada a leste da região da América do Norte, e do Brasil: a Groenlândia possui uma área de 2.166.000 km<sup>2</sup>, enquanto, na América do Sul, o Brasil é responsável por 8.516.000 km<sup>2</sup> de área territorial. O Brasil, na realidade, é quase quatro vezes maior, mas na projeção de Mercator, os territórios são representados como se tivessem a mesma proporção de área.

Durante o século XX, a Geografia e a Cartografia tentaram contornar o problema da distorção dos territórios nas projeções cartográficas mundiais e diversas alternativas foram propostas para amenizá-las, como a Projeção de Robinson e tantas outras. Mesmo assim, o dado de que o mapa de Mercator ainda é, no século XXI, o mais difundido no mundo, suscita problematizações importantes. A partir de *Cartografia precisa* e das questões desdobradas pela obra, poder-se-ia formular uma série de indagações. A que se refere, afinal, a "precisão" mencionada no título da obra de Marina Camargo? A cartografia pode ser neutra? Como o mapa pode alicerçar noções de ordenamento social, cultural e político? Como a arte contemporânea pode contribuir para o exercício de reimaginação de estruturas fixas de ordenamento?

\*\*\*

Escrevendo sobre o seu próprio trabalho, no texto *Mapas de espaço e tempo*, publicado por ocasião do livro *Der Ort Danach / O lugar depois* (2019), Marina Camargo estrutura um vocabulário, conceitos e um olhar para a problemática da representação nos mapas, articulando questões da arte e da cartografia:

Ao pensarmos os mapas como representações de mundo, podemos acolher a ideia de que há um tanto de criação nesse processo, sabendo que há inevitavelmente uma distância entre o que os mapas são e o que eles representam; entre o desenho de um lugar específico e o próprio lugar representado. Apesar disso, os mapas são entendidos como dados objetivos do mundo e tendem a ser lidos como verdades absolutas. Ainda que os mapas sejam feitos a partir da reunião de dados objetivos da realidade, há também visões de mundo ali implicadas. Assim os mapas se tornam instrumentos de

discursos, sendo regidos ou influenciados por questões políticas, econômicas, históricas, por interesses nacionais, também pelos relatos de dominação e do momento histórico que representam. Nesse sentido, podemos entender os mapas como construções narrativas não-lineares, como narrativas contadas através de topografias espaciais. (CAMARGO, 2019, In: SCHULZE e CUADRA, 2019, p. 95)

O trecho sintetiza aspectos decisivos da sua poética artística-cartográfica. Invocando a concepção do mapa como representação, Camargo encontra um terreno comum entre arte e cartografia. A “distância” entre o mapa e o objeto representado, mencionada pela artista, cria uma possibilidade de visualização para as problemáticas cartográficas que pode ser mediada pela noção de deslocamento entre um e outro – deslocamento que encontra eco na experiência subjetiva no mundo e nos lugares. Essa distância institui fissuras de onde emergem outras alternativas para pensar a nossa relação com os lugares, com visões de mundo e com o espaço.

*Representação* é uma palavra-chave para pensar sobre as articulações entre arte e cartografia e é um conceito recorrente no pensamento de Marina Camargo. No artigo *O mundo como representação* (1991), o historiador francês Roger nos fala sobre duas acepções, aparentemente contraditórias, acerca do conceito: na primeira, a representação “faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado”; na segunda, é a “apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa” (CHARTIER, 1991, p. 184). Para a historiadora brasileira Sandra Pesavento, representações são “presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento” (PESAVENTO, 2006 p. 49).

No início do século XX, os etnólogos Marcel Mauss e Émile Durkheim chamavam a atenção para esta construção de um "mundo paralelo de sinais que se colocava no lugar da realidade", entre os povos primitivos que estudavam. Conceito apropriado pelos historiadores, as representações deram a chave para a análise deste fenômeno presente em todas as culturas ao longo do tempo: os homens elaboram ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade. (PESAVENTO, 2006 p. 49)

Chartier reflete sobre a não existência de “[...] prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles” (CHARTIER, 1991, p. 177). É possível inferir, com base na definição de Chartier e Pesavento, autores vinculados à História Cultural, que a representação é um produto tanto da prática artística quanto da prática cartográfica. Ambas se relacionam intimamente com a elaboração de “[...] ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade” (PESAVENTO, 2006 p. 49).

Autores do âmbito das Artes Visuais, como Gilles Tiberghien, Katharine Harmon, José Rocca, Maria de Fátima Morethy Couto, Agnaldo Farias e Guillaume Monsaingeon entendem, similarmente, que a relação entre a arte e a cartografia prospera a partir das “regiões efêmeras e intersticiais dos mapas”, impulsionadas pela “inadequação intrínseca da cartografia, dada pela impossibilidade de coincidência entre os mapas e seus objetos de representação” (TIBERGHIEEN, 2013, p. 233). O “artista-cartógrafo” tem em mãos um material rico em motivos imagéticos e conceituais, intrinsecamente contraditório e composto por uma cadeia complexa de pressupostos e de determinações. Maria de Fátima Morethy Couto, no artigo *Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras: a representação cartográfica na arte contemporânea* (2019), sintetiza um entendimento sobre o fenômeno da apropriação da linguagem cartográfica pelos artistas contemporâneos que reflete o trabalho de Marina Camargo e possibilita um paralelo profícuo para a análise em curso:

O recurso aos mapas e às representações cartográficas, para os artistas visuais, tem forte sentido conceitual e relaciona-se à intenção de problematizar as correspondências estabelecidas entre fronteiras geográficas e territórios culturais ou de evidenciar as conexões entre divisões geopolíticas e interesses econômicos. A pulsão que move os artistas a desenhar, riscar, pintar, conceber os mais diversos tipos mapas, é uma pulsão crítica, que raramente se esgota na apresentação/finalização de um objeto definido; ao contrário, o objeto, na maioria dos casos, é um instrumento de ativação do debate pretendido. (COUTO, 2019, pp. 5–6)

Couto, em seu artigo, apresenta um sobrevoo panorâmico a partir da seleção de artistas e obras contemporâneas que recorrem aos mapas para transgredir representações convencionais e questionar a pretensa neutralidade cartográfica. A

autora cita a obra *Map* (1999) da artista libanesa, radicada em Londres, Mona Hatoum (1952), uma “escultura horizontal” de um mapa-múndi composto por bolinhas de gude soltas sobre o chão.



Mona Hatoum (1952)  
*Map* (1999)  
Instalação com esferas de vidro, cada qual com 1,4 cm  
Casino Luxembourg, Luxemburgo, 2007  
Foto: Christian Mosar<sup>11</sup>

Em *Map*, Hatoum explora, assim como Camargo, as imprecisões dos mapas. A imagem cartográfica em constante mutação responde à presença “intrusa” dos visitantes, que altera a configuração das bolinhas componentes da obra. O movimento das bolinhas remete aos fluxos e deslocamentos globais, tanto por uma perspectiva ligada aos movimentos migratórios quanto ao fluxo de informações da era digital e da globalização.

---

<sup>11</sup> Fonte da imagem: <<https://www.artimage.org.uk/31917/mona-hatoum/map--1999>> Acesso em 07/10/2022.

De um lugar característico das Ciências Geográficas, John Brian Harley pré-estabelece, no desenvolvimento de seu argumento, um postulado axiomático fundamental da cartografia:

O objetivo da cartografia é produzir um modelo relacional 'correto' do terreno. Suas premissas são que os objetos no mundo a serem mapeados são reais e objetivos e gozam de uma existência independente do cartógrafo; que sua realidade pode ser expressa em termos matemáticos; que observações e medições sistemáticas oferecem o único caminho para a verdade cartográfica; e que esta verdade pode ser verificada. (HARLEY, 1992, p. 4)

O rigor epistemológico da definição da prática cartográfica contribui para o que Marina Camargo identifica como um fenômeno social de entendimento do mapa como “dado objetivo da realidade”, enquanto há o contraponto de que os mapas também são produtos de “[...] estratégias de representação da realidade, projeções de interesses políticos daqueles que os encomendam, e por isso estão associados a questões ideológicas e a formas de controle” (COUTO, 2019, p. 2).

A “precisão” no título de *Cartografia precisa* pode aludir à contradição inerente à cartografia, tanto na sua tecnicidade, relacionada à impossibilidade de uma representação integralmente fidedigna da realidade, quanto à cadeia de determinações arbitrárias da sua dimensão “histórico-sócio-cultural”. Sobre este último aspecto, identificado na leitura de *Cartografia precisa* e abordado por Marina Camargo em seus escritos, Harley tece considerações estimulantes para pensarmos sobre as “armadilhas do mapa”.

Harley estabelece como seu objetivo, no artigo *Deconstructing the map* (1992), “[...] desconstruir uma epistemologia enraizada da cartografia como uma forma objetiva de conhecimento” (HARLEY, 1992, p. 1), encorajando uma inflexão na forma como se compreende a natureza da cartografia. Para isso, explora a textualidade dos mapas, incluindo sua natureza metafórica e retórica. Propõe interlocuções com ideias da Teoria da Informação, Linguística, Semiótica, Estruturalismo, Fenomenologia, Hermenêutica, Iconologia, Marxismo e Ideologia, apontando para referências como Cassirer, Gombrich, Piaget, Panofsky, Kuhn, Barthes e Eco (HARLEY, 1992, p. 1). No decorrer do desenvolvimento da sua argumentação, Harley descreve elementos ou “mecanismos” dos mapas que denotam implicações enviesadas, contrariando o mito



da objetividade e da neutralidade cartográfica. Esses elementos encontram reflexos no conjunto de obras de Marina Camargo e, particularmente, em *Cartografia precisa*.

O geógrafo britânico distingue dois “conjuntos de regras” que regem a prática cartográfica historicamente: o primeiro possui uma base técnico-científica que pode ser descrita pela definição supracitada, correspondendo à ideia da cartografia como “espelho da natureza”; o segundo conjunto diz respeito às regras que regem a “produção cultural” dos mapas. Para desvendar essas problemáticas, é necessário “ler entre as linhas” dos conteúdos topográficos dos mapas. Para Harley, “[...] as estruturas sociais estão disfarçadas sob um espaço instrumental abstrato na cartografia” e sua perpetuação produz noções artificiais de “ordem” a partir dos seus elementos (HARLEY, 1992, p. 5). O primeiro aspecto analisado por Harley é a aderência pela regra da “etnocentralidade”, identificada em mapas de múltiplas civilizações que posicionaram, ao longo da história, seus próprios territórios no centro de suas cosmografias e mapas mundiais. Sem pretender a universalidade dessa regra, o autor cita, como exemplo, mapas pré-colombianos da América do Norte, babilônicos, gregos, chineses, além de mapas medievais do mundo islâmico e cristão. Para o autor:

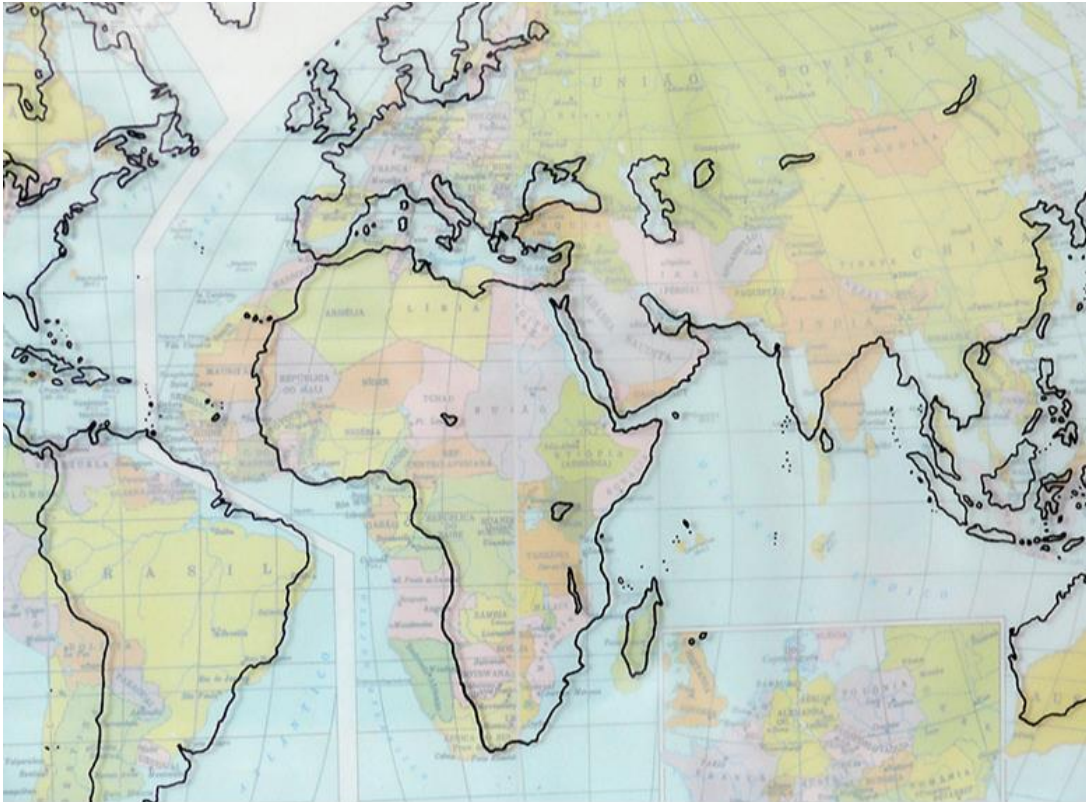
O Renascimento científico propiciou à cartografia moderna sistemas de coordenada, Euclides, mapas em escala e medidas acuradas, mas também contribuiu para confirmar o novo mito da centralidade ideológica da Europa através de projeções como a de Mercator. (HARLEY, 1992, p. 6)

O segundo aspecto considerado por Harley é o da “hierarquização do espaço” nos mapas, sobre o qual se debruça, analisando-a a partir de “regras de ordenamento social” codificadas pela cartografia. O geógrafo argumenta que, historicamente, “[...] os cartógrafos se preocuparam tanto com a topografia dos territórios quanto com a elaboração de comentários sobre as estruturas sociais das nações ou lugares que representavam” (HARLEY, 1992, p. 6).

Novamente, assim como na regra da etnocentralidade, a hierarquização do espaço não é um ato consciente de representação cartográfica. Pelo contrário, é dado como certa em uma sociedade na qual o lugar do rei é mais importante que o lugar de um barão menor, que um castelo é mais importante que a casa

de um camponês, que a cidade de um arcebispo é mais importante que a de um prelado menor, ou que a propriedade de um senhor de terras é mais digna de destaque do que a de um simples agricultor. A cartografia desdobra seu vocabulário de forma a encarnar uma desigualdade social sistemática. As distinções de classe e poder são projetadas, reificadas e legitimadas no mapa por meio de signos cartográficos. A regra parece ser 'quanto mais poderosa, mais proeminente'. Aos que têm força no mundo, será acrescentada força no mapa. Usando todos os truques das negociações cartográficas — tamanho do símbolo, espessura da linha, altura das letras, hachuras e sombreamentos, adição de cor — podemos traçar essa tendência reforçadora em inúmeros mapas europeus. Podemos começar a ver como os mapas, assim como a arte, se tornam um mecanismo para definir as relações, sustentar as regras e fortalecer os valores sociais. (HARLEY, 1992, p. 7)

Aos elementos descritos por Harley, nomeadamente os de etnocentralidade e de hierarquização do espaço, devemos adicionar uma consideração sobre a distorção da representação nos mapas mundiais convencionais, aspecto enfatizado por Marina Camargo em *Cartografia precisa*. A distorção cartográfica é um fenômeno incontornável, um "mal necessário" para que existam imagens inteligíveis do mundo e da superfície terrestre. Buscando mitigar este problema, diversos tipos de mapas foram elaborados com o objetivo de apresentar configurações alternativas dos territórios mundiais no plano cartográfico. A imagem abaixo é a segunda lâmina de *Cartografia precisa* a apresentar uma sobreposição de planisférios globais. Aqui, o mapa de fundo é decorrente de uma projeção cartográfica menos conhecida, chamada vulgarmente de "projeção de casca de laranja", na qual a superfície curva da Terra é planificada de forma similar ao modo como se descascaria uma laranja. Seu mérito consiste em alcançar uma representação fidedigna das áreas e dos formatos dos territórios. A imagem não-tão-convencional pode ser estimulante para seguirmos explorando questões importantes: o quanto a nossa "visão de mundo" é determinada por uma cultura visual do mapa? Como podemos pensar em alternativas não-fixadas para representação do mundo?



Detalhe de *Cartografia precisa* (2009)  
Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

Na inconformidade entre os mapas sobrepostos de Marina Camargo, a distância errática das linhas atenta para a distância que existe entre o real e a representação cartográfica. Avançando, *Cartografia precisa* encaminha, não para respostas encerradas, mas para a abertura de questões sobre a forma como entendemos o lugar em que vivemos. O que se pode compreender do mundo através dos mapas? O que os mapas nos dizem sobre convenções e representações do mundo? Quais foram – e quais podem ser – os efeitos dessa “lógica do mapa” sobre a consciência humana?

## 2. GRAVIDADE NA LINHA DO EQUADOR

A imagem que abre este capítulo não é uma obra de Marina Camargo. Trata-se de um frame da vinheta de abertura do telejornal noturno alemão *Tagesschau*. A imagem nos serve como exemplo para pensar sobre a difusão do imaginário cartográfico em múltiplas esferas da cultura visual de massa e em como os mapas podem ser instrumentos sutis de discursos carregados de implicações sociais, culturais e políticas.



Imagem de abertura do telejornal alemão *Tagesschau*<sup>12</sup>

Um mapa-múndi sintético, sem fronteiras nacionais, faz-se visível pelo contraste entre os tons de azul que caracterizam as porções terrestres e oceânicas do planeta Terra. A imagem adotada pelo telejornal alemão nos apresenta um mundo dividido: uma linha corta horizontalmente o planeta, correspondendo ao marco geográfico da Linha do Equador. A luz é protagonista importante na imagem: o hemisfério Norte é destacado pelos matizes claros, enquanto o Sul, em comparação,

---

<sup>12</sup> Fonte: <<https://www.tagesschau.de/>>. Acesso em 26/09/2022

parece estar na penumbra. Neste momento, resta especular: o que pode significar essa imagem? Por que uma imagem que, presumivelmente, deveria atentar para o caráter “global” do noticiário lança mão de uma divisão entre Norte e Sul? O que podemos interpretar a partir desse simples jogo de luz e sombra?

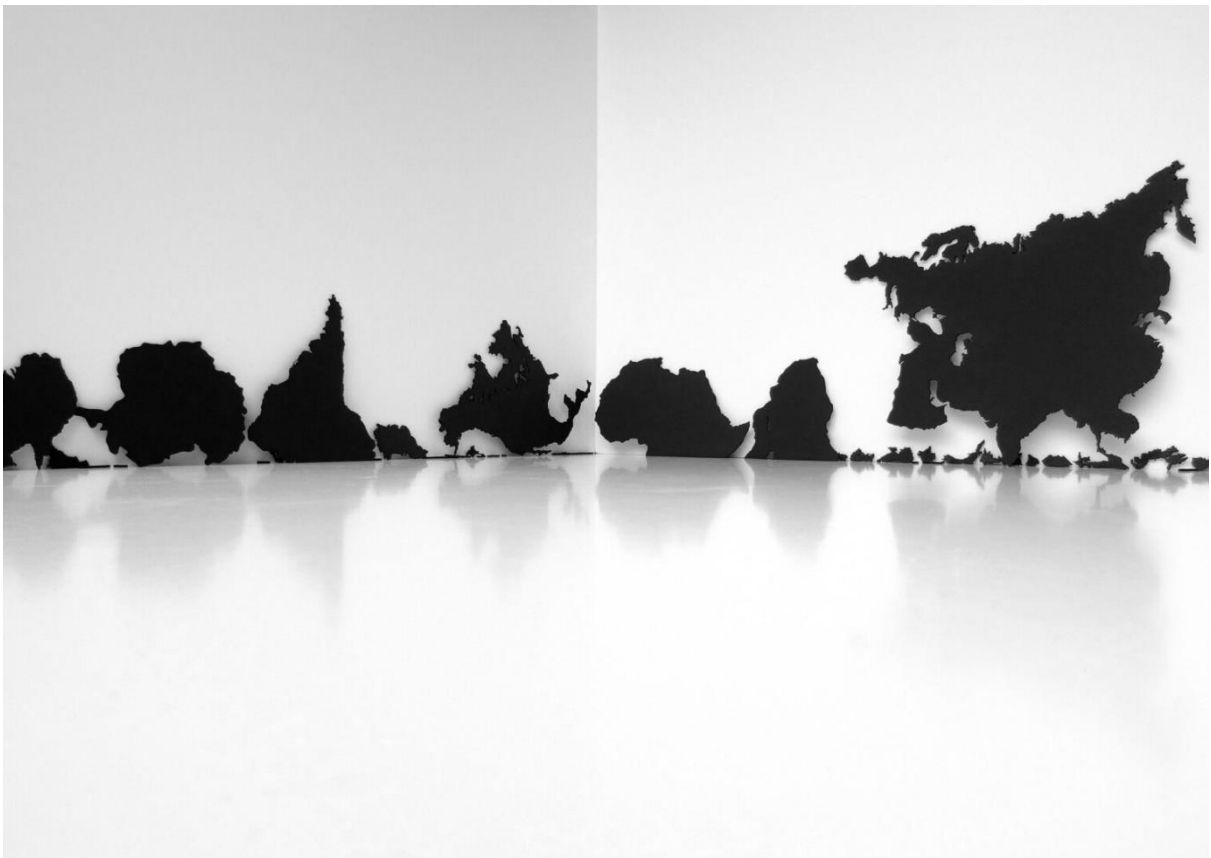
Essa imagem não é aleatória. Ela está aqui, nesta monografia, porque me foi apresentada por Marina Camargo durante a entrevista que realizamos em março de 2022. A imagem é, de certa forma, um índice da experiência da artista como brasileira, latino-americana, em um lugar estrangeiro e do Norte global. A imagem é índice, também, de como a divisão do mundo em dois hemisférios está enraizada no imaginário coletivo social.

A Linha do Equador é um marco geográfico que prescinde de qualquer materialidade fronteira tradicional. Na latitude “zero”, os raios solares incidem com maior frequência em ângulo reto, tornando a região mais quente do que as tropicais e as subtropicais; os aviões, ao atravessarem essa zona, sentem a turbulência causada pela confluência dos ventos alísios, e a gravidade é caracteristicamente mais amena na Linha do Equador, dado o fato de que a superfície da Terra está mais distante do seu centro de massa das regiões equatoriais. Mesmo diante da lista de características geográficas particulares que a denotam como um marco singular e divisório, a Linha do Equador não se configura como uma fronteira política. Poderíamos argumentar e assumir, entretanto, que ela se configura como uma fronteira abstrata sociocultural.

A dicotomia “Norte/Sul global” surgiu durante a segunda metade do século XX substituindo o então obsoleto sistema de organização geopolítica caracterizado pela divisão entre “primeiro, segundo e terceiro mundo”, adequado para a descrição do tabuleiro geopolítico do período da Guerra Fria. O sistema ordinal era empregado para designar nações primeiro mundistas: capitalistas, desenvolvidas e atreladas ao raio de influência dos Estados Unidos; segundo mundistas: comunistas, desenvolvidas e atreladas ao raio de influência da União Soviética; e terceiro mundistas: subdesenvolvidas, colonizadas e aptas a serem incorporadas por ambos os polos. Diante do gradual colapso do bloco socialista soviético, esse sistema deu lugar à concepção compartilhada do mundo dividido entre um Norte global desenvolvido economicamente e um Sul global subdesenvolvido.

Como a maior parte das sintetizações binárias, a divisão do mundo em “Norte e Sul” – tanto quanto em “Ocidente e Oriente”, “centro e periferia”, dentre outros –, se mostra simplificada e reducionista, falhando em admitir heterogeneidades fundamentais dentro de cada bloco. Como seria possível desafiar a estruturação do mundo a partir de marcos arbitrários de divisões geopolíticas? Como seria a representação de um mundo sem a dicotomia – simultaneamente cardeal, cultural e política – de Norte e Sul?

\*\*\*



Marina Camargo (1980)  
*Gravidade na Linha do Equador*, 2015  
Recortes em madeira pigmentada  
150 x 10000 cm  
Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro  
Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

*Gravidade na Linha do Equador* (2015) é uma obra de Marina Camargo que explora configurações alternativas da estrutura de ordenamento global a partir de uma

linguagem intersticial que remete à escultura e à instalação artística. Camargo corporifica os territórios terrestres globais – continentes e ilhas – e os cinde nos locais onde são atravessados pela Linha do Equador. A obra é composta por placas de madeira em tamanhos variados, moldadas nos formatos dos continentes, países e ilhas, tingidas de preto e dispostas ao longo das paredes do ambiente expositivo, apoiadas ao chão. As placas que representam regiões geográficas atravessadas pela Linha do Equador sofrem um corte no local correspondente à passagem da Linha. Desta forma, as silhuetas dos territórios são colocadas lado a lado, sob uma outra gravidade que não lhes concede distinção cardinal. Não há, na obra, Norte e Sul, apenas um sentido compartilhado no qual o observador imerge em uma geografia reimaginada.

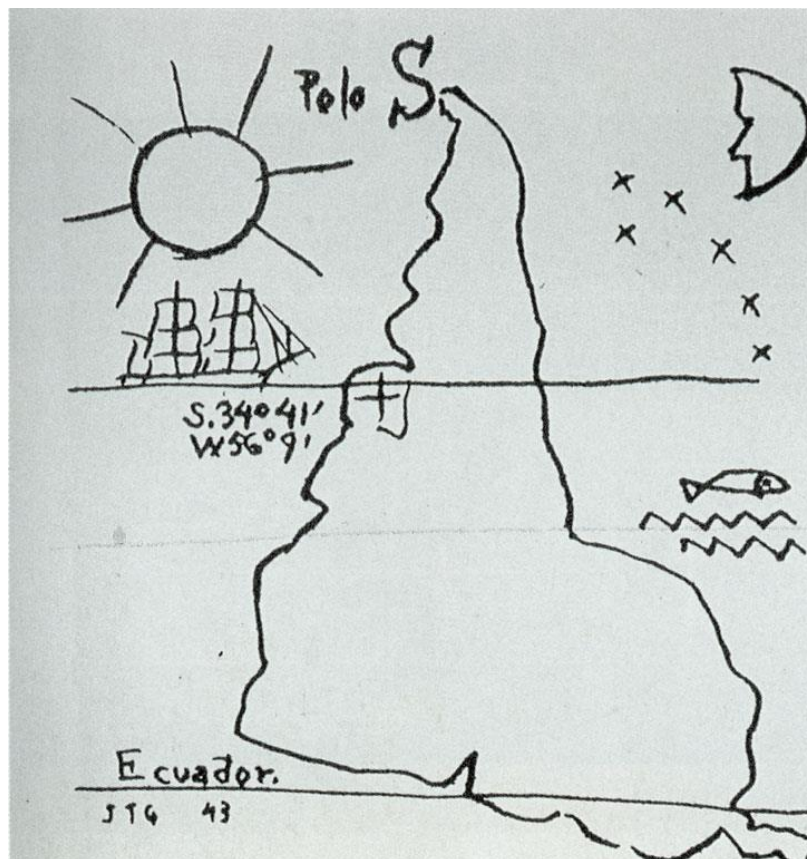


Detalhe de *Gravidade na Linha do Equador*  
Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

A obra foi exposta pela primeira vez em 2015, na exposição individual da artista intitulada *Ensaio sobre uma ordem das coisas*, no Goethe-Institut de Porto Alegre e,

em 2018, integrou a exposição coletiva *RSXXI Rio Grande do Sul Experimental*, realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre, com curadoria de Paulo Herkenhoff. Recentemente, foi adquirida pelo Museu de Arte do Rio (MAR), na cidade do Rio de Janeiro, e passou a integrar o seu acervo.

*Gravidade na Linha do Equador* propõe ao espectador um jogo de inflexão geográfica. A artista se apropria de um motivo cartográfico consuetudinário e rompe as expectativas de representações fixas dos territórios globais. A inversão radical dos marcos cardeais de referência geográfica ecoa o gesto do artista uruguaio Joaquín Torres García (1874–1949), que, nas décadas de 1930 e 1940, advogou, a partir da imagem de um mapa, pela emancipação das relações de dependência da América Latina frente à hegemonia da influência europeia.



Joaquín Torres García (1874–1949)  
*América invertida*, 1943  
 Tinta sobre papel  
 22 X 16 cm  
 Fundación Joaquín Torres García, Montevideo<sup>13</sup>

<sup>13</sup>

Fonte da imagem:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rica\\_Invertida#/media/Ficheiro:Joaqu%C3%ADn\\_Torres\\_Garc%C3%ADa\\_-\\_Am%C3%A9rica\\_Invertida.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rica_Invertida#/media/Ficheiro:Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-_Am%C3%A9rica_Invertida.jpg) Acesso em: 10/10/2022.



O mapa invertido de Torres García é a expressão gráfica do seu manifesto *Escuela del Sur*, que propunha o *universalismo construtivo* como um movimento artístico autônomo latino-americano. Em síntese, o artista uruguaio indagava: afinal, quem determina qual é o Norte e qual é o Sul, com todas as consequências que a dita divisão implica?

*He dicho Escuela del Sur, porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quiere el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hasta el Sur, nuestro polo. Los busques, cuando se van de aquí, bajan, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndose frente a nuestro Sur, está a la izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos. (TORRES GARCÍA, 1943, apud DE DIEGO, 2008, pp. 17–18)<sup>14</sup>*

O mapa invertido de Torres García foi concebido em 1935, quando o artista retornou ao Uruguai após 40 anos na Europa e nos Estados Unidos. Sua primeira versão foi publicada na revista *Círculo y cuadrado* n° 1, em 1936, e é discretamente distinta da versão canônica de 1943, publicada em 1944 no manifesto *Escuela del Sur* (MELENDI, 2017, p. 26).

Há um paralelo possível entre os gestos de Torres García e Marina Camargo, entendidos como estratégias simbólicas de enfrentamento a um sistema de referenciamento e ordenação geopolítica global. Ambos subvertem os códigos de representação cartográfica, carregados de uma genealogia colonial, objetivando articular uma epistemologia – uma “modalidade de inteligibilidade” acerca do mundo, emprestando a expressão de Chartier – própria, autoconstruída desde o Sul. “Não deve haver Norte para nós, a não ser por oposição ao nosso Sul”. Tal inflexão epistemológica ganha expressão a partir da virada simbólica dos signos cartográficos, apropriados e ressignificados por Torres García e por Marina Camargo em suas obras.

---

<sup>14</sup> Optei por manter a o trecho do manifesto “*Escuela del Sur*” em espanhol para não incorrer em qualquer perda de sentido textual e contextual na tradução.

Sobre a vocação colonial das linhas divisórias, concretas e abstratas, Boaventura de Sousa Santos argumenta que “as linhas cartográficas ‘abissais’ que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental” e, desta forma, “permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo” (SANTOS, 2007, p. 3). A dicotomia Norte/Sul é um reflexo das demarcações baseadas em hierarquias de poder geopolítico e possuem um vínculo fundamental com as dinâmicas de poder coloniais. É contra essas dinâmicas que se coloca *Gravidade na Linha do Equador*, em um gesto afirmativo que dá relevo a um trabalho visual, escultórico e instalativo que desafia certos hábitos perceptivos, suprimindo fronteiras e subvertendo geografias reais.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética. (SANTOS, 2007, pp. 3–4)

A Linha do Equador, marco dialético dos hemisférios, pode ser compreendida, tendo como referência as premissas de Boaventura de Sousa Santos e as ideias de John Brian Harley, como um instrumento de demarcação e de invisibilização do *outro*, um “árbitro sutil do poder geopolítico global”.

Torna-se irônico perceber que a palavra “Equador” deriva do latim *aequator*, cuja tradução significa “igual”, enquanto a dicotomia em pauta avança no sentido de designar distinções. Distinções que, no campo social, operam frequentemente de forma violenta. Marina Camargo relata que *Gravidade na Linha do Equador* foi uma obra que surgiu impulsionada pela sua experiência em um lugar estrangeiro, na

Alemanha, onde, por ser brasileira e latino-americana, está sujeita ao enquadramento em uma categoria de “outro” e a processos de marginalização. A radicalidade do gesto de cindir os corpos territoriais em *Gravidade na Linha do Equador* ganha um novo sentido ao contrastá-lo com a violência motivada pela impregnação da lógica da divisão representada pela dicotomia “Norte/Sul”, expressa nas práticas socio-culturais do eurocentrismo e da xenofobia.

Em uma leitura semelhante de *Gravidade na Linha do Equador*, Claudia Cuadra considera questões sobre pertencimento identitário a partir da reconfiguração cartográfica orquestrada por Marina Camargo.

Em *Gravidade na Linha do Equador*, enquanto as formas dos continentes desviam a visão para o limiar entre chão e parede, a linha do Equador cede lugar a um horizonte imaginário, o qual traz o momento utópico para o lugar concreto. Desta forma, a reordenação do mundo feita por Marina Camargo através de espaços esquecidos e fronteiras invisíveis simboliza ao mesmo tempo um “estar-no-mundo” e um irromper imaginário do que é dado no lugar utópico. Uma sensação essencialmente contraditória se espalha: a sensação de pertencimento e não-pertencimento quase simultâneos num mundo global. (CUADRA, in SCHULTZE e CUADRA, 2019, p. 43)

A expressão simbólica de “estar-no-mundo” mencionada por Cuadra é corroborada pelo mote poético de Camargo, definido pela artista como “uma pesquisa sobre os lugares ativada pela noção de deslocamento”, podendo corresponder este deslocamento tanto à distância percorrida pelo indivíduo no espaço, ao deslocamento entre sistemas de representação, quanto a uma interpretação etimológica que compreende o “des-locar” como uma alusão ao não-pertencimento ao território.

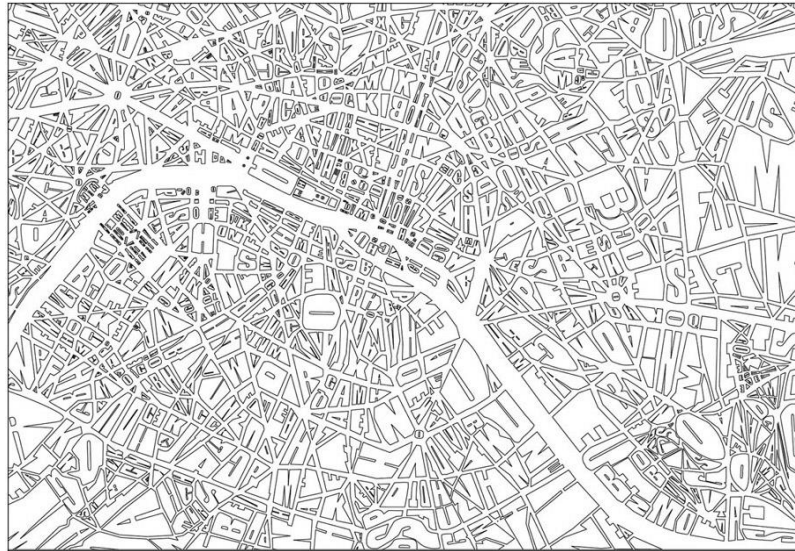
*Gravidade na Linha do Equador* é um trabalho bem-sucedido em seu objetivo de apontar para a fratura abissal que subsiste entre os hemisférios globais considerados sob a óptica geopolítica e cultural. Situando-o em conjunto com um corpo maior de trabalhos de Marina Camargo, é possível contemplar o caráter experimental da sua poética cartográfica, aqui desfigurada e reimaginada no espaço expositivo.

A obra indica um caminho possível para pensar sobre uma provocação que atravessa e estimula a sua prática como artista: como desafiar estruturas fixas de

representações cartográficas que refletem e perpetuam visões de mundo calcadas desde uma perspectiva colonial e excludente? Como questionar hábitos perceptivos e práticas de representação? Longe de solucionar essas problemáticas, *Gravidade na Linha do Equador* contribui para ativar debates e reflexões importantes que nos impõe o tempo presente.

### 3. MAPA-MOLE I

Marina Camargo desenvolve uma poética cartográfica há cerca de 20 anos. Ao longo dessas décadas, o experimentalismo foi uma característica marcante do seu trabalho. Desde as suas primeiras obras dos anos 2010, que congregavam tendências predominantes da sua produção – a textualidade e a cartografia – como *Mapa I (Paris)* (2006), a artista vem reinventando possibilidades estéticas, formais e materiais de como imaginar e experimentar um pensamento cartográfico na arte contemporânea.



Marina Camargo (1980)  
*Mapa I (Paris)*, 2006  
 Desenho impresso em papel  
 50 x 70 cm

Na série *Mapas-moles*, essas características da sua poética são evidentes. O *Mapa-mole I* (2019), obra inaugural da série, consiste em um mapa-múndi (projeção de Mercator) recortado em borracha preta e acoplado a uma grade correspondente aos meridianos e paralelos cartográficos. O corpo flácido da obra é fixado na parede por dois pontos, localizados à altura do Trópico de Capricórnio. Desta forma, o mapa pende para frente e se retorce até estabilizar a sua posição de ponta-cabeça. O resultado formal é uma estrutura cartográfica fluida que desafia o limite entre o bi e o tridimensional.



Marina Camargo (1980)  
*Mapa-mole I*, 2019  
Desenho recortado em látex  
160 x 140 x 20 cm  
Coleção privada

Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

A série *Mapas-moles* é composta, atualmente, por nove trabalhos, dentre os quais estão *América-Látex (pós-extrativismo)* (2020) e *Mapa-mole (Sul infinito)* (2022). Ambas, somadas ao *Mapa I (Paris)*, exemplificam o jogo de escalas contemplado pela produção de Marina Camargo. Nesta monografia, busquei focar a análise em obras que apresentam mapas mundiais, mas, recorrentemente, a artista trabalha com representações cartográficas de regiões circunscritas, como América Latina, América do Sul e África. A prática com representações de porções continentais busca estabelecer relações específicas com os lugares. Os mapas mundiais, por sua vez, alcançam um escopo temático global e ensejam questões cartográficas e culturais que dialogam mais pertinentemente com as referências teóricas suscitadas.



Marina Camargo (1980)  
*América-Látex (pós-extratativismo)*, 2020  
Desenho recortado em látex  
300 x 145 cm

Coleção da artista

Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora



Marina Camargo (1980)  
*Mapa-mole (Sul infinito)*, 2022  
 Peça feita em borracha  
 220 x 400 cm  
 Coleção da artista

Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

Na série *Mapas-moles* e, em particular, em *Mapa-mole I*, Marina Camargo explora a materialidade das obras como potencial simbólico gerador de significado. Aqui, a fluidez do mapa, ocasionada pelas propriedades elásticas do látex, embaralha certas noções cartográficas. Os mapas convencionais, geralmente, apresentam um mundo estático e imutável. Podem ser considerados, neste sentido, como "fotografias" instantâneas de espaço e de tempo. O que um mapa mostra é o resultado de uma cadeia complexa de negociações e agenciamentos acerca dos territórios e do espaço em um tempo específico.

Doreen Massey elabora uma reflexão complexa sobre as imbricações dos conceitos de *espaço* e *representação*. A geógrafa mapeia, na história da filosofia geográfica ocidental, tendências de associação entre esses conceitos. O fenômeno da representação é tido por múltiplos autores como sinônimo de espacialização. A articulação dos signos e das imagens seria como uma disposição de elementos em



coordenadas no espaço, articulando signos inteligíveis. Dessa forma, a representação está associada à *fixação* de algo. O tempo, argumenta a autora, é provisoriamente deixado de lado nessa equação.

Os mapas, portanto, trariam consigo o que Michel de Certeau, citado por Massey, sintetizou como a “propriedade voraz que o sistema geográfico tem de ser capaz de transformar ação em legibilidade, mas que, ao fazê-lo, faz com que um modo de ser no mundo seja esquecido” (DE CERTEAU, 1988, p. 97 apud MASSEY, 2008, p. 51). De acordo com essa perspectiva, o mapa pode contribuir para a naturalização de uma noção reducionista e ardilosa sobre o espaço, tido como superfície dada, palco dos acontecimentos.

Essa maneira, historicamente significativa, de imaginar espaço/espacialização, não somente deriva de uma suposição de que o espaço é para ser definido como falta de temporalidade (parando o tempo), mas também tem contribuído, substancialmente, para que ele continue a ser pensado dessa forma. Reforçou a imaginação do espacial como petrificação e como um abrigo seguro em relação ao temporal, e – nas imagens que, quase inevitavelmente, evoca, da horizontalidade plana da página – ele, mais adiante, torna "auto-evidente" a noção de espaço como uma superfície. Todos esses imaginários não apenas reduzem nossa compreensão da espacialidade como também, através deles, tornam ainda mais difícil o projeto central de todos esses autores: o de abertura da própria temporalidade. (MASSEY, 2008, p. 54)

*Mapa-mole I* – assim como outras obras de Marina Camargo – sugere prerrogativas alinhadas com pontos importantes para Doreen Massey. Um núcleo central do argumento da geógrafa é o de que a forma como pensamos o espacial possui implicações fundamentais em como formulamos determinadas questões, inclusive políticas. Massey defende que o pensamento acerca do espaço deve "reconhecê-lo como algo sempre em construção", em eterno devir, não o tomar como algo dado e abordá-lo constantemente de forma crítica.

O gesto disruptivo de moldar um mapa em látex e explorar a flexibilidade como elemento simbólico possibilita a invocação dessas questões. Se a folha chapada de um mapa convencional suprime dimensões e contribui para engessar a nossa compreensão sobre o espaço, sobre os lugares e sobre os territórios, o *Mapa-mole I*

nos fornece elementos para contrapor à cartografia estática a natureza fluida e orgânica do mundo.



Detalhe de *Mapa-mole I*  
Fotografia de Marina Camargo, gentilmente cedida pela autora

Para Marina Camargo, “as estruturas fluidas, substituindo as estruturas ortogonais, se revelam como um modo de expansão da cartografia e da representação do espaço e do tempo” (CAMARGO, 2019, p. 99). Novamente, a máxima de Agnaldo Farias se faz valer: “São os mapas fantasiosos e artísticos que, por sua força, levantam suspeitas sobre a objetividade dos mapas convencionais” (FARIAS, 2018, p. 16). A figura cartográfica composta de materiais flexíveis propicia, desta forma, meios alternativos para desenvolver outros modos de se relacionar com a realidade, com o próprio espaço e com as estruturas de ordenamento geográfico.

A ideia de fluidez geográfica se relaciona com o interesse explorado por Marina Camargo em outros trabalhos acerca da paisagem, nomeadamente paisagens montanhosas. As montanhas despertam a sua curiosidade e se entrelaçam de forma discreta e significativa com o tópico cartográfico. O pico de uma montanha, diz Marina, muitas vezes é formado pelo que outrora era o fundo de um oceano, a partir de uma dobra da superfície terrestre (CAMARGO, 2019, p. 91). Os movimentos das placas tectônicas, vagarosos e constantes, atentam para a natureza fluida e movente da Terra.

Para além do que é imediatamente visível em uma paisagem, há a fluidez que move a organização da Terra. O que é fluido vem de dentro da Terra, das entranhas do planeta, e alcança sua superfície através de empurrões vagarosos e brutais que formam montanhas através de terremotos e vulcões. Essa fluidez faz com que as placas tectônicas se movam constantemente – logo, alterando continuamente as estruturas da Terra e, por consequência, também a paisagem. (CAMARGO, 2019, p. 91)

Diante deste tabuleiro sísmico em contínuo movimento, algumas questões, desdobradas em temáticas cartográficas, podem ser formuladas: “A quem, afinal, pertenceria um solo? Como entender a pertinência das fronteiras políticas?” (CAMARGO, 2019, p. 91).

Recorrentemente, o trabalho de Marina Camargo toca a problemática das fronteiras, tanto pela sua presença, abordada de forma crítica, quanto pela sua ausência na representação cartográfica. Nos *Mapas-moles*, as fronteiras políticas são completamente suprimidas, restando apenas o contraste entre as porções territoriais

terrestres e as oceânicas. Os territórios conformam uma massa uniforme, contínua e espectral a partir da tonalidade negra e homogênea do látex. Nas palavras da artista:

A lógica de obstrução, tão claramente desenhada pelas fronteiras políticas, é uma construção cultural que se impõe no mundo como uma grade, como se o mundo físico pudesse ser encaixado nessa estrutura ortogonal e de controle. Ao mesmo tempo, é justamente essa estrutura ortogonal imposta sobre o mundo físico que vai possibilitar o desenvolvimento do pensamento cartográfico como o conhecemos hoje. (CAMARGO, 2019, p. 91–93)

O pensamento de Marina Camargo, expresso em seus textos e em suas obras, parece sugerir posturas diante das linhas que orientam o mundo nas suas formas de representação cartográfica, que vão ao encontro das prerrogativas de Doreen Massey, ao conjecturar as ramificações das relações sociais com o espaço. Para a geógrafa, são fundamentais algumas premissas sobre a compreensão do espaço:

Primeiro, reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno. Segundo, compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos. Terceiro, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. (MASSEY, 2008, p. 29)

A apologia ao *continuum*, à ideia de abertura (ao contrário do encerramento propiciado pela objetividade) e ao pensamento crítico são pontos de contato profícuos e estimulantes entre a poética artística de Marina Camargo e o corpo teórico de Massey. As manipulações e as refigurações cartográficas de Marina avançam no sentido de possibilitar e ativar novas leituras e experiências sobre as formas de

representar o mundo e, conseqüentemente, também sobre as formas de pensar e estar nele.

Recorrendo, novamente, a Agnaldo Farias, “não se mapeia apenas o que se vê, mapeia-se para se ver melhor, mapeia-se o que se pensa ver, mapeia-se o que se imagina” (FARIAS, 2018, p. 17). Isso sugere que, diante de um *Mapa-mole*, é possível reorientar a imaginação, desafiar hábitos perceptivos e conceber aberturas genuínas para o pensamento sobre o espaço e sobre o mundo.

## CONCLUSÃO

Debruçar-me sobre o trabalho de Marina Camargo durante a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso – trabalho que, desde a elaboração do projeto, durou cerca de dois anos, atravessados por uma pandemia – se configurou como um processo de amadurecimento contínuo do olhar para as suas obras e para a sua poética. Lembro das primeiras vezes em que tomei conhecimento do seu trabalho e quando vi, pessoalmente, uma de suas obras. Foi o professor Eduardo Veras quem apresentou, em 2018, à turma da qual eu participava, a obra *Reflexo distante* (2013), um trabalho que aponta para os apagamentos da memória em torno das paisagens dos alpes alemães. Em 2018 eu vi pessoalmente, pela primeira vez, obras de Marina Camargo na exposição *RSXXI Rio Grande do Sul Experimental*, no então chamado Santander Cultural.<sup>15</sup> Na mostra que reuniu jovens artistas, expoentes de um recorte geracional do Rio Grande do Sul, tive contato com obras cartográficas de Marina Camargo. Lá estavam expostas *Gravidade na Linha do Equador* (2015), obra que me causou um impacto definitivo, além de *Ao sul (abaixo da Linha do Equador)* (2015) e *Lugar: Tacuarembó* (2011), trabalhos enquadrados na sua pesquisa sobre a cartografia e sobre os lugares.

O curador da exposição, Paulo Herkenhoff, definiu a sua impressão sobre os trabalhos cartográficos de Marina Camargo como “[...] a melhor bruxaria da *geo-razão*” (HERKENHOFF, 2018, p. 69). Para mim, o sentido de bruxaria foi uma surpresa feliz para designar um trabalho alquimista, que se apropria de um elemento (os mapas) para criar algo outro, algo expansivo das suas possibilidades. *Gravidade na Linha do Equador* é um trabalho que reforça constantemente esta sensação e me confirma a inquietude causada pela poética de Camargo.

Dois anos após essas experiências despretensiosas, eu me vi, em 2020, diante do desafio de elaborar um projeto de TCC. O projeto inicial, que foi apresentado em pré-banca, propunha um estudo sobre obras de arte contemporâneas que discutissem questões de identidade e territorialidade com o eixo América Latina, já havendo, à época da apresentação, uma seleção de obras das artistas Anna Bella Geiger,

---

<sup>15</sup> Agora chamado “Farol Santander”.

Marcela Cantuária, Marina Camargo e Regina Silveira. No caso do eixo em torno da “territorialidade”, eu me apoiava, notadamente, nas questões cartográficas.

Em um processo complexo e multifacetado de amadurecimento da proposta do meu Trabalho de Conclusão de Curso, optei por centralizar os meus esforços, explorando o trabalho de uma única artista, Marina Camargo, em suas obras cartográficas, e expandir o escopo temático, explorando imagens de mapas-múndi. A nova proposta se mostrou profundamente estimulante, talvez por se relacionar com temas que me motivaram anteriormente, ligados ao binômio arte e ciência, e também pelas minhas próprias experiências geográficas com deslocamentos e com mapas. A inteligência da poética de Marina Camargo, a forma como a artista transfigura o seu material de trabalho com gestos cirúrgicos e contundentes, foram fatores centrais para fixar o meu interesse e tornar a realização deste trabalho possível.

Mergulhando na observação das obras de Camargo e cruzando referências da História da Arte e da Geografia, pude refletir sobre múltiplos aspectos dos mapas, dos usos que fazemos deles e de como os percebemos. Questões abordadas por Marina, como a distorção cartográfica, as linhas de fronteiras físicas, políticas e sociais que “ordenam” o mundo e a fluidez da representação se configuraram como temas profícuos, com profundas relações com questões sociais históricas e insurgentes. Uma reflexão centrada no âmbito da história da arte também gerou resultados instigantes.

No curso da pesquisa que resultou nesta monografia, pude perceber que a apropriação da linguagem cartográfica pelos artistas contemporâneos busca, com frequência, problematizar aspectos intrínsecos à própria cartografia, apontando para as correspondências entre as fronteiras geográficas e as violências sociais e geopolíticas perpetuadas ao longo da história, até a contemporaneidade. A partir dessa “estratégia poética”, as obras de arte relacionadas à cartografia tendem a ativar percepções sobre o espaço como um organismo, repleto de movimentos e fluxos sociais e culturais. O mapa como “produto de uma visão de mundo” é tomado como reflexo do olhar daqueles que detém o poder, dos colonizadores, e a sua subversão por parte dos artistas, comumente, possui um incontornável pendor político e uma vocação afirmativa. No caso de Marina Camargo, os mapas constituem uma forma de pensar sobre os lugares e sobre o mundo. Eles surgem a partir das suas experiências

de deslocamentos, como formas, em um primeiro momento, de apreender e compreender o local, os lugares, as cidades e, posteriormente, como desdobramento natural de um jogo de escalas cartográficas, como formas de entender e articular questões ampliadas da ordem do global.

A partir das obras, evidenciou-se a relevância do conceito de representação como alicerce da prática artística de Marina Camargo, atravessando as suas obras de cunho cartográfico, provocadas por uma questão fulcral: “*Como representar os lugares, os territórios e o mundo?*”. Os trabalhos selecionados para compor a monografia atentam com particular ênfase para o aspecto político da sua produção, justamente por se tratar de mapas mundiais e de territórios continentais, como é o caso de *Cartografia precisa*, que apresenta diferentes recortes cartográficos ao lado de planisférios globais, e nos sugerem abordagens para pensar sobre múltiplas questões através da chave da representação. Em tempos perturbados, fatalmente, por questões como a necessidade de luta pela demarcação de terras indígenas, conflitos territoriais e guerras, uma produção artística crítica acerca da relação humana com o espaço e com os territórios reafirma a sua relevância e a sua contundência.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*A vastidão dos mapas – Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil*. São Paulo: Perfil Cultural, 2018. Catálogo de exposição.

CATTANI, Icleia. *Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitca*. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica. *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.

COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. *O mapa de ponta-cabeça*. São Paulo: World Congress on Communication and Arts, 2011.

COUTO, Maria de Fátima. *Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras – a representação cartográfica na arte contemporânea*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 24, n. 42, pp. 1–11, nov–dez, 2019.

CRAMPTON, Jeremy. *Maps as social constructions – power, communication and visualization*. Atlanta: Progress in Human Geography, v. 25, n.2, pp. 235–252, 2001.

DE DIEGO, Estrella. *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madri: Ediciones Siruela, 2008.

EDNEY, Matthew H. *Cartography: The Ideal and Its History*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

ELIZALDE, Paz Concha; FIGUEIRA, Patricia; QUINTERO, Pablo. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. In: *Arte e descolonização*. São Paulo: MASP, Afterall #3, 2019.

*Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição.

FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCO, Marcia. *Cartografia e Geopoética: Um olhar cartográfico sobre a 8ª Bienal do Mercosul*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, 2015.

FREIRE, Cristina (org.) *Terra incógnita*. São Paulo: MAC USP, 2015.

HARLEY, John Brian. *Deconstructing the map*. Toronto: Reprinted from Cartographica, v. 26, n. 2, pp. 1–20, 1989.

HARLEY, John Brian. *Mapas, saber e poder*. In: Confins – Revista Franco-Brasileira de Geografia, n. 5, 2009.

HARMON, Katherine. *The map as art – contemporary artists explore cartography*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da Geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço – Uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.

*Mappamundi*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011.

*RSXXI Rio Grande do Sul Experimental*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2018. Catálogo de exposição.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, pp. 23–71, 2010.

SCHLOGEL, Karl; JACKSON, Gerrit. *In space we read time on the history of civilization and geopolitics*. Nova Iorque: Bard Graduate Center, 2016.

SCHULZE, Peter; CUADRA, Claudia (org.). *Der Ort Danach / O lugar depois*. Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro, 1ª ed., 2019.

TIBERGHIEU, Gilles. *Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje*. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rieb/a/JrSjfl4JNvnCBRJ8dWjmjYJ/?format=pdf&lang=pt>> Último acesso em: 26/07/2022.

VERAS, Eduardo. *Como Acionar um Lugar*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 24, n.42, nov-dez, 2019.

WOLODTSCHENKO, Alexander; FORNER, Thomas. *Prehistoric and Early Historic Maps in Europe: Conception of Cd-Atlas*. e-Perimtron, v. 2, n. 2, pp. 114–116, 2007

## APÊNDICE

### Entrevista com Marina Camargo

Entrevista realizada no ateliê da artista em Porto Alegre, em março de 2022, posteriormente transcrita e revisada.

**Sobre as siglas:** A sigla “GS” designa Germano Scheller, entrevistador, enquanto a sigla “MC”, Marina Camargo, entrevistada.

Na chegada ao ateliê, Marina Camargo mostra três quadros de *Cartografia precisa* (2009).

**GS:** Aqui em Porto Alegre você ficou com três quadros de *Cartografia precisa*?

**MC:** Sim, fiquei com três. Os outros, enfim...

**GS:** Foram vendidos na ocasião da exposição?

**MC:** Sim, foram vendidos pela galeria. Neste trabalho, tem algo bastante significativo a respeito da cartografia, sobre a prática da cartografia – porque o meu aprendizado sobre cartografia teve início com a prática. Claro, depois comecei a ler e a estudar sobre o assunto, mas a questão das projeções, de um mapa não ser igual ao outro, era algo presente do meu dia-a-dia ao desenhar mapas profissionalmente. *Cartografia Precisa* tem muito a ver com esse contexto. Quando eu fiz a exposição “Mundos Paralelos” na Bolsa de Arte, tinha este trabalho (apontando para *Mapa I – Porto Alegre* (2009) pendurado em uma parede do ateliê), *Cartografia Precisa*, e outros trabalhos que não eram relacionados com cartografia. Desde a graduação no Instituto de Artes (UFRGS), eu sentia uma pressão para restringir a abrangência do trabalho, definindo “eu trabalho especificamente com isto”. Então, no meu TCC, refleti exatamente sobre como era o meu processo de trabalho e, para tanto, criei alguns gráficos que aproximavam o pensamento e a prática (bastante inspirado pelos textos e esquemas de Paul Klee). Desde aquela época, percebia que os trabalhos não eram sobre um tema ou motivo, mas sobre questões de outra ordem. Ao longo dos anos, isso ficou mais claro. Por isso eu digo que os trabalhos “não são sobre mapas”, porque não é sobre a temática mapas que eu quero falar. Ainda que, de uns anos para cá, os mapas tenham ganhado uma presença maior na minha produção.

**GS:** Tu dirias que é sobre o quê?

**MC:** Acho que é sobre... várias coisas. Uma delas é a relação com os lugares, e isso bifurca os trabalhos em dois caminhos: um deles é sobre como os lugares são representados e como lidar com a abstração da representação dos lugares – é aí onde a cartografia entra. E o outro caminho lida com pesquisas que têm a ver com a experiência em lugares específicos. Por exemplo, *Lugar: Tacuarembó* (2011), trabalho apresentado na 8ª Bienal do Mercosul. Este trabalho é parte da série *Tratado de Limites*, pesquisa que teve como ponto de partida uma viagem à região dos pampas, ou seja, a partir da experiência *no* lugar. Depois, poderia citar *Beckton Alps* (2018), trabalho desenvolvido a partir da pesquisa sobre uma montanha artificial. As questões que surgiram durante essas pesquisas tinham relação com as visitas ao local e pesquisas em arquivos. A relação com o lugar, no caso de *Beckton Alps*, se desenvolveu por uma direção que não tinha a ver com cartografia, mas com a construção das cidades, memória coletiva, a paisagem como construção social e histórica.

A cartografia lida com a ordenação do espaço, com uma ordem da representação. Outro dia eu estava pensando que, em trabalhos mais antigos, nos quais trabalhava com letras e textos, o procedimento era muito parecido com o que faço atualmente com mapas. Nesses trabalhos, havia a operação de desconstrução do texto linear e da permanência de alguns fragmentos: reduzir ao máximo sua estrutura e reter alguns desses elementos, de forma que fosse possível perceber que se tratava de um texto, mas um texto que já havia se perdido. Se a desconstrução fosse maior, já não seria reconhecível como texto, as letras já não seriam identificadas. Com os trabalhos que lidam com cartografia, ocorre algo parecido: simplificar, reduzir e transformar, mas ainda mantendo algo da natureza dos mapas. O que “resta” é algo que já não serve para o que servia antes, há um *deslocamento* da sua função original. São procedimentos muito parecidos. Então tu vê: a gente anda em círculos e, no fim, depois de vinte anos, percebemos que estamos fazendo não a mesma coisa, mas algo muito relacionado ao que já fazia lá no início. Com o passar do tempo, fica mais claro que há algo que permanece, algo que é uma constante entre trabalhos de momentos distintos.

Eu digo que não é “sobre mapas” porque não se trata de um tema a ser explorado, mas de um modo de pensar as convenções, as representações de espaço, as narrativas históricas transmitidas através dos desenhos de mapas.

Durante a pandemia, quando houve um período de isolamento muito grande, a relação com o espaço se tornou mais abstrata. Esse é um dos porquês de, nos últimos anos, eu trabalhar ainda mais com mapas. Para mim, a ausência da relação física com os lugares provocou um mergulho maior nessa dimensão abstrata da relação com o espaço.

Então os trabalhos têm a ver com representação dos lugares, com o modo como a gente lida com essas representações, com algo que está dado e compartilhado. Os trabalhos mais antigos relacionados com texto e letras tinham algo semelhante: algo que está presente e a gente não percebe, uma invisibilidade decorrente do hábito. Com o mapa, ocorre algo semelhante: ele tem uma função, não deixa de ser um instrumento de orientação, de representação de lugares, mas não estou usando o mapa como ele é usado no cotidiano, como instrumento “preciso” em relação à realidade. E, neste ponto, entra uma questão própria da cartografia que eu acho muito interessante: dentro do campo de estudo da cartografia é discutido o entendimento de que ela, em algum momento, se aproxima da ciência e passa a ser percebida como um elemento exato da realidade – o trabalho *Cartografia Precisa* trata exatamente disto. Recentemente, eu estive na Espanha fazendo uma exposição dentro da Escola de Geodésica, Cartográfica e Topografia.<sup>16</sup> Houve uma troca muito interessante com pessoas que trabalham diretamente com a cartografia. Inclusive conversamos sobre como a precisão da cartografia está nos dados geográficos, que são matematicamente precisos; o problema (ou, para mim, a questão mais interessante) está na visualização desses dados, porque os modos de visualizar tais informações são carregados de invenções.

Ao transformar o globo terrestre em um plano, acontecem distorções. Na transformação do globo para qualquer desenho bidimensional que se faça da representação da Terra, haverá alguma distorção, haverá escolhas a serem tomadas durante o processo, ou seja, não será uma operação neutra, e um processo de criação estará em jogo. Neste ponto, há uma aproximação com a arte. E o que me interessa nesse contexto é justamente o que pode parecer “errado”, impreciso, aquilo que é inventado para logo ser naturalizado como um dado objetivo da realidade. Então eu diria que os trabalhos abordam todas essas questões, imprecisões e impossibilidades dentro das relações com e representações de espaços e lugares.

Em 2015, ano que fiz o *Gravidade na Linha do Equador*, foi quando voltei a falar dos mapas por uma questão ainda relacionada aos lugares. Naquele ano, eu estava mais na Alemanha do que aqui.<sup>17</sup> A perspectiva europeia é algo marcante, porque os europeus realmente não percebem o Sul da mesma forma que nós. Na visão eurocêntrica, é como se o Sul fosse um bloco único, distante, que não pertence ao mundo deles. E as consequências deste pensamento (e do processo que o constituiu) são bastante violentas. Lidar com os mapas passa a ser, para mim, uma forma de lidar com temas como o eurocentrismo, de reagir à ideia de um Norte global que domina uma certa percepção de mundo e estrutura relações de poder. Então, encontro no trabalho com mapas uma forma de resistência e de reflexão.

---

<sup>16</sup> Exposição *Cartografías fluidas y otras metamorfosis del espacio*, na Fundación Giménez Lorente, na cidade de Valência, Espanha.

<sup>17</sup> À época da entrevista, a artista estava em Porto Alegre.

É interessante que o *Tagesschau* – ainda vou escrever mais detalhadamente sobre isso –, um jornal diário, equivalente a um *Jornal Nacional* [TV Globo], tem uma vinheta com a imagem de um mapa-múndi, sobre o qual uma sombra avança até parcialmente esconder o Hemisfério Sul e deixa apenas o Norte iluminado. A mensagem que essa imagem transmite, para mim, é algo como “o mundo é este, é o Hemisfério Norte é o que importa, e o resto do mundo está à margem”. Meu trabalho está muito mais ligado a isto do que à temática “mapa”; está relacionado a uma busca por compreender e reagir a outros modo de pensar o mundo.

Há, ainda, outro dado que fez com que, nesses últimos anos, eu tenha trabalhado ainda mais com mapas. É a hipótese de que o uso dos mapas, socialmente, é muito mais difundido na Europa. Principalmente em países como França, Espanha, Portugal, Alemanha. Países que têm uma história colonial, que guardam uma história de dominação de outros países. Nesses lugares, parece haver um apreço muito maior por mapas, muito mais forte do que no Brasil. Na Alemanha, observo que há um certo fascínio por mapas em geral. Então sinto que estou lidando com algo que faz mais parte do cotidiano das pessoas, algo que é, de certa forma, banal por sua presença constante – percepção que é distinta no Brasil.

**GS:** O mapa vai se resignificando paralelamente à sua biografia. Percebo que, no início, há um enquadramento local, nos *Mapa I* e *Mapa II* de Paris e Porto Alegre, há a relação utilitária do mapa enquanto signo – e eu quero pedir para, depois, tu fales mais sobre essa ideia de representação – mas depois os trabalhos vão ganhando uma carga política.

**MC:** Sim. São duas coisas: a primeira é que, ao trabalhar com mapas, me dei conta de que há sempre um conteúdo político envolvido (seja de modo implícito ou intencional). Nada é neutro nas representações de espaço. Há, ainda, a questão do Norte global como uma visão dominante e excludente, o que começa a ganhar uma centralidade no meu trabalho a partir de uma vivência e de uma revolta.

**GS:** E a ideia de representação? Pode falar um pouco?

**MC:** Refiro-me a uma lógica de substituição, de re-apresentação de algo em diferentes modos (sempre lembro de *Uma e três cadeiras*, do artista Joseph Kosuth, quando o assunto é representação). É óbvio que a representação possui um contexto na história da arte que se multiplica em outros temas e questões mais complexas. Entretanto, a arte (não vou dizer toda, mas talvez quase toda) está, de algum modo, relacionada com sentidos de representação. Essa é uma questão presente em meu trabalho. Penso em representação a partir de uma lógica de substituição, de colocar uma coisa no lugar de outra (como uma fotografia de uma montanha remete à montanha, funciona como uma espécie de presença dessa montanha, mas não será nunca a montanha, assim por diante). Está em jogo uma série de traduções, o que faz com que algo se perca no caminho, que se formem ruídos ou um efeito de paralaxe na

linguagem. Essas sobras, distorções ou ruídos são o que mais me interessam investigar.

**GS:** Você sempre pensou isso de forma independente? Ou se baseou em algum teórico da representação?

**MC:** Estudei um pouco de semiótica durante o período do mestrado. Nos últimos anos, tenho me interessado mais por textos sobre geopolítica, também tenho lido muito sobre cartografia. Tem um livro para o qual eu sempre retorno que é *In space we read time – on the History of civilization and geopolitics*, do historiador alemão Karl Schlögel. É um livro importante para mim. O argumento principal, que o autor defende desde a introdução, é o de que a história se voltou para uma questão temporal mais do que para uma questão espacial. Ele defende o espaço como um fator importante e definidor de momentos históricos e do pensamento.

**GS:** Eu li recentemente um texto que gostei muito do John Brian Harley, chamado *Deconstructing the map – desconstruindo o mapa* – ele é um historiador da cartografia, geógrafo, e aplica uma análise a partir das Ciências Sociais, com aporte em Foucault e Derrida, para falar sobre como os próprios cartógrafos sempre relegaram o aspecto social e artístico da cartografia. Ele acha que a cartografia ganha enquanto disciplina a partir da articulação entre esses saberes. Ele fala sobre como a cartografia promove “discursos” e identifico que isso está corroborado no teu texto, por isso estou fazendo este paralelo. Nos teus textos tu usas as palavras “discurso” e “dominação”, que implicam a noção de poder. Então, estou explorando esses conceitos de Foucault e tem tudo a ver.

**MC:** Conheço alguns textos do Harley. É tão interessante que, dependendo da área que a pessoa se envolve, ela vai adentrando tão a fundo no assunto que vai virando conhecedora do mesmo através de uma via empírica. Claro, depois esse conhecimento se estrutura através de aportes teóricos. Mas é um conhecimento que se estabelece através da prática, e chegar a um tema a partir do fazer (da prática) é muito diferente do que uma aproximação unicamente via teoria. Por exemplo, neste Instituto de Geodésica, Topografia e Cartografia, onde fiz a exposição recentemente em Valência, eles comentaram que os alunos não se interessam por mapas impressos. Provavelmente porque os estudantes não têm uma conexão prática com esses mapas, mas sim com geolocalização, com o uso de GPS no dia-a-dia, por exemplo. Quando a aproximação às coisas do mundo se dá pelo viés da vivência ou experiência, um outro modo de entendimento do mundo é estruturado.

[...]

Agora, com a guerra na Ucrânia, eu tenho colecionado *prints* de matérias que dizem: “Putin redesenha o mapa da Ucrânia”, “Putin quer mudar o mapa da Europa”. Porque não é só discurso, há uma clara questão de dominação em jogo.

**GS:** Eu vou te fazer umas perguntas um pouco mais objetivas agora. Poderia repetir se você se lembra quantas lâminas tinham originalmente na obra *Cartografia precisa*?

**MC:** Originalmente foram feitos oito trabalhos da série. E tenho outros mapas com os quais eu gostaria de continuar esta série, mas ainda não fiz.

Posso te dizer com mais certeza depois, para tu teres a informação correta. Vou olhar umas imagens que tenho da exposição.

**GS:** Se você fosse expor a obra novamente, exporia com menos lâminas?

**MC:** Seria legal mostrar várias. E ainda falando sobre o trabalho (*Cartografia Precisa*), foi a forma como o fiz foi totalmente analógica: desenhei em cima de um mapa, que tinha outro tamanho e escala, e depois ajustei para tentar “encaixar” o desenho sobre o mapa impresso; então o trabalho é formado pela sobreposição do mapa impresso com o desenho, mantendo uma distância entre as duas camadas.

**GS:** Essa sobreposição que tu fizeste é muito didática para elucidar a questão das distorções. O Harley, que estuda as relações de poder político nos mapas, identifica dois elementos como responsáveis por efetivar essa questão do poder nos mapas: um é a distorção e o outro é a centralidade que o mapa exige – sempre vai ter um centro. Esse aspecto da distorção parece estar presente ali.

**MC:** Por isso comentei anteriormente sobre como trabalhar com mapas me aproximou de questões fundamentais da cartografia. Quem desenha mapas lida constantemente com essas questões: *como* distorcer e *o quê* distorcer. Toda a questão de desenhar um mapa é atravessada por escolhas, até porque não cabem todos os espaços no desenho de um mapa. Na representação de uma área muito pequena, é possível ter menos distorções (mas igual está em jogo uma questão de escala e de narrativa, o que envolve escolhas de diversas ordens). Em termos de proporção dos continentes, é possível criar representações que dão uma ideia bastante precisa da realidade.

Ainda hoje, o Google Maps usa como padrão a projeção Mercator. Ou seja, mesmo com todas as tecnologias e avanços em geolocalização, ainda usamos como referência um mapa que foi desenhado no século XVI. Provavelmente porque nos reconhecemos nesta representação. Por isso também as pessoas tem a tendência a perceber os mapas como guardiões de verdades inquestionáveis.

O que me interessa é justamente lidar com as convenções que são tão presentes que se naturalizam. Na realidade, trata-se de formas de representação, de abstrações incorporadas na cultura que passam a ser “naturalizadas” por sua repetição ao longo do tempo.



**GS:** E sobre o trabalho *Gravidade na Linha do Equador* (2015)? Poderia falar um pouco sobre? Qual é a lógica de divisão dos territórios? Por países, continentes?

**MC:** Tenho uma maquete aqui. A lógica de divisão é a Linha do Equador usada como um corte nos continentes. A ideia do trabalho é que todos os continentes sejam partidos na Linha do Equador e organizados no chão da sala de exposição, de modo que o mundo todo é transformado em Norte. Assim, é possível ver que grande parte da África está geograficamente posicionada no Hemisfério Norte (ainda que, em termos geopolíticos, todo o continente africano pertença ao Sul global).

Eu comecei a pensar neste trabalho através de uma questão que é a seguinte: na Linha do Equador, ocorre a convergência dos ventos alísios, provocando um fenômeno meteorológico, a Zona de Convergência Intertropical (encontro dos ventos do hemisfério Sul e Norte). Na época das viagens em embarcações à vela, por vezes ficava-se semanas parado na região devido a ausência de ventos. Hoje, de avião, é possível sentir quando se cruza a Linha do Equador, pois tende a ser uma região de muita turbulência (variando de acordo com o período do ano). Então, eu ficava pensando: há uma divisão, uma linha reta no mapa, que é uma abstração, mas, ao mesmo tempo, há uma questão de outra ordem causada por essa zona de convergência que pode ser percebida fisicamente. Sobretudo, a Linha do Equador simboliza a divisão política entre Norte e Sul. É uma linha no mapa que carrega muitos sentidos políticos.

Além dessas referências, a instalação foi pensada de modo que a sala de exposição virasse a própria Linha do Equador, que todos os continentes estivessem posicionados a Norte. Aqui há uma referência a Torres-García, a *Escuela del Sur* (“o Sul é o nosso Norte”). A partir do momento em que pensamos desde a América Latina, essa é uma referência fundamental.

A última vez que mostrei este trabalho foi no Santander Cultural, e a primeira foi no Goethe-Institut Porto Alegre. Depois, o Museu de Arte do Rio adquiriu a obra.

**GS:** A exposição do Santander tu te lembra quando e como foi?

**MC:** Foi na exposição *RSXXI Rio Grande do Sul experimental*, curada por Paulo Herkenhoff em 2018.

**GS:** Eu vejo em *Gravidade na Linha do Equador* uma coisa escultórica, que transbordou o bidimensional do mapa...

**MC:** O *Gravidade na Linha do Equador* é um trabalho importante dentro da minha produção, foi um marco para mim. Demorei para fazê-lo, comecei em 2014 e demorei até ter uma ocasião para executá-lo e mostrá-lo.

**GS:** A partir dele ficou muito evidente para mim o quanto, mesmo trabalhando com um tema recorrente, que é a cartografia, os seus trabalhos avançam na renovação da forma de tratar o motivo.

**MC:** Por muito tempo, acreditava que o trabalho mais recente que havia realizado com mapas, seria o último. Agora já não penso nesses termos, porque há um pensamento que se desdobra de um trabalho ao outro, há uma continuidade que faz parte da prática do trabalho.

O ateliê está quase transformado numa exposição de maquetes... Este aqui não é uma maquete, é um trabalho que está quase finalizado, só falta a pintura (*mostra uma versão do trabalho Instáveis (2020)*)

[...]

**GS:** E sobre o trabalho *Brasil – Extrativismo (2017)*?

**MC:** O vídeo eu fiz aqui em Porto Alegre. Estava com tudo montado no ateliê para fazer outro vídeo, com a câmera posicionada acima da mesa, as luzes posicionadas para uma filmagem... Ainda tenho o atlas que usei na obra. Era o mesmo que eu usava na escola. Foi um trabalho muito impulsivo, em geral os trabalhos são mais planejados, mas este foi algo como “eu preciso fazer isso agora!”. E fiz. Comecei a tentar apagar o mapa e fui até o fim.

Em *Brasil – Extrativismo* tem algo em comum com outras obras: ali, há a ideia de apagamento, que é um tema de outros trabalhos também, anteriores e posteriores; apagamento como procedimento e como metáfora, ao falar de histórias esquecidas. Como procedimento, o gesto de encobrir algo faz revelar uma outra coisa – como em *Notas sobre a história universal (2018)*. *Oblivion (2010)* também é um trabalho no qual eu encubro com pintura as montanhas dos Alpes para falar de uma memória histórica silenciada relacionada àquela paisagem. Então há uma questão sobre apagamentos, tanto como procedimento recorrente quanto como modo de pensar questões da memória, dos espaços, das narrativas compartilhadas.

**Em outubro de 2022, foi realizado um adendo à entrevista, quando indaguei Marina Camargo sobre a obra *Mapa-mole I (2019)*.**

**GS:** Eu pediria para falares brevemente sobre os Mapas-moles, mais especificamente sobre o *Mapa-mole I*. Como surgiu a ideia de trabalhar com látex/borracha?

**MC:** *Mapa-mole I* foi o primeiro Mapa-mole da série. Durante o ano de 2019, estive envolvida com ideias de continentes fluidos. A partir da perspectiva de um tempo geológico, os continentes estão em constante movimento. Há uma fluidez na geografia da Terra que não percebemos no tempo humano, mas altera toda uma lógica

estruturada de fronteiras, pertencimento aos lugares, ao direito ou proibição de estar sobre o solo de um país, por exemplo. Essas questões aparecem inicialmente nas colagens que fiz no mesmo ano (*Teoria dos continentes contíguos*, 2019). A partir dali, comecei a explorar meios de construir mapas que pudessem tratar dessa fluidez, tanto através do material em que os trabalhos seriam realizados quanto nas representações dos continentes. O *Mapa-Mole I* tem como ponto de partida um mapa do mundo desenhado na projeção Mercator, ou seja, projeção na qual América do Sul e África aparecem em proporções menores do que os continentes do Hemisfério Sul. Em *Mapa-Mole I*, o mapa aparece invertido (de cabeça-para-baixo), de algum modo retomando referências que aparecem em *Gravidade na Linha do Equador*. A partir daí, tem início uma série de outros Mapas-moles.