

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Lucas Nigro Zamur

Mapas Memes: Discursos Espaciais em Movimento

Sorocaba

2024

Lucas Nigro Zamur

Mapas Memes: Discursos Espaciais em Movimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientação: Prof. Dr. Ismail Barra Nova de Melo

Sorocaba

2024

Zamur, Lucas Nigro

Mapas memes: discursos espaciais em movimento /
Lucas Nigro Zamur -- 2024.
117f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São
Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador (a): Ismail Barra Nova de Melo

Banca Examinadora: Emerson Martins Arruda, Carlos
Henrique Costa da Silva, Humberto Cordeiro Araujo
Maia

Bibliografia

1. Mapas memes. 2. Cartografia cultural. 3. Hiperarte. I.
Zamur, Lucas Nigro. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano -
CRB/8 6979

Lucas Nigro Zamur

MAPAS MEMES: DISCURSOS ESPACIAIS EM MOVIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia para obtenção do título de Mestre em Geografia. Sorocaba, 07 de Junho de 2024.

Orientador

Dr. Ismail Barra Nova de Melo
UFSCar

Examinador

Dr. Emerson Martins Arruda
UFSCar

Examinador

Dr. Carlos Henrique Costa da Silva
UFSCar

Examinador

Dr. Humberto Cordeiro Araujo Maia
UESC

Para Simone, minha mãe, a figura mais importante em minha formação, que nunca mediu esforços por aqueles que amou. Sinto saudades todos os dias.

AGRADECIMENTO

Ao meu orientador, Professor Dr. Ismail Barra Nova de Melo, bem como aos membros da banca examinadora, Professor Dr. Emerson Martins Arruda, Professor Dr. Carlos Henrique Costa da Silva, Professor Dr. Humberto Cordeiro Araujo Maia, e ao Professor Dr. Diego Corrêa Maia, presente na banca de qualificação. Por todos os valiosos direcionamentos, ricas discussões e didáticas exemplares.

À minha família, por todo amor, carinho, cuidado e apoio: minha mãe, Simone Perrotti Nigro Zamur e meu pai, Jamil Zamur Filho. Meus irmãos, Matheus Nigro Zamur, Antonio Nigro Zamur e Maria Catharina Nigro Zamur. Nossa amiga de quatro patas, Zelda. Minha avó Catharina de Jesus Rodrigues Zamur. E minha namorada, Laura Thame Benites.

Aos meus amigos - artistas, cientistas e professores: José, Giovana, Fellipe, Ricardo, Ítalo, Júlio, Lucas, Nayara, Fernando, Marielle, Maurício, Luana, Pedro, e a todos os outros que em algum momento fizeram parte da minha trajetória, assim como eu fiz parte da deles.

Aos criadores de memes e mapeadores do *Reddit*, cujas artes estão presentes neste trabalho, por todo conhecimento construído e risadas proporcionadas.

À UFSCar, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do campus Sorocaba, e a todos os servidores, professores e colegas responsáveis pelo sucesso do curso.

RESUMO

ZAMUR, Lucas Nigro. Mapas Memes: Discursos Espaciais em Movimento. 2024. Dissertação (Mestrado em Nome do Programa de Pós-Graduação em Geografia) – Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2024.

O presente trabalho se debruça sobre mapas artísticos da internet - mapas memes, almejando os compreender enquanto formas ciberculturais de mapeamentos, resultado de uma fusão de gêneros, que dobra as convenções cartográficas em função da sátira, do humor, e da crítica. Utiliza-se da teoria bakhtiniana para a compreensão da dialética entre as ideologias do cotidiano e as oficiais, que são parodiadas nos mapas memes. Exemplos de mapas memes são discutidos sob a ótica de teorias da cartografia crítica e cultural, ao passo que guiam a discussão. Foi realizada uma análise contextual dos discursos dos mapas memes em relação à sua dialogia extralinguística, ao movimento e à incompletude de suas formas. Buscou-se compreender as tensões ideológicas reproduzidas nos mapas memes e seu caráter artístico, que não pode ser desvinculado do meio pelo qual circulam - as redes com suas dinâmicas próprias. Por fim, foi proposta uma leitura do valor artístico dessas obras, ao considerar a leveza de seu movimento como alternativa à apropriação produtiva dos discursos humorísticos.

Palavras-chave: mapas memes; cartografia crítica; cartografia cultural; cibercultura; hiperarte.

ABSTRACT

This work focuses on artistic maps of the internet - meme maps, aiming to understand them as cybercultural forms of mapping, the result of a fusion of genres, which bends cartographic conventions in terms of satire, humor, and criticism. Bakhtinian theory is used to understand the dialectic between everyday ideologies and official ones, which are parodied in meme maps. Examples of meme maps are discussed from the perspective of critical and cultural cartography theories, while guiding the discussion. A contextual analysis of the discourses of the meme maps was carried out in relation to their extralinguistic dialogue, the movement and the incompleteness of their forms. We sought to understand the ideological tensions reproduced in the meme maps and their artistic character, which cannot be separated from the medium in which they circulate - the networks with their own dynamics. Finally, a reading of the artistic value of these works was proposed, considering the lightness of their movement as an alternative to the productive appropriation of humorous discourses.

Keywords: meme maps; critical cartography; cultural cartography; cyberculture; hyperart.

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 - Why it's always like this.....	33
MAPA 2 - دولت ابد مدت.....	36
MAPA 3 - The racism empire.....	42
MAPA 4 - The racism empire (update using your feedback).....	43
MAPA 5 - Who would win this hypothetical world war?.....	47
MAPA 6 - Which side would win in a hypothetical world war?.....	48
MAPA 7 - Accurate chile map	51
MAPA 8 - My solution to every Middle Eastern crisis.....	53
MAPA 9 - hey guys guess what country I'm from.....	55
MAPA 10 - my view of sudamerika as a brazilian.....	56
MAPA 11 - Why don't all -stan countries unite and become one big country? Are they stupid?.....	57
MAPA 12 - Movie vs how i think the US would divide in a civil war.....	58
MAPA 13 - Map of Russia but I made it rainbow to piss off Vladimir Putin. Also it wouldn't let me colour in Kaliningrad red because the undo button was covering it up.....	60
MAPA 14 - try to name it you dumb am*ricans.....	62
MAPA 15 - Guess where I'm from based on where I've been (there's no meme i have rich parents).....	63
MAPA 16 - guess where im from based on how many times i have farted in countries.....	64
MAPA 17 - Western/Eastern Europe according to me (I don't believe in Central Europe).....	72
MAPA 18 - What about redividing Europe?.....	73
MAPA 19 - Regions of Europe (according to me).....	73
MAPA 20 - How Europe should truly be divided.....	74

MAPA 21 - Who wins this hypothetical sub war.....	76
MAPA 22 - Fort Jessica has been nuked by us.....	76
MAPA 23 - Accurate map of Europe drawn by an AI.....	85
MAPA 24 - AI predictions for the political world maps of the next few geological eras.....	86
MAPA 25 - Why did Ukraine not vote? What could they possibly be so busy with not to vote?.....	93
MAPA 26 - My solution to the Venezuela-Guyana border disputes.....	94
MAPA 27 - map of brazil but I did a funny thing.....	98
MAPA 28 - Map of Europe but the top comment gets to change one country [Day 1: Germany is returned to its 1944 borders].....	100
MAPA 29 - Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 5: Irish Crimea, Split Norway, PC Montenegro].....	101
MAPA 30 - Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 10: Swedish-Greek Bukkake, Soviet Onion, North Southern North Macedonia].....	102
MAPA 31 - Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 15: Finnish country names, more finlands, un-sumoized map again].....	103

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 JUSTIFICATIVA.....	11
1.2 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	12
2 METODOLOGIA.....	14
2.1 ANÁLISE DO DISCURSO.....	14
2.2 COMUNIDADES E FÓRUMS PESQUISADOS.....	22
3 MAPAS (EM SEUS CONTEXTOS).....	25
3.1 MEMES.....	27
3.2 MAPAS MEMES.....	30
3.3 CONTRAMAPAS.....	37
3.4 MAPA ARTE.....	43
3.5 O MAPA DESMISTIFICADO.....	45
4 MEIO, REDE, FORMA E MENSAGEM.....	65
4.1 REMIX.....	67
4.2 RESSONÂNCIA.....	69
4.3 CIBERCULTURA.....	75
4.4 VIRTUALIZAÇÃO E ATUALIZAÇÃO.....	77
4.1.1 Mapas Virtuais, Mapas Atuais.....	81
4.5 TECNOUTOPIA.....	83
5 HIPERARTE.....	88
5.1 LEVEZA.....	92
5.1.1 Arte Leve.....	95
5.1.2 Cidadania Leve.....	97

5.2 LEVEZA NOS MAPAS MEMES.....	99
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	109

1 INTRODUÇÃO

Ainda que criada em 1969, nos últimos 30 anos a internet se tornou central no desenvolvimento das sociedades modernas, num ritmo cada vez mais acelerado, é um dos elementos que tensiona as práticas sociais como um todo, a economia, as instituições, a cultura, o cotidiano e o próprio convívio das pessoas.

Assim, é um território em expansão, com sobreposição de camadas, a exigir uma análise dos espaços interrelacionais cotidianos que proporciona e potencializa, bem como dos modos de apropriação ideológica e econômica, por seus diversos atores, em prol dos benefícios que almejam.

Nesse contexto, o papel comunicativo dos mapas é muito relevante, vez que impacta na difusão e influência de discursos e raciocínios espaciais, o que implica na análise das várias formas e conteúdos que essa linguagem pode assumir e difundir na internet.

Assim, o objeto de estudo desta dissertação é uma forma de mapeamento artístico na internet, produzido e compartilhado em sites de redes sociais e que trazem elementos do meme, mapas que, inseridos num contexto cibercultural, apresentam características próprias e reveladoras da atualidade. Trata-se de compreender um *modo cartográfico* (Edney, 1993) que, inserido na perspectiva crítica da cartografia, flui numa direção contrária da cartografia moderna, dos avanços em geotecnologias e dos sistemas de informação geográfica, apesar de, por vezes, interagir com essas.

1.1 JUSTIFICATIVA

Quase todo o uso de mapas está além da ciência e carece de ser pesquisado como denota Perkins (2008), e, apesar de geralmente pensarmos no mapa como primariamente algo científico, suas diferentes formas têm sido estudadas na história, como em Woodward e Harley (1987), em contextos artísticos, como em Wood (2006, 2010), por seus usos questionadores, como em Sperling (2016) e Crampton (2013), bem como seu papel no cotidiano e cultura, como em Cosgrove (1999) e Seemann (2010, 2013, 2013b), o que demonstra a riqueza dos diferentes usos sociais do mapa perante a realidade.

Os mapas devem ser contextualizados em seus tempos e culturas (Harley, 1987), portanto, o estudo dos mapas aqui tratados requer um entendimento do meio social, cultural e tecnológico em que vivemos, compreensão viabilizada através do entendimento crítico do mapa como discurso em dialogia com o mundo, condizente com a abordagem bakhtiniana do discurso, cujos contornos são tratados em Brait (2005), bem como por conceitos e ideias sobre

os processos produtivos atuais dos discursos e das artes, tais quais: a alienação e a ressonância - modos de relacionamento da modernidade acelerada, elaboradas em Rosa (2020), a virtualização e a atualização - motores da cibercultura, como descrito por Lévy (2003), a apropriação da cibercultura pelos modelos *dadocentricos* e algorítmicos de sociedade, como analisado em Morozov (2018) e a *hiperarte*, que diz respeito a integração entre arte, estética e produção na *hipermodernidade*, como apresentado em Lipovetsky e Serroy (2015).

Assim, esta dissertação tem como objetivos:

Reconhecer formas artísticas não tradicionais do mapa como objetos válidos em seus contextos, e caracterizar a fusão dos gêneros mapa e meme.

Colaborar com uma compreensão cultural, plural e democrática do mapear ao demonstrar algumas potencialidades dos mapeamentos quando combinados com formas artísticas da cibercultura.

Construir um entendimento do mundo em aceleração e progressiva virtualização, por meio de análises e interpretações dos mapas memes e de seus discursos.

Auxiliar na construção de um arcabouço teórico, por meio da revisão bibliográfica quanto à temática e da produção de mapas memes, que permita relacionar tais objetos às dinâmicas e tensões sociais e artísticas em voga.

1.2 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Quanto à estrutura desta dissertação, ela está dividida em 6 capítulos.

Após a introdução do tema no capítulo 1, com a delimitação da justificativa, objetivos e estrutura do texto, no capítulo 2 é definida a metodologia da dissertação - a análise do discurso, sendo apresentados conceitos bakhtinianos do discurso, além da delimitação da comunidade da qual advém os objetos do estudo.

O itinerário segue, então, na apresentação dos mapas de memes selecionados e análise de seus discursos, concomitantemente à sua discussão em relação à bibliografia selecionada.

No capítulo 3, é definido, a princípio, que são memes, e, considerando a pluralidade dos modos cartográficos, o que são os mapas memes, e quais as pesquisas feitas sobre o tema até então. Posteriormente, os mapas memes são analisados por teorias críticas e culturais da cartografia, com realce para a necessidade de se entender os mapas em seus contextos específicos, e para a compreensão dos elementos em comum entre a produção cartográfica aqui tratada e outros modos cartográficos: *tecnopolíticos*, artísticos, mentais e afetivos.

O capítulo 4 se debruça sobre os mapas memes como meio da mensagem, ou seja, analisa tais formas discursivas que não contém apenas um discurso interno, mas também

comunicam de forma extralinguística nas redes. Aqui são compreendidos a circulação e a adoção de memes, por determinadas bolhas, pelo processo do *remix* e pelos conceitos de *alienação* e *ressonância*, presentes em Rosa (2020). Aqui, os mapas memes são entendidos como uma produção cibercultural, são objetos que existem num ciberespaço, e possibilitam “[...] cartografar os processos de subjetivação envolvidos no gesto de compartilhar escritas fragmentadas e instantâneas em tempo real nas rede [...]” (Albuquerque, Hennigen e Fonseca, 2018, p.3), um mapear que não se restringe a descrever a realidade, mas se dá “[...] pelo acompanhamento de processos, pelo tracejar das linhas que dão forma à realidade que estamos tentando adentrar [...]” (Albuquerque, Hennigen e Fonseca, 2018, p.4). Nesse sentido, são descritos os processos de *atualização* e *virtualização* de Lévy (2003), responsáveis por dar movimento às formas remixadas do *hipertexto*. Posteriormente, as ideias ciberculturais são problematizadas em função de sua apropriação como narrativa neoliberal das *Big Tech*, como apontado em Morozov (2018).

No capítulo 5, as concepções artísticas dos mapas memes são exploradas: parte-se do conceito de *hiperarte* presente em Lipovetsky e Serroy (2015) para uma compreensão da arte em integração aos processos produtivos individuais da *hipermodernidade* - formas artísticas que compõem o todo ideológico. Explora-se, então, o ideal da leveza que move a arte e a estética, ressaltando sua manifestação nos mapas memes, ao passo em que se propõe uma leitura de que tais objetos, ricos artisticamente por sua incompletude leve e movimento, são capazes de evocar alguns aspectos do riso carnavalesco em oposição ao riso de consumo, e assim tensionar as normas da eficácia e produtividade.

Por fim, no capítulo 6 são tratadas as considerações finais do trabalho.

2 METODOLOGIA

Ao analisar manifestações artísticas e cartográficas de um recorte cultural específico, a consideração das intencionalidades, tanto das obras e de seus autores, quanto as do pesquisador, concedem à pesquisa, um caráter fenomenológico. No método fenomenológico as experiências pessoais adquirem grande importância, e, por meio destas, é possível questionar os conhecimentos ao considerar as intencionalidades conscientes perante o objeto de estudo, de forma a refletir sobre tal fenômeno e buscar a compreensão de sua essência no sujeito e na subjetividade (Girardi, Dos Reis e Da Mata 2005).

Girardi, Dos Reis e Da Mata (2005), destacam a utilização do método nas correntes humanistas da geografia, que tratam das culturas, percepções e representações, “Assim, o espaço pode ser visto como espaço do sujeito, da memória e da percepção.” (Girardi, Dos Reis e Da Mata, 2005, p. 116). Como conceitos chave da corrente humanista da geografia, os autores apontam o lugar, a paisagem, o território e o espaço vivido. Na representação dos conceitos geográficos, o território é tradicionalmente expresso por mapas, enquanto a paisagem, por exemplo, está mais presente na fotografia, cinema, escrita e memória, dessa forma, diferentes linguagens acabam por fomentar determinados raciocínios espaciais. Nesse sentido, os mapas memes, como experimentação linguística e fusão de gêneros, podem suscitar uma variedade de ideias espaciais.

Quanto à metodologia utilizada para realização deste trabalho, foi aplicada a análise do discurso. A revisão da literatura foi realizada nos campos da cartografia crítica, cartografia cultural, linguagens e cibercultura, de forma a constituir o corpo teórico e contextual para a realização da análise do discurso presente em mapas artísticos, encontrados no site de redes sociais *Reddit*.

2.1 ANÁLISE DO DISCURSO

As análises dos discursos partem de pressupostos epistemológicos “[...] sobre a natureza da linguagem e da sua relação com questões centrais das ciências sociais.” (Nogueira, 2021, p. 4). Considerando as teorias da cartografia crítica, basilares neste trabalho, não é possível se pensar em mapas que não produzam ou reproduzam discursos, portanto a análise do discurso se mostra como metodologia apropriada. Como colocado por Nogueira (2021), as metodologias de análise do discurso tem influências teóricas pós-modernas, da teoria crítica, da crítica social e do pós-estruturalismo:

As ideias pós-modernistas advêm de mudanças culturais na qual pensamentos totalizantes e homogeneizantes não mais condizem com a sociedade: “Como o domínio social é heterogêneo e não totalizável, a legitimação quer epistemológica quer política não pode residir nas meta-narrativas filosóficas. Implica necessariamente muitos discursos de legitimação dispersos entre a pluralidade das práticas discursivas.” (Nogueira, 2021, p. 6). São discursos desconstrutivos, que levam ao questionamento das crenças e das linguagens que as legitimam (Nogueira, 2021).

A teoria crítica, iniciada na Escola de Frankfurt e difundida por todas as ciências sociais (inclusive na geografia crítica e cartografia crítica), coloca em xeque os pressupostos de neutralidade científica, de naturalização e objetivismo positivista, “Esta abordagem não poderia ser livre de “valor” do ponto de vista da contemplação da realidade social, mas, pelo contrário, devia estar ligada ao processo da sua transformação.” (Nogueira, 2021, p. 10). Assim, se trata de uma abordagem que compreende que o fato empírico positivista pode, na realidade, ser fruto de uma construção social, ligada também as forças produtivas da ciência e tecnologia.

A crítica social pode ser compreendida através das relações entre saber e poder presentes em Foucault (1972, 1979, *apud* Nogueira, 2021). O poder, para tais autores, pode ser entendido como efeito do discurso:

Definir o mundo ou uma pessoa de determinada maneira, poder-se comportar face a ela de determinada forma, é exercer poder. Porque se define ou representa algo de uma maneira particular produz-se um “saber” particular que traz consigo poder. Como existem sempre Discursos à volta de um acontecimento, cada um oferecendo uma visão alternativa, cada um trazendo com ele diferentes possibilidades de comportamento, a consequência é que o Discurso dominante ou prevalecente está constantemente sujeito a contestação e resistência (Nogueira, 2021, p. 11).

Segundo Nogueira (2021), a ideia de poder para Foucault é melhor empreendida como força produtiva de saber, e não como força repressiva. A emergência de múltiplos saberes dos últimos séculos da humanidade, constituem o indivíduo e controlam a sociedade, “ Institui-se, assim, a prática da vigilância [...] internalizada por todos os vigiados (todos os membros da sociedade), provocando a auto-monitorização e o auto-controlo, em função dos cânones da normalidade.” (Nogueira, 2021, p.13).

No pós-estruturalismo as linguagens são entendidas como constituintes do indivíduo. Diferente das tradições humanistas, que atribuíam aos indivíduos uma natureza essencial, única, coerente e determinante, o pós-estruturalismo compreende o mundo social através do “espaço linguístico” compartilhado entre os indivíduos (Nogueira, 2021). Linguagens que são mutáveis, que podem ser interpretadas e reinterpretadas de diferentes formas, em diferentes

contextos e tempos, portanto, transformando e reconstruindo significados significados, a “[...] linguagem permite a base para todo o pensamento, oferece um sistema de categorias para se dividir a experiência e lhe dar significado.” (Nogueira, 2021, p. 15).

Os fundamentos teóricos da análise do discurso são definidores do tipo de conhecimento que este método pretende formar: “Nesta tradição, os pesquisadores não pretendem nem proclamam a “descoberta” da verdade acerca da realidade mas oferecem apenas uma interpretação ou versão que é inevitavelmente parcial.” (Nogueira, 2021, p.16) Tendo a compreensão das inúmeras complexidades sociais, por este método não faz sentido a busca por verdades universais ou de regras gerais, mas sim por seus significados:

Nesta abordagem epistemológica o conhecimento obtido pela pesquisa é parcial e situado; isto é, específico às situações particulares e a períodos particulares e não universalmente aplicável e relativo. Está relacionado com a visão do mundo dos pesquisadores, assim como com o sistema de valores envolvido. [...] os pesquisadores não podem “oferecer” conhecimento objectivo da realidade e do mundo, mas apenas descrições, ou justificações subjectivas enviesadas. Já que a objectividade é impossível, os próprios termos de objectivo e de subjectivo deixam de ser aplicados e por isso desnecessários nesta abordagem. (Nogueira, 2021, p.17 - 18).

A análise do discurso tem como objeto a linguagem contida em diversas formas de discurso: falas, textos escritos, filmes, fotografias, obras, corpos, paisagens e cidades, buscando “[...] investigar o que está implícito e explícito nos diálogos que constituem a acção social, os padrões de significação e representação que constituem a cultura [...]” (Nogueira, 2021, p. 23), é uma análise que permite teorizar sobre os discursos a partir de seus “dados” e reconhecimento de padrões. Pode-se considerar os discursos como “[...] meios fluidos em mudança nos quais os significados são criados e contestados.” (Nogueira, 2021, p. 29). Ou seja: o discurso não é apenas aquilo que o indivíduo expressa, mas está contido no meio em que essa expressão se dilui. Portanto, está sujeito a contextos maiores.

Quanto aos procedimentos da análise do discurso, Nogueira (2021) coloca que não existe uma estrutura ou passos bem definidos. Como método, pode-se pensar em hipóteses, admitindo de antemão que as verificações destas são limitadas a contextos e tem caráter provisório. Trata-se de um tipo de pesquisa onde a amostra não busca representar um todo, mas sim foca em alguns poucos objetos que, no decorrer da pesquisa, revelam padrões, problemáticas e categorias de análise. O processo de análise em si se dá durante toda a pesquisa, em um processo de constante retorno aos dados. As respostas que se buscam são, na realidade, leituras.

Neste âmbito, visto que o pesquisador é sujeito não neutro, mas sim enviesado por suas próprias visões e leituras de mundo, e, partindo do pressuposto de que todas as leituras

são possíveis mas que uma opção se impõe, deve-se optar por aquela interpretação que em termos pragmáticos venha a contribuir para uma maior transformação da ordem dominante (Nogueira, 2021).

Segue-se portanto, a leitura dos discursos por meio de sua análise dialógica. Desenvolvida a partir das obras de Bakhtin (1895 - 1975) e seu círculo, a análise dialógica do discurso compreende a linguagem pela heteroglossia, ou seja, “[...] realidade que congrega múltiplas e heterogêneas línguas sociais, entendidas como compósitos verbo-axiológicos, como expressões de uma determinada visão de mundo.” (Faraco, 2005, p. 49). Por sua vez, a axiologia pode ser compreendida como um posicionamento valorativo frente a outros múltiplos posicionamentos valorativos, que engendram as práticas sociais:

[...] todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de interdeterminações responsivas [...] No ato artístico especificamente, a realidade vivida [...] é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. (Faraco, 2005, p. 38).

Para Paula (2013), o pensamento bakhtiniano não formula uma teoria fechada da análise do discurso, mas sim compreende que as relações dialógicas são concebidas historicamente em diferentes contextos culturais, daí a necessidade de se considerar “[...] as particularidades discursivas que apontam para contextos mais amplos, para um extralinguístico incluído no linguístico.” (Paula, 2013, p. 252), é uma teoria que se constroi no diálogo com as linguagens.

Dos conceitos da análise dialógica do discurso, destacam-se aqui: o enunciado, o estilo, o gênero, a autoria, a ideologia e a carnavalização.

Os enunciados, que se tratam da menor partícula discursiva, a princípio, podem ser: “[...] unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado.” (Brait e Melo 2005, p. 63). Brait e Melo (2005, p. 65) ressaltam que, ainda que não se tenha um conceito fechado, esse foi construído ao longo das obras do círculo de modo que pode se relacionar, respectivamente, o enunciado, o enunciado concreto, e a enunciação, ao discurso verbal, à palavra ao evento. Trata-se do verbo compreendido também por toda sua extraverbalidade com que se relaciona:

Nessa perspectiva, o enunciado e as particularidades de sua enunciação, configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos, etc.) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante [...] (Brait e Melo, 2005, p. 67).

Ademais, são indissociáveis do enunciado, seu autor e o(s) destinatário(s). O destinatário pode ser: concreto, ou seja, aquele a quem se dirige diretamente o diálogo;

presumido, ou seja, aqueles pelos quais o enunciado circula; ou, ainda, “[...] o outro não concretizado, um sobredestinatário, que esfacela fronteiras de espaço e de tempo.” (Brait e Melo, 2005, p. 72).

Considerada a relação entre o eu e o outro, intrínseca do diálogo discursivo, os estilos podem ser compreendidos como as marcas individuais de enunciação, construídas nos indivíduos pelas linguagens de seu meio social. A expressão dos estilos, que pode ser uma escolha intencional ou não, são intercambiáveis frente aos diferentes contextos sociais do discurso e gêneros discursivos:

Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos, verbais, visuais ou verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que, por força da dialogicidade, incide sobre passado e sobre o futuro. (Brait e Melo, 2005, p. 98).

Os gêneros, por sua vez, podem ser entendidos como manifestações culturais das linguagens:

[...] é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos [...] são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre pessoas ou sistema de linguagens e não apenas entre interlocutor e receptor. (Machado, 2005, p. 158).

Nessa linha, são atribuídas formas e funções específicas aos diferentes gêneros, que se desenvolvem no cronotopo, ou seja, nas relações do espaço social e do tempo histórico “[...] assimiladas artisticamente na literatura.” (Machado, 2005, p. 159).

Como colocado por Grillo (2022), Bakhtin, em seus estudos entre os anos de 1930 e 1940, enxerga o romance como um gênero ainda em formação, que, advindo das camadas mais populares, representava o nascimento de uma linguagem inconclusa, em oposição a epopeia que representava uma realidade acabada. Tal perspectiva de evolução da linguagem pelos discursos populares inacabados é reafirmada no gênero meme, ou ainda, no *hipertexto* como um todo e na *hiperarte* em disputa (conceitos abordados nos capítulos 4.4 e 5), que, assim, como na

[...] perspectiva orientadora do romance, a contemporaneidade é por definição não finalizada, está em um processo aberto, aponta para o futuro. [...] Todos os objetos e fenômenos de representação literária perdem a sua conclusibilidade, seus sentidos e significações renovam-se e ampliam-se em razão do desdobramento de novos contextos. Autor e leitores participam dos mesmos acontecimentos da vida, que são representados no romance, o que cria uma zona de contato do objeto representado com a realidade contemporânea inconclusa. (Grillo, 2022, p. 1192).

O romance é, então, o gênero que inaugura uma reorientação da literatura, que passa a estar “[...] sob a influência da zona de contato com a realidade contemporânea inacabada. Não se trata, contudo, da criação de um novo cânone, pois o romance permanece fora do

cânone, sua natureza é não canônica e plástica.” (Grillo, 2022, p. 1194). É da relação do romance com os outros gêneros que pode se pensar numa dialogia entre gêneros, de modo que ganham espaço “ [...] por meio do contato com o heterodiscurso, o riso, a ironia, o humor, a autoparodização e a contemporaneidade inacabada e em formação.” (Grillo, 2022, p. 1200).

Quanto à autoria, em particular àquela do enunciado de autoria artística, o autor-criador, como colocado por Faraco (2005), é aquele que, no ato criativo, desloca-se em direção a uma voz criativa externa à sua própria linguagem de autor-pessoa, e assim, ao se apropriar das vozes sociais refratadas, compõe um todo estético:

Em outros termos, é necessário que a consciência artística se libere da prisão da linguagem que se impõe como única e absoluta, [...] que se libere da hegemonia aprisionadora do imaginário de uma língua unitária e da língua como mito (isto é, como uma forma absoluta de significar) e se deixe vagar livremente pela heteroglossia. (Faraco, 2005, p. 41).

Em consequência, a externalidade se traduz em centralidade artística, “[...] posição verbo-axiológica (ela se materializa como a refração de uma certa voz social) a partir da qual reflete e refrata a heteroglossia [...] num todo estilístico, um modo de percebê-la, experimentá-la e valorá-la.” (Faraco, 2005, p. 50), e, assim, em diálogo com outros discursos, estéticos ou não, se expressa um discurso estético que integra campos ideológicos diversos.

A ideologia, para o círculo de Bakhtin, é desenvolvida e analisada não como subjetiva, psicologizada ou interiorizada ao sujeito, mas sim como questão dialética que se dá entre movimentos instáveis e estáveis (Miotello, 2005). O círculo reconstrói a ideia marxista da ideologia, primeiramente entendida como “[...] “falsa consciência”, vista como disfarce e ocultamento da realidade social, escurecimento e não percepção da existência das contradições e da existência das classes sociais, promovidas pelas forças dominantes [...]” (Miotello, 2005, p. 168), essa, trataria-se de apenas uma parcela da totalidade ideológica, a ideologia oficial, que - em contraponto à ideologia do cotidiano, “[...] considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida.” (Miotello, 2005, p. 169) - formam a dialética ideológica.

A dialética entre a ideologia oficial e as ideologias do cotidiano resulta então na contínua operação destas em um contexto ideológico maior, no qual a ideologia oficial atua como superestrutura estável, e as ideologias do cotidiano como acontecimentos instáveis, “[...] em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social.” (Miotello, 2005, p. 169).

A ideologia, portanto, é intrínseca às relações sociais e aos objetos materiais, habitando também, todo o universo dos signos e da linguagem. Sob determinado ponto de

vista, cada signo expressa uma valoração frente a dialética ideológica, “Logo, todo signo é signo ideológico.” (Miotello, 2005, p. 170).

Esta compreensão, de que as linguagens do dia a dia refletem e atuam nas instabilidades sociais, permite pensar a ideologia do cotidiano, não como dominada pela ideologia oficial, mas sim como recíprocas. Uma não existe sem a outra, de forma que os signos intermediam seus movimentos. Daí a funcionalidade da palavra, que

[...] por sua ubiquidade, se banham em todos os ambientes sociais, as palavras são tecidas por uma multidão de fios ideológicos, contraditórios entre si, pois frequentaram e se constituíram em todos os campos das relações e dos conflitos sociais. Dentro das palavras, em uma sociedade de classes, se dá discursivamente a luta de classes. O signo verbal não pode ter um único sentido, mas possui acentos ideológicos que seguem tendências diferentes, pois nunca consegue eliminar totalmente outras correntes ideológicas de dentro de si. (Miotello, 2005, p. 171).

A palavra, e o signo são, portanto, meios de organização social, que, em circulação nos espaços da ideologia do cotidiano, agrupam os indivíduos de acordo com seus padrões de interação, e assim, formam grupos sociais com alguma coesão estável, capazes de infiltrar e instabilizar as instituições da superestrutura (e serem também modificados por esta). Tais grupos já representam um segundo estrato da ideologia do cotidiano, no qual a “[...] multiplicidade de fios ideológicos, constituídos na multiplicidade de atividades e relações sociais, encontra sua primeira tessitura [...] nível que acumula as energias criadoras a partir das quais se efetuam revisões parciais ou totais dos sistemas ideológicos oficiais.” (Miotello, 2005, p. 174).

Reafirma-se, portanto, que a totalidade ideológica em contínuo movimento, mediada em última instância pela palavra (signo ideológico que estabiliza e instabiliza), se dá em relação não subalterna, mas dialética, entre a ideologia oficial e as ideologias do cotidiano: enquanto que as ideologias do cotidiano são pensadas logicamente como plurais e efêmeras a princípio, a ideologia oficial se apresenta como única. Cabe, porém, ressaltar o caráter temporal da ideologia oficial, pois essa, por mais que resista às ideologias do cotidiano lento, não se mantém fixa. Nesse passo, “A durabilidade da ideologia oficial não é maior que o tempo de duração da ideologia do cotidiano.” (Miotello, 2005, p. 174).

A totalidade ideológica que envolve o indivíduo como meio social, coloca, então, os sujeitos como força social, e assim, “O eu individualizado e biográfico é quebrado pela função do outro social. Os índices de valor, adequados a cada nova situação social, negociados nas relações interpessoais, preenchem por completo as relações Homem X Mundo e as relações Eu x Outro.” (Miotello, 2005, p. 175).

Por fim, para Bakhtin, a carnavalização está ligada ao processo literário inaugurado pelo romance das linguagens populares:

O carnaval, propriamente dito, não é, evidentemente, um fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. [...] locus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. [...] A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático. (Soerensen, 2011, p. 319 - 320).

Tal linguagem subversiva - que é expressa a princípio pelos corpos em coletividade, por sua vez, é transposta para a literatura, e atualmente reafirmada tanto nos memes enquanto gênero irônico, humorístico e marginal, quanto na coletividade das dialogias cibernéticas, as quais mantêm o caráter ritualístico da vida dupla propiciada pelo carnaval, “Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés.” (Soerensen, 2011, p. 321).

A carnavalização da linguagem institui as formas parodiadas e integra ao vocabulário as grosserias, vez que “O uso generalizado de profanações e blasfêmias, juras, imprecensões, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo humilhante e libertadora.” (Soerensen, 2011, p. 321). Tal vocabulário, como será visto adiante, é muito presente nos mapas memes.

Embora múltiplas, as linguagens carnavalizadas se confluem no riso, que “[...] lhes confere a dimensão cósmica [...] e opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial [...], mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza.” (Soerensen, 2011, p. 322). Desse modo, as linguagens carnavalizadas revelam aspectos do cotidiano “[...] que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar aberta e frequentemente.” (Soerensen, 2011, p. 322).

Como colocado por Soerensen (2011), o riso adquire importância a partir do estabelecimento do Estado e das hierarquias da Idade Média e Renascimento, vez que as formas cômicas da cultura popular se opõem às formas canônicas das instituições, e adquirem um caráter extra-oficial libertador das opressões, pois, igualmente relevante: “É a maneira, diferente do sério, porém não menos importante, de expressar um ponto de vista particular e universal sobre o mundo. Através do riso exprime-se uma verdade a respeito do homem, da história, dos problemas universais os quais afligem a humanidade.” (Soerensen, 2011, p. 325).

O riso, porém, altera-se ao longo da história: enquanto que na Idade Média e no Renascimento sua função social é universal, na Modernidade o positivismo o relega a um

segundo plano, e, na contemporaneidade, o riso tende a ser absorvido pelas esferas produtivas que se apropriam do cotidiano. Porém, suas diferentes formas, universais ou individuais, resistem na literatura e nos simbolismos - dentre estes, a máscara. A máscara, que “[...] simboliza uma das características mais marcantes do carnaval porque promove a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante aquele tempo convencionalmente reservado à transgressão.” (Soerensen, 2011, p. 328), adquire novos contornos no meio cibernético, e possibilitam aos indivíduos uma relativização da vida, das verdades e das individualidades, enquanto os integra às coletividades.

2.2 COMUNIDADES E FÓRUNS ANALISADOS

Mapas memes podem ser encontrados em diversas páginas da internet, comunidades, fóruns e sites de redes sociais, e, hora ou outra, ganham alguma proeminência para fora de suas bolhas. A delimitação dos mapas aqui coletados se deu majoritariamente na comunidade *r/MapPornCircleJerk* do Reddit, incluindo também mapas das comunidades relacionadas, *r/ShittyMapPorn* e *r/AnarchyChess*.

O Reddit, autodenominado “a página inicial da internet”, é um site que funciona como um misto de rede social e fórum. Ele abriga diversas comunidades, sobre os mais variados assuntos, nos chamados *subreddits*: “Em cada um desses subreddits existe uma comunidade única, com uma subcultura distinta, um sonho para os cientistas sociais.” (Duggan, Smith, 2013, tradução própria). Cada sub comunidade é moderada a partir de um conjunto de regras próprias, que definem não só o tipo de conteúdo a ser postado na comunidade, mas também contribuem para a própria formação da identidade da comunidade (Fiesler *et al.*, 2018).

O site foi lançado em 2005, e conta atualmente com mais de 57 milhões de usuários diários únicos, mais de 100 mil comunidades ativas, e mais de 13 bilhões de posts e comentários. Duggan e Smith (2013) informam que 6% dos adultos online são usuários do Reddit, sendo a maioria deles do gênero masculino.

Apesar de se declarar como “a página inicial da internet”, é possível perceber o Reddit como uma rede social mais “discreta” do que as populares *Facebook*, *Instagram*, *X (Twitter)* e *TikTok*, o que pode estar relacionado a alguns diferenciais: (i) em comparação, é uma rede na qual o foco está mais no conteúdo do que nos usuários; e (ii), por ser um site mais antigo, as formas de descoberta de conteúdo pelo usuário, até pouco tempo, não seguiam a lógica algorítmica de recomendações hoje amplamente adotadas nos sites e aplicativos de redes sociais, o que pode ter contribuído para a criação de comunidades em torno de conteúdos extremamente específicos.

O acesso ao conteúdo se dá, majoritariamente, a partir dos subreddits, onde as comunidades, de forma democrática, classificam os conteúdos, pois seus membros podem votar em cada post como *upvote* (positivo) ou *downvote* (negativo), demonstrando sua relevância. Nas comunidades, os posts podem ser ordenados a partir das seguintes categorias: em destaque, novo, mais votados (diariamente, semanalmente, mensalmente, anualmente ou desde sempre) e em ascensão.

A especificidade de cada subreddit confere a essas bolhas conhecimentos privilegiados sobre determinados assuntos. Por exemplo, existem diversos subreddits voltados para *leaks*, ou seja, vazamentos de informações, geralmente a respeito de temas inofensivos, como séries, filmes, franquias ou lançamento de produtos. Já em outras comunidades, é comum a presença de personalidades da mídia ou pessoas relevantes em seus nichos, que tiram o dia para responder os tópicos AMA - *ask me anything*, ou seja, me pergunte o que quiser.

Como compartilham certas linguagens, nas comunidades do Reddit surgem alguns termos e memes específicos que se popularizam por toda a internet. As comunidades podem abrigar discussões sérias, como nos subreddits voltados à política, filosofia, e ciências no geral. Podem tratar do cotidiano, como nas comunidades sobre relacionamento e humor. E ainda, por ser uma rede com regras relativamente brandas - na qual o papel de moderação imediata cabe às comunidades - temas controversos ganham espaço.

O site tende para uma ideia de anonimato: de forma geral, poucos usuários assumem suas identidades offline, e é possível navegar pelos subreddits sem ter uma conta ou mesmo navegar de forma anônima, embora essas formas não permitam a inscrição nas comunidades.

No Reddit, uma de suas comunidades é a *r/MapPorn*, na qual usuários compartilham mapas. Nela são encontrados os mais diversos tipos de mapas, muitos deles trazendo consigo reflexões, discussões sociais e riqueza de informações. A comunidade é uma ótima fonte de mapas para geógrafos e professores, e pode ser entendida como um espaço democrático da cartografia, de divulgação científica, no qual diversos atores expõem suas visões de mundo. A comunidade conta atualmente com 2,3 milhões de membros, e ranqueia entre o 1% das maiores comunidades do Reddit, tendo sido criada em 21 de maio de 2011¹.

Na palestra *r/MapPorn: Behind the Scenes*², o criador do subreddit, Patrick McGranaghan, detalha sua visão sobre a comunidade, seu conteúdo e alcance. Quando questionado pela plateia sobre o nome da comunidade - um pouco controverso para ser trazido para a sala de aula, por exemplo - ele explica que se trata de um resquício da internet

¹ <https://www.reddit.com/r/MapPorn/>. Acesso em 04 de maio de 2023

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y-rMJ7Izo6k>. Acesso em 04 de maio de 2023

de outrora, com um humor mais “anárquico”, mas reconhece que isto se tornou problema, por ser um nome que não corresponde ao conteúdo acadêmico, trivial e *geek* da comunidade.

Esse tipo de humor, por sua vez, é potencializado, no nome e nos posts da comunidade r/MapPornCircleJerk, foco desta pesquisa. Descrita como “a casa dos cartógrafos que não têm nada a perder”, nela se postam *low-effort memes*, ou seja, memes de baixo esforço ou baixa qualidade. Trata-se de uma paródia da r/MapPorn, na qual os posts são mapas memes com fins humorísticos, sátiras que não se atêm às convenções da cartografia, visões científicas ou a qualquer compromisso com o sentido da informação. A comunidade, bem menor e mais nichada, conta com 166 mil membros e foi criada em 15 de abril de 2013³.

A pesquisa foi realizada a partir de um acompanhamento da comunidade e coleta de mapas memes que se mostraram interessantes sob um ponto de vista artístico e discursivo, pela observação de tendências temáticas e reconhecimento de elementos comuns, ressaltando as formas estéticas e pensando os discursos únicos dessa produção cartográfica. Ressalta-se o caráter colaborativo e em movimento que a comunidade confere a esses mapas, vez que, como memes, cada novo objeto pode responder, referenciar, ou ser uma variação de um objeto anterior. Consequentemente, o estudo de cada objeto contribui para uma análise dialógica extralinguística dessa produção como um todo. Ao abordar cada mapa, este trabalho manteve os títulos originais, assim como postados por seus autores - artistas, que, tendo um papel individual ativo na arte coletiva da comunidade, são aqui referenciados mantendo a grafia utilizada no Reddit, exceto no caso de mapas com autores indeterminados, que por motivos de banimento do site ou exclusão do usuário, estão creditados, assim como no Reddit, como *[deleted]*.

³ <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/>. Acesso em 04 de maio de 2023

3 MAPAS (EM SEUS CONTEXTOS)

Os pressupostos teóricos deste trabalho remontam à cartografia crítica, que, em consonância com os avanços da geografia crítica a partir da década de 1970, como presente em Lacoste (2005), também se desenvolve com uma postura renovada, ao questionar os valores historicamente construídos em bases positivistas. São ideias consonantes com a teoria crítica e crítica social, que entendem o mapa como objeto de poder, produzido historicamente por determinados grupos sociais e dessa forma perpetuando determinadas formas de ver o mundo.

Para Kitchin e Dodge (2007), o desenvolvimento da cartografia passa por um problema ontológico: por um lado era uma ciência que se preocupava com as melhores e mais fiéis formas de se representar o mundo, e assim os estudos da área tratavam em sua maioria de aspectos cognitivos e técnicas de visualização; por outro, a cartografia crítica se desenvolvia, mas pouco falava dos aspectos técnicos, do funcionamento dos mapas e de como efetivamente se faz um mapa. Nesse contexto é que os autores apontam a obra de Harley (1989) como clássica para o desenvolvimento crítico da cartografia. Segundo os autores, Harley “[...] acreditava que a verdade da paisagem ainda poderia ser revelada se levássemos em conta a ideologia inerente à representação.” (Kitchin, Dodge, 2007, p. 332, tradução própria).

Percebe-se também, nos estudos da história dos mapas - contextualizados em seus tempos e culturas - os primeiros contornos da concepção crítica da cartografia. Para Harley e Woodward (1987), “Mapas são representações gráficas que facilitam o entendimento espacial de coisas, conceitos, condições, processos, ou eventos no mundo humano.” (Harley; Woodward, 1987, p.16, tradução própria), ou seja, são objetos sociais e culturais, com diferentes usos e técnicas, em evolução na história da humanidade.

Harley (1987) aponta para como o mapeamento provavelmente sempre foi um impulso da consciência humana, um mapeamento cognitivo do espaço. Já quanto ao mapa como objeto, como artefato, o autor coloca que assim como as pinturas, os mapas provavelmente existiram antes dos sistemas numéricos e de linguagem, pois é uma forma de comunicação espacial facilmente compreendida e executável. Porém, apesar de simples, a leitura dos mapas requer uma interpretação em relação “[...] ao seu propósito original, seus modos de produção e o contexto de seu uso [...]” (Harley 1987 p. 3, tradução própria), uma combinação de fatores que se não levados em conta podem levar a interpretações ambíguas, segundo o autor, “Mapas nunca são completamente traduzíveis [...]” (Harley, 1987, p. 3, tradução própria).

Muito além de objetos científicos, artísticos e históricos, os mapas “[...] têm cumprido um importante papel em estimular a imaginação humana a buscar o próprio significado da vida na Terra.” (Harley, 1987, p.4, tradução própria). O ato de mapear é um exercício intelectual de exposição da realidade que requer uma série de abstrações, operações e articulações de ideias. Portanto, a história da cartografia é muito mais que o simples estudo dos mapas como objetos, ela deve compreendê-los como aspectos do pensamento humano:

A história da cartografia representa mais do que uma história técnica e prática do artefato. Também pode ser visto como um aspecto da história do pensamento humano, de modo que, embora o estudo das técnicas que influenciam o meio desse pensamento seja importante, ele também considera o significado social da inovação cartográfica e a maneira como os mapas influenciaram nas muitas outras facetas da história humana que eles tocam (Harley, 1987, p. 4).

Tais ideias, basilares no questionamento dos pressupostos da cartografia, levam à desconstrução da ideia de mapa como objeto puramente técnico e científico. Este argumento, presente em Harley (1989), aponta para as forças sociais que estruturaram a cartografia e reconhece as relações de poder no conhecimento sobre mapas. Posto que todos os processos na formulação de um mapa: “[...] seleção, omissão, simplificação, classificação, criação de hierarquias e 'simbolização' - são todas inerentemente retóricas.” (Harley, 1989, p. 10, tradução própria), por mais científico e preciso que seja, um mapa sempre parte de uma perspectiva seletiva do mundo.

Portanto, em vez de pensar em termos de mapas retóricos versus mapas não retóricos, pode ser mais útil pensar em termos de uma teoria da retórica cartográfica que acomode esse aspecto fundamental da representação em todos os tipos de texto cartográfico (Harley, 1989).

Os progressos técnicos e científicos do mapear, que resultam em objetos cada vez mais precisos e sofisticados são temas fundamentais no estudo da cartografia, porém, é necessário ressaltar que o desenvolvimento dos mapas ao longo da história não foi linear em direção a um progresso científico positivista, mas sim inserido em diferentes tempos, contextos, culturas e sociedades.

Segundo Edney (1993), são diferentes modos cartográficos. O autor coloca que, ao longo da história, a cartografia ocidental moderna privilegiou as representações cartográficas que mais se correlacionaram com exatidão do espaço observado, o que concedeu à cartografia uma legitimidade empírica, tornando-a um recurso “[...] singular e monolítico [...]” (Edney, 1993, p. 73, tradução própria), baseado no fato geográfico: a localização espacial única de cada objeto. O mapa seria, portanto, composto de uma seleção discreta de fatos geográficos.

Em contraponto a tal modelo, Edney (1993) propõe os modos cartográficos, ou seja, “[...] um conjunto de relações específicas que determinam uma determinada prática cartográfica [...]” (Edney, 1993, p.76, tradução própria), que podem ser culturais, sociais ou tecnológicos (ou uma combinação de modos sobrepostos) e até combinados com outras formas de “[...] representações espaciais (paisagens, poesia, dança, arquitetura, cosmografia, diário de viagem, etc.) [...]” (Edney, 1993, p.76, tradução própria) na produção do espaço.

Como coloca o autor, a história da cartografia é uma constante sobreposição de diferentes modos cartográficos. Na linha tempo é possível perceber diferentes formas de se fazer mapas, e diferentes usos em sua evolução. Os Mapas têm usos políticos, sacros, artísticos, teóricos, filosóficos, administrativos, estratégicos, didáticos, dentre muitos outros. Podem ser feitos a partir de diferentes materiais e se apresentam nas mais diversas formas, escalas e pontos de vista. O que se busca neste trabalho é o entendimento de uma pequena parcela da produção cartográfica atual. O estudo de um modo cartográfico específico cuja compreensão pode auxiliar o amplo entendimento dos mapas em seus contextos.

3.1 MEMES

Os discursos aqui analisados, se tratam de mapas memes. Enquanto o conceito de mapa é de conhecimento comum na geografia, e discutido ao longo deste capítulo, cabe adiantar, então, o conceito de meme.

O termo é baseado numa perspectiva darwiniana da informação proposto por Dawkins (1976, *apud* Castaño, 2013) e faz alusão aos genes para explicar a capacidade de replicação de fragmentos culturais que se redefinem constantemente conforme o ambiente social em que se inserem, numa lógica semelhante à genética animal, pela qual apenas os "mais adaptados" sobrevivem. Trata-se de um gênero baseado na repetição e remixagem que adquire sentidos próprios dentro de uma comunidade. Devido ao meio em que os memes passaram a se propagar, a internet, a velocidade de compartilhamento aumentou consideravelmente, levando ao entendimento de que o meme se assemelha muito mais a um vírus do que a um gene, daí o termo “viralização” (Maia, Escalante, 2014).

Castaño (2013) conceitua o meme de internet – MI como objetos que derivam do conceito de meme, mas são construídos de maneiras informais, indo além da definição original. Ao comparar na bibliografia as diversas perspectivas, o autor traz uma definição formal e abrangente do termo,:

Um meme da internet é uma unidade de informação (ideia, conceito ou crença), que se replica quando repassada pela internet (e-mail, chat, fórum, redes sociais, etc.) na forma de hiperlink, vídeo, imagem ou frase. Pode ser transmitido como uma cópia exata ou pode mudar e evoluir. A mutação na replicação pode ser sentido, mantendo a estrutura do meme ou vice-versa. A mutação ocorre por acaso, adição ou paródia, e sua forma não é relevante. Uma MI depende tanto de uma operadora quanto de um contexto social onde a operadora atua como um filtro e decide o que pode ser repassado. Ele se espalha horizontalmente como um vírus em uma velocidade rápida e acelerada. Pode ser interativo (como um jogo) e algumas pessoas relacionam isso com criatividade. Sua mobilidade, armazenamento e alcance são baseados na web (discos rígidos, celulares, servidores, nuvem, etc.). Eles podem ser fabricados (como no caso do marketing viral) ou emergentes (como um evento offline realizado online). Seu objetivo é ser conhecido o suficiente para ser replicado dentro de um grupo. (Castaño, 2013, p. 97, tradução própria).

Para Zeng e Abidin (2021), “Apesar de muitas vezes serem considerados inúteis e triviais, os memes da Internet podem ter mérito social, cultural e político significativo.” (Zeng, Abidin, 2021, p. 4, tradução própria). Assim, funcionam como símbolos coletivos de identificação política e comunitária e são eficazes na construção e estimulação de discussões sociais.

Olena *et al.* (2020) colocam o meme como uma nova forma de mídia, resultado das práticas artísticas e intelectuais da sociedade atual, que se baseia no desejo de se comunicar e interagir, para a produção e troca simbólica. É um objeto efêmero que pode ser feito por qualquer pessoa com acesso a internet.

Para as autoras, a popularidade dos memes na atualidade se deve às crescentes crises e incertezas da contemporaneidade em combinação à falência das instituições tradicionais, de forma que as relações online e trocas simbólicas se tornam refúgios de estabilidade social. O consumo e produção memes seriam, portanto, uma forma de reduzir o desconforto da vida cotidiana. É uma forma de comunicação rápida e potencialmente anônima, o que contribui para a circulação da mensagem numa sociedade cuja demanda por informação é permanente.

Uma característica essencial dos criadores de meme, além da criatividade e senso de humor, é a sensibilidade ao absurdo. É na combinação de elementos que, por vezes, nada tem a ver um com o outro que a absurdez se manifesta, causando o riso ao leitor. Por sua vez, o riso pode ser encarado como uma das finalidades do meme, e pode ter, dentre outras, natureza irônica, sarcástica, satírica, ou grotesca: “O riso ocorre quando outra pessoa percebe a imagem visual ou audiovisual por ela criada com a compreensão da carga semântica dessa imagem, semelhante aos pensamentos e sentimentos de quem criou o meme da Internet.” (Olena *et al.*, 2020, p. 50, tradução própria).

É possível buscar a explicação para o absurdo expresso nos memes na corrente filosófica do absurdismo, presente em Nagel (1970). Para este autor, a percepção do absurdo está intrinsecamente ligada à busca por sentidos na vida. Vida que, na certeza de sua finitude, é vivida nas mais variadas e absurdas formas, numa sequência de aleatoriedades (cósmicas, biológicas e do cotidiano), relacionamentos e escolhas, que, absurdas por si só, são justificadas por um senso de seriedade. Para o autor:

Se existe um sentido filosófico de absurdo, contudo, ele deve surgir da percepção de algo universal – algum aspecto em que a pretensão e a realidade inevitavelmente colidem para todos nós. Esta condição é suprida, argumentarei, pela colisão entre a seriedade com que levamos as nossas vidas e a possibilidade perpétua de considerar tudo o que levamos a sério como arbitrário ou aberto à dúvida. (Nagel, 1970, p. 718, tradução própria).

Considerando a seriedade pela qual a vida inevitavelmente é encarada e a inescapável dúvida acerca desta seriedade é que a vida se mostra como absurda: “É um absurdo porque ignoramos as dúvidas que sabemos que não podem ser resolvidas, continuando a viver com uma seriedade quase inalterada apesar delas.” (Nagel, 1970, p. 719, tradução própria)

A pretensa seriedade pode ser atribuída tanto a ações e questões individuais quanto a instituições e coletividades, que preenchem o campo da busca de propósito. É um senso que advém daquilo que consideramos “normal”, ou o que nos cabe, sendo que tudo aquilo que não se encontra neste campo, pode ser colocado em questão, pois, “Na vida cotidiana, é certo que não julgamos uma situação absurda, a menos que tenhamos em mente alguns padrões de seriedade, importância ou harmonia com os quais o absurdo possa ser contrastado.” (Nagel, 1970, p. 722, tradução própria). Porém, uma vez que encaramos nossa própria vida por um olhar externo, é impossível escapar da perpétua dúvida acerca de tudo que fazemos ou cremos, o absurdo estaria então, em manter nossas posições, mesmo que a razão coloque em questão toda nossa construção humana subjetiva.

Segundo o autor, isso não levaria, porém, à resignação das crenças, mas sim a um ceticismo filosófico que atribuiria à vida um novo sabor irônico:

Depois de reconhecer que a sua verdade é incompatível com possibilidades que não temos motivos para acreditar que não existem - à parte os fundamentos contidos nas mesmas crenças que questionamos - regressamos às nossas convicções familiares com uma certa ironia e resignação. (Nagel, 1970, p. 724, tradução própria).

Por fim, Nagel (1970), questiona se a percepção de absurdo deve ser encarada como uma problemática, a ser desafiada e superada com heroísmo e romantismo, ou se seria apenas uma característica da própria existência consciente de si mesma, algo que, como humanidade, temos de lidar inevitavelmente. Nesse sentido é que as expressões artísticas do absurdo, como os memes, parecem ganhar espaço, como respostas a um contexto de crise e

aceleração moderna, que agrega cada vez mais o sério ao não-sério e desafia, tanto as narrativas institucionais da normalidade, quanto o senso de subversão das linguagens marginalizadas.

3.2 MAPAS MEMES

Os mapas memes seriam, portanto, tanto mapas que operam segundo a lógica do meme, quanto memes que se apropriam do mapa. São discursos que realizam uma intertextualidade inter-gêneros, ou seja, a “[...] hibridização ou mescla de gêneros em que um gênero assume a função de outro.” (Marcuschi, 2002, p. 33), e resultam numa subversão de tais gêneros pela violação de seus cânones, segundo o autor. Os mapas memes, ao misturar forma e função dos dois gêneros, possibilitam discursos únicos de uma espacialidade absurda, suas estéticas podem se aproximar mais às do mapa ou mais às do meme, e mesclam linguagens formais e informais no campo artístico e expressivo cibernético.

Em Zamur e Melo (2023), foi realizada uma primeira empreitada na análise desses discursos, para compreender os mapas memes a partir da aplicação de elementos próprios das linguagens das redes, como remixagem e a viralização, em relação à linguagem cartográfica. Uma forma de comunicação espacial que surge dentro de um contexto tecnológico recente, mas que se distancia dos usos majoritários dos mapas na atualidade, sejam comerciais, técnicos ou científicos. São mapas feitos por sujeitos que não necessariamente dominam técnicas cartográficas, mas que tem algo a dizer, e, para tanto, utilizam a linguagem espacial, a evidenciar o caráter simultaneamente discursivo e democrático do mapa na cultura do nosso tempo.

Sendo um fenômeno recente, tais mapas ainda foram pouco abordados pela academia. Muehlenhaus (2014) parte da ideia de mapas persuasivos, mapas feitos para se defender um ponto de vista, o autor observa o potencial desses mapas de se espalharem nas redes ressaltando que são mapas frequentemente negligenciados pela literatura dos Sistemas de Informação Geográficas (SIGs) por não seguirem as normas de visualização científicas. Segundo o autor, “Mapas persuasivos preenchem um nicho diferente das visualizações científicas, mas ainda assim permanecem como parte dos SIGs e são ignorados em detrimento da disciplina.” (Muehlenhaus, 2014, p.19, tradução própria). Ao comparar essas duas cartografias o autor menciona que:

As geovisualizações científicas e persuasivas são formas de comunicação visual. Ambos os tipos de mapas podem ser usados para explorar dados e tirar conclusões sobre um ambiente. Ambos são modelos da realidade; eles postulam argumentos sobre aspectos de nosso ambiente. A diferença entre visualizações científicas e persuasivas está em como seus objetivos de comunicação são alcançados. A diferença está em como eles enquadram – isto é, destacam e promovem – seus argumentos (Muehlenhaus, 2014, p.19).

O autor afirma que essa diferença se dá a partir da epistemologia e da filosofia por trás desses dois tipos de mapas, ao contrapor “[...] argumentos racionalistas versus argumentos retóricos [...]” (Muehlenhaus, 2014, p.19, tradução própria), e que, no caso dos mapas persuasivos, esses argumentos podem vir na forma de uma variedade de estímulos visuais que apelam para o emocional do leitor.

Muehlenhaus (2014) assim classifica as retóricas encontradas nos mapas pesquisados nos seguintes tipos: sensacionalistas, propagandistas, discretas e autoritárias. Mapas persuasivos são uma realidade desde a mídia impressa. Porém, ao perceber o estado embrionário dessa cartografia nos ambientes online, o autor aponta algumas diferenças entre os dois meios, principalmente quanto à velocidade e à efemeridade das informações e às facilidades na produção desses mapas pelas tecnologias. O autor enxerga algumas perspectivas para esses mapas que são reafirmadas neste trabalho, tal como a possibilidade desses mapas se tornarem memes, e os potenciais de interatividade que esses mapas viriam a desenvolver.

Robbinson (2018) trata do tema como cartografia viral, e analisa o potencial de viralização de mapas na rede social Twitter utilizando a técnica de aprendizado de máquina alimentado com imagens. O autor estabelece alguns parâmetros a serem levados em conta na análise dos mapas estudados: propósito, audiência, formato, localização, escala, variações visuais e simbologia, projeção, marginália, contexto da mensagem, engajamento social e dimensões adicionais. O autor realiza dois estudos de caso a partir de dois mapas diferentes e suas variações encontradas, e, amparado num processo automatizado, extrai palavras-chave e entidades da web (referências encontradas na internet para as imagens) que ajudam a definir sobre o que se tratam as imagens. Porém, ressalta que tais análises não permitiriam o mesmo entendimento que a interpretação humana, que compreenderia aspectos como o contexto, o humor e a sátira nesses mapas:

Em resumo, descobrimos que usar a detecção de rótulos e entidades da web pode nos ajudar a formular uma imagem mais completa sobre os elementos associados a uma coleção de mapas. A detecção de rótulos parece fornecer uma análise mais fundamental do que é encontrado em uma imagem de mapa em termos de sua estrutura geral, enquanto as entidades da web associadas a essa mesma imagem nos ajudam a entender melhor o contexto de produção e compartilhamento dessa imagem. O primeiro nos ajuda a entender o que estamos vendo, e o último nos ajuda a entender por que estamos vendo. Observamos, no entanto, que a intervenção humana ainda seria necessária para caracterizar melhor as escolhas de design cartográfico associadas a cada exemplo de mapa e comparar essas escolhas com o mapa viral original. (Robbinson, 2019, p. 16, tradução própria).

Assim, a análise dos discursos presentes nestes mapas pode contribuir, ao trazer a interpretação humana para o centro da análise.

Isto, porque a criatividade, os novos usos, a subversão das técnicas e a mistura de linguagens, assim como as correlações destes mapas com contextos contemporâneos - culturais, artísticos, estéticos e cibernéticos, talvez sejam as características mais interessantes dessa produção cartográfica, e podem ser encaradas como um campo de possibilidades de representação e percepção espacial.

Como primeiro exemplo de mapa meme, tem-se o mapa 1 “*Why it’s always like this*”, no qual é possível reconhecer a disposição clássica dos continentes no mundo, e, de forma rústica e generalista, o padrão de distribuição espacial condizente com a maioria dos indicadores econômicos e sociais presentes na cartografia contemporânea, demonstrando o questionamento enunciado pelo autor: “por que é sempre assim”?

MAPA 1 - Why it's always like this⁴

Fonte: u/[deleted] (2018).

O padrão espacial representado, que, de fato se repete em grande parte dos mapas, é colocado em questão no mapa 1, em detrimento de elementos cartográficos considerados básicos e também de um embasamento, objetivo e contextual, de tal relação com a realidade. Por outro lado, na generalização comicamente exagerada, é que se revelam as escolhas estéticas e temáticas, as formas e os conteúdos do raciocínio espacial subjetivo do mapeador.

Assim, o estudo da combinação subversiva do gênero mapa meme, a princípio por meio do arcabouço teórico da cartografia crítica, não significa, porém, a descontextualização dos objetos frente a seu propósito original, mas busca a compreensão de que tais mapas dialogam com outros contextos: cartográficos, artísticos, estéticos, sociais e tecnológicos. Nesse sentido, além de memes, são efetivamente mapas, objetos de leitura e interpretação de processos da realidade.

Mapas são imagens carregadas de juízo de valor (Harley, 2009), que, na crítica cartográfica, são percebidos para além do que uma leitura superficial e binária (verdadeiro ou falso) poderia revelar: “Pela seletividade de seu conteúdo e por seus símbolos e estilos de representação, os mapas são um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens.” (Harley, 2009, p. 2). Tais premissas contribuem para o entendimento do mapa como

⁴ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/ShittyMapPorn/comments/16akah7/>. Acesso em 30 de Julho de 2024.

objeto de poder, a ser manipulado por aqueles que detêm o poder, como discurso, símbolo e saber.

O contexto político dos mapas, observado ao longo da história, coloca a cartografia numa posição de "ciência dos príncipes" (Harley, 2009). Mapas eram confeccionados com fins de organização social, de forma que "[...] o papel da cartografia no exercício das relações de poder favoreceu geralmente as elites sociais." (Harley, 2009, p. 5). O mapa, em diferentes escalas, reafirma e propaga a existência de contextos políticos onipresentes, como impérios, estados-nações e até propriedades particulares. São registros imagéticos do território.

Harley (2009) trata do poder representado pelo simbolismo cartográfico, "É neste nível que os mapas são mais imagéticos e persuasivos [...]" (Harley, 2009, p. 14). Ao longo da história, nas mais diversas manifestações artísticas e intelectuais, os mapas frequentemente simbolizam poder, conhecimento, alcance, soberania e autoridade. Para além das escolhas técnicas (intencionais ou inconscientes), os mapas apresentam elementos artísticos que demonstram a presença de ideologias, metáforas e discursos. São elementos estéticos que devem ser considerados nas análises e estudos cartográficos.

O entendimento dos elementos artísticos e estéticos do mapa como simbologia do poder, por sua vez, é o que facilita o entendimento dos mapas que não contêm tais elementos, como igualmente simbólicos:

Estes mapas se caracterizam por um realismo simbólico, assim como o que parece à primeira vista um fato cartográfico, pode também ser um símbolo cartográfico. Esta dualidade do mapa impregna vários discursos cartográficos e explica porque os mapas são sempre um ato ou uma declaração políticas.

Uma vez admitida a onipresença do simbolismo, a ruptura tradicional na elaboração dos mapas, entre uma fase "decorativa" e uma fase "científica", aceita por muitos historiadores da cartografia, torna-se um mito.

Longe de ser incompatível com um poder simbólico, a maior precisão da medida se intensifica. A precisão se torna um novo talismã da autoridade. (Harley, 2009, p.19).

A ausência dos elementos decorativos nos mapas acaba por ser também uma marca simbólica, é uma escolha estética e política que serve como forma de neutralizar e naturalizar o discurso do mapa, torná-lo fato científico, atribuindo-lhe autoridade.

A partir dos elementos artísticos e estéticos de um mapa (ou da ausência desses elementos) Jacob (2016) propõe duas formas de se entender os mapas: transparente ou opaca. A transparente diz respeito ao mapa como uma "tela em branco", na qual as informações contidas são aquilo que o definem, e é no conteúdo desse mapa que se encontra sua carga histórica. A opaca corresponde ao mapa entendido a partir dos contextos nos quais foi produzido, pois, "É possível considerar os mapas como artefatos visuais e estudá-los a partir

de pontos de vista estruturais, estéticos e gráficos, assim como é possível enxergar neles uma complexa arquitetura de signos.” (Jacob 2016, p. 223), e por essa abordagem se compreende o mapa em seu aspecto social e cultural, considerando sua produção, circulação e usos.

Jacob (2016) coloca que mapas estão inseridos numa cultura visual condizente com aquela que o gerou, e apresentam elementos visuais que nos permitem enxergar para além da transparência do mapa: “[...] olhar para um mapa implica enunciados ou crenças acerca da materialidade do mundo, sobre sua criação ou origem [...]” (Jacob, 2016, p.227), e são artefatos sociais e culturais, vez que “[...] são enunciados sobre a natureza física do mundo, sua forma e seus limites. Eles apresentam crenças ou conceitos sobre a natureza do mundo e sobre como este pode ser representado. Eles expressam sua organização física e metafísica.” (Jacob, 2016, p. 230).

A opacidade dos mapas aqui tratados compreende, além da estética cartográfica formal, reproduzida e parodiada, estéticas próprias das artes digitais características da internet do início dos anos 2000, na qual o humor comunicativo se expressa por traços grotescos, simples e exagerados. São escolhas estéticas, intencionais ou inconscientes, em função de uma gama de enunciados para com o mundo. Estilos que, em seu nicho, dão forma à pluralidade de raciocínios espaciais, condizentes com as culturas contemporâneas em comunicação nas redes. Como exemplo, o mapa 2:

MAPA 2 - دولت ابد مدت⁵

Fonte: u/[deleted] (2019).

O mapa 2, cujo título original em persa se traduz como “longa vida do governo”, foi originalmente postada no subreddit *r/HistoryMemes*, e repostada na *r/MapPornCircleJerk* por condizer com a proposta da comunidade. Trata-se de um meme que sobrepõe algumas figuras espaciais de grandezas superlativas, e propõe uma comparação, absurda e irreal, entre o tamanho destas figuras e a extensão territorial do Império Otomano. É um raciocínio espacial que só se explica através do humor, mas que demonstra também uma contemporânea banalização de conhecimentos históricos, geográficos e astronômicos, que se desenvolvem socialmente pelas ciências modernas. Esses conhecimentos, presentes no imaginário coletivo e sendo amplamente comunicados, chegam ao ponto de serem articulados como simbologia e linguagem, em discursos artísticos e humorísticos.

Enquanto Harley (1989, 2009) destrincha e desconstrói o mapa moderno, a fim de revelar suas intencionalidades, Crampton (2013) trata da emergência dessa cartografia

⁵ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/c43x19/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

moderna, que, embora compreendida de forma crítica, é construída e se desenvolve historicamente, por meio de intencionalidades de determinados grupos sociais. Para Crampton (2017), é possível se pensar que a cartografia apenas se desenvolveu propriamente a partir da ideia tradicional de estado moderno, tendo propósitos claros de governança e dominação: “[...] é apenas com o estado moderno que a cartografia compreende a sua verdadeira história.” (Crampton, 2017, p. 424, tradução própria).

A forma material do mapa, o mapa como conhecimento, como prática e performance, são tópicos colocados por Crampton (2013) para se entender os contextos sociopolíticos dos mapeamentos ao longo da história. Para o autor, “Mapear é tanto um processo de criação de sentido quanto um processo de construção de sentido.” (Crampton, 2017, p. 425, tradução própria). É no processo histórico de dar sentido ao mundo que as formas majoritárias da cartografia moderna foram moldadas. E é também no processo contemporâneo de dar sentido ao mundo, que as formas artísticas dos mapas memes são expressas, de modos diversos da ideia funcional do mapa, mas condizentes com a pluralidade de ideias e emoções envolvidas nas relações entre indivíduo e mundo, entre o sujeito e o outro.

3.3 CONTRAMAPAS

Holmes (2006) pensa alguns modos cartográficos emergentes na virada do milênio, que, ao representar fluxos de informação na internet e entre indivíduos, colocam o poder (e saber) em questão. São formas críticas e poéticas do mapa, que podem ser pensadas como contra-condutas:

Cartografias críticas e dissidentes surgem no contexto destas tecnologias de mapeamento dominantes. Aparecem como contra-condutas no sentido de Michel Foucault: recusas deliberadamente desnormalizadas da razão de Estado, elaboradas com as próprias ferramentas que consolidam a sociedade de controle (Holmes, 2006, p. 6, tradução própria).

Seriam essas formas críticas o que Holmes (2006) propõe como contramapas. Para Wood (2010) são mapas com fins outros que a reprodução do status quo: “[...] são as novas atitudes, visões e filosofias radicais dos contramapas que estão realmente levando os mapas e a criação de mapas em uma direção totalmente nova, uma direção com o potencial de finalmente libertar os mapas da tirania do estado” (Wood, 2010, p. 111, tradução própria). O autor demonstra como esses contramapas alcançaram fins práticos e efetivos na sociedade ao citar a criação do território Nunavut na América do Norte, e aponta para a presença dos contramapas na constante e tensa situação da Palestina.

Em se tratando do contexto mais recente, os avanços tecnológicos da cartografia como os SIGs (sistemas de informações geográficas) ou o *Google Earth* advém de demandas de governança e vigilância. Crampton (2013) coloca como exemplo o termo *Keyhole*, que se refere, curiosamente, tanto a um projeto de satélites espões do governo dos Estados Unidos da década de 1960, quanto ao nome de uma empresa comprada pela *Google*, que desenvolveu o que viria a ser o *Google Earth*. Nesse contexto histórico recente é que a contracartografia, ao subverter os usos das tecnologias geográficas, conferindo a elas usos pessoais e comunitários, ganha espaço, “[...] a ideia é clara: permitir a criação e o compartilhamento de dados de código aberto [...] Se o estado está a mapear e a performar vigilância, nós, cidadãos, estamos a contra-mapear.” (Crampton, 2013, p. 429, tradução própria).

Os mapas como instrumentos de protesto e de reivindicação demonstram um uso social da cartografia, que, ao combinar arte, linguagem cartográfica e pensamento crítico, têm o potencial de trazer à tona questões muitas vezes invisibilizadas. Wood (2010) cita como exemplo o mapa *Where Commuters Run over Black Children on the Pointes–Down town Track*, um mapa que explicita um padrão sistêmico de violência e crimes, nas palavras do autor: “O protesto, a raiva, estão aqui na superfície. Eles irradiam do mapa.” (Wood, 2010, p. 116, tradução própria).

Apesar de sua natureza crítica, os contramapas não tratam necessariamente de problemas sociais e nem sempre trazem um tom de protesto. Um exemplo citado por Wood (2010) é o mapa *The Great Bear*, cujo nome faz referência a constelação Ursa Maior e inova ao ser como um mapa semelhante aos de metrô, mas ao invés de conter os nomes das estações, apresenta nomes de cientistas, filósofos, esportistas, atores e outras personalidades. *The Great Bear* ainda teria inspirado outros mapas que seguiam a mesma ideia, como o *Musical Map*, publicado no *The Guardian* em 2006, que apresentava diferentes artistas e os agrupava a partir dos gêneros musicais. Wood (2010) coloca que mapas como esses já foram muito questionados como mapas de fato, mas a questão na verdade diz respeito a que tipo de mapas são esses. *The Great Bear* e *Musical Map* não são contramapas que defendem uma reorganização territorial do espaço ou denunciam alguma situação, mas revolucionam ao utilizar a comunicação espacial para promover outros tipos de raciocínio enquanto propõe enxergar diferentes narrativas a partir de um raciocínio espacial.

Wood (2010) critica a cartografia profissional ao apontar como as próprias regras de criação de um mapa tendem a criar uma divisão entre a cartografia profissional e amadora. O autor argumenta que essa profissionalização representa apenas uma fase recente e não define o que é ou deve ser a criação de mapas. Tal profissionalização seria apenas coerente com

nosso contexto social, cultural e político recente. No entanto, o avanço das tecnologias, da internet e da computação tendem para uma desprofissionalização e democratização da cartografia. Com a popularização de softwares como SIGs, *Google Maps* e mesmo programas simples de edição de imagens, a produção de mapas, antes mais restrita passa a ser mais acessível, tanto no campo profissional quanto no amador.

A democratização e desprofissionalização da cartografia também passam pela ideia de participação pública nos sistemas de informação geográfica. Wood (2010) questiona o quanto essa ideia não está restrita a uma participação passiva, uma vez que a manipulação dos dados geográficos passa a ser feita por profissionais de áreas distantes da geografia, como cientistas de dados e tecnólogos da informação, profissionais que podem, inclusive, ter entendimentos e preocupações diferentes dos geógrafos e cartógrafos nas tomadas de decisões e análises espaciais.

A problemática dos SIGs públicos ou programas como *Google Maps*, diz respeito também à origem dos dados. Por serem custosos de se coletar, os dados são produzidos por poucas empresas, advêm de bases cadastrais de governos ou são gerados de forma involuntária pelos próprios usuários dos mapas. Mas, por estarem disponíveis publicamente e tão presentes no cotidiano, são mapas tidos como fatos, têm usos "frios" e "sem afetos" (Wood, 2010). Por mais que tragam uma interface pública e que permitam a participação popular, tais mapas ainda são muito limitados em seus usos e não possibilitam a transcrição de um espaço percebido a partir das subjetividades, da emoção e do afeto.

Como alternativas a essa origem dos dados nos SIGs, Wood (2010) aponta para a participação pública e a exploração urbana, como no caso citado dos mapas gerados pela *Detroit Geographical Expedition* de 1968, que, com a participação pública de moradores da região, mapearam camadas da cidade que só se revelariam a partir das experiências vividas pela própria comunidade local. Trata-se de uma prática exploratória que pouco necessitava das tecnologias dos SIGs, mas que revelava uma outra cidade até então invisível.

Crampton (2013) elabora a problemática ao afirmar que dois dos maiores softwares utilizados na produção de mapas atuais, o *Google Earth* e o *ArcGis*, não são de código aberto, apesar de suas *APIs* serem públicas, eles objetivam o lucro de suas respectivas empresas, *Google* e *Ersi*, que

[...] controlam os dados, em termos do que eles permitirão a você criar e combinar aos seus mapas, qual será a aparência dos seus mapas [...] e como você pode distribuí-los, reproduzi-los, vendê-los ou não vendê-los. Essencialmente, estão na mesma posição que os Estados soberanos, com o incentivo adicional para obter lucro [...] A qualquer momento poderão alterar o seu modelo de negócio, encerrar ou cobrar pela sua API, ou suspender os seus serviços de troca de dados. A qualquer momento poderão alterar o seu modelo de negócio, encerrar ou cobrar pela sua API, ou suspender os seus serviços de troca de dados (Crampton, 2013, p. 420).

Como alternativa a esses softwares, Crampton (2013) cita, dentre outros, o *PostGIS*, que é de código aberto, e o *Open Street Map*, mapa colaborativo que está em constante evolução graças a esforços comunitários.

A mesma problemática pode ser pensada quanto aos satélites, essenciais na construção do conhecimento cartográfico pela sua capacidade de levantamento de dados, eram inicialmente financiados pelos estados, mas hoje estão ao alcance do investimento privado. Sendo extremamente caros de se produzir, nas contracartografias se pensam outras formas de se adquirir imagens de sensoriamento remotos, como por balões de hélio e pipas (Crampton, 2017).

Para Crampton (2013), o mapa tem uma centralidade contemporânea ao estar presente no cotidiano, nas mais diversas formas de vigilância possível. Portanto é um campo rico para pesquisadores que se proponham a compreender as questões sociais relativas ao mapear. É no acesso às tecnologias e na participação pública em mapeamentos que o autor vê a possibilidade de uma transformação (ou democratização) da cartografia.

Sperling (2016) coloca a cartografia como um campo que ganha renovado interesse interdisciplinar frente às novas demandas de representação das especialidades contemporâneas, interesse oriundo da crise das representações e construções de narrativas do capitalismo tardio. No contexto crítico da cartografia, “[...] as práticas cartográficas podem captar processos emergentes e conformações de espacialidades (intersubjetivas, urbanas, econômicas e culturais) não consideradas ou tornadas invisíveis pelas lógicas consensuais.” (Sperling, 2016, p. 81).

As práticas de apropriação e de ampliação dos códigos são apontadas pelo autor como uma abordagem para o entendimento do papel da arte nas produções cartográficas:

[...] o que as práticas cartográficas na arte vêm trazendo ao campo das chamadas contracartografias ou cartografias críticas é, antes de tudo, o questionamento do que sejam cartografias e mapeamentos, para logo em seguida e ao mesmo tempo atuar por meio da visibilização de aspectos não considerados na lógica comum e da experimentação de linguagens, em articulações não usuais entre forma e conteúdo, produzindo “outras” espacializações de também “outras” informações (Sperling, 2016, p. 86).

Sperling (2016) classifica as práticas artísticas nas contracartografias em três linhas (sem excluir a possibilidade de outras linhas): as trajetórias-narrativas, os arquivos visuais, e os gráficos diagramas.

As trajetórias-narrativas podem ser encontradas nas obras dos situacionistas, grupo de artistas, intelectuais e ativistas que, em meio a movimentos como o surrealismo e o dadaísmo, propuseram uma psicogeografia, que teria como método a deriva, uma exploração espacial baseada em sentimentos e possibilidades, a fim de revelar diferentes aspectos da cidade. Wood (2010) cita o exemplo dos mapas feitos por Guy Debord, que “[...] não só contrariavam mapas oficiais, mas também contrariavam as ideias oficiais sobre o que contava como dados cartográficos [...] seus mapas mapeavam forças sociais e culturais que eram tão “reais” quanto aquelas mapeadas pelos planejadores” (Wood, 2010, p. 174, tradução própria). Ainda segundo o autor, muito do que os situacionistas propunham foi perdido em nome de um progresso científico, mas muito também sobreviveu, de forma que pensamentos como esses continuam vivos na corrente crítica da cartografia.

Os contramapas são intervenções estético-políticas no campo das disputas de poder, são cartografias que colocam sob tensão as visões cartográficas positivistas (Sperling, Ramos e Santana, 2018). As contracartografias ampliam a técnica, a estética, o propósito e o posicionamento político da cartografia, elementos que, ao serem articulados “[...] no sentido da produção de regimes de visibilidade dissidentes, permite considerá-las como formas tecnopolíticas de espacialização da informação [...]” (Sperling, Ramos e Santana, p. 812). Por tecnopolítica os autores compreendem os usos das formas digitais para organização coletiva, tática e estratégica, a fim de agir no mundo por ações coordenadas (Toret, 2015, *apud* Sperling, Ramos e Santana, 2018).

Dos campos da arquitetura e urbanismo, Sperling, Ramos e Santana (2018), apresentam três exemplos das práticas tecnopolíticas em contracartografias do tipo gráfico-diagrama, são eles *Atlas of Agendas* de 2015, *Manual de Mapeo Colectivo* de 2013 e a pesquisa *SP S. A. Negócios e Participações Imobiliárias*, um sistema em tempo real, desenvolvida a partir de 2018, obras que propõe a identificação de diferentes atores políticos, sistematizam modelos de cartografias coletivas que tratam do cotidiano e do trabalho, e

discutem profundas relações entre práticas de corrupção e a cidade. Tratam-se de contracartografias que propõe novas estratégias e tecnopolíticas de produção do espaço urbano.

Nesse passo, poderiam os mapas memes serem compreendidos nos termos da contracartografia? Certamente existem diversos elementos que corroboram com as práticas artísticas e sociais dos contramapas dentre os mapas memes. Como exemplo, é possível apontar os mapas 3 “*The racism empire*” e 4 “*The Racism Empire (updated using your feedback)*”:

MAPA 3 - The racism empire⁶



Fonte: u/ElectivireMax (2023).

⁶ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/11kyeom/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 4 - The racism empire (update using your feedback)⁷

Fonte: u/ElectivireMax (2023).

Os dois mapas acima, postados pelo mesmo autor com apenas algumas horas de diferença, apresentam os países mais racistas do mundo - num primeiro momento, a partir a visão particular do autor, e num segundo momento, mediante o feedback da comunidade - uma maneira coletiva de se mapear. São especialidades representadas em tom crítico, artístico, subversivo, ou seja: são mapas “quentes”, uma vez que o entendimento subjetivo do(s) autor(es) se sobrepõe a uma análise objetiva e “fria” do espaço, pois são raciocínios espaciais pensados coletivamente em rede. São tecnopolíticas ativas, que demonstram um padrão espacial generalizado do racismo.

3.4 MAPA ARTE

Sobre o mapa enquanto arte, Wood (2010) parte seu entendimento dos movimentos de contracultura Dadaísta e Surrealista. Ainda os mapas anteriores a esses movimentos possam ser encarados como arte em seus contextos históricos, o contexto particular do pós-Primeira Guerra Mundial incluiu os mapas em produções artísticas que tinham como “[...] motivação central, a renúncia de tudo que fez a primeira guerra mundial possível - razão, lógica, o estado

⁷ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/1112bj0/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

do sistema, os mapas que o sustentavam." (Wood, 2010, p. 198, tradução própria). Tratam-se de movimentos que objetivavam uma quebra com padrões estéticos do que se entendia como arte, e junto a isso, um rompimento estrutural no que tange à produção e à finalidade das obras: "Qualquer coisa podia ser arte, todos poderiam fazê-la [...]" (Wood, 2010, p. 197, tradução própria).

Mapas artísticos ainda estariam presentes em diversos movimentos posteriores, tais como: o leterismo, que mesclava pinturas e escritas em montagens; o pop-art que buscava representar o trivial numa sociedade já inserida num contexto altamente midiático ; o fluxus, que mesclava diferentes tipos de expressão artística, incluído o próprio movimento do corpo sobre a cidade (lembrando em muito os situacionistas); a arte conceitual que se realizava a partir de um planejamento prévio e uma série de instruções que se sobrepunham à própria finalização da obra; e a arte da terra, que se utilizava do próprio ambiente para criação de obras.

Wood (2010) cita o papel das galerias e curadorias de arte na popularização de mapas artísticos, indicando exposições que, desde a década de 1970, perceberam essa tendência da ubiquidade dos mapas, cada vez mais presente em diversos campos. Sobre os artistas mapeadores, Wood (2010) coloca que:

A questão, nada trivial, é que, durante o século passado, na medida em que os artistas lidam com o mundo ao seu redor, os mapas se tornaram uma parte cada vez mais proeminente deste. Como nossas sociedades estão mais imersas em mapas do que qualquer outra que existiu anteriormente, os cartógrafos contemporâneos cresceram rodeados por mapas em um grau sem precedentes. É verdade que eles cresceram imersos em muitas coisas, mas nem todas se tornaram objetos compulsivos da arte, mas as propriedades únicas do mapa o tornam um tema excepcionalmente adequado para uma arte que, à medida em que se desinteressaram pelas formas tradicionais de representação, ficaram cada vez mais críticos. (Wood, 2010, p. 215, tradução própria).

O mapa como arte converge com a cartografia crítica e os contramapas também por colocar em xeque a suposta neutralidade que apresentam em sua forma mais tradicional. "Os mapas passam mais facilmente como descrições do território quando usam máscaras de autoridade impessoal [...] mapas passam como descrições do território quando projetam uma sensação de não ter autoria." (Wood, 2010, p. 215, tradução própria). Ao fazer o movimento contrário e partir do entendimento de mapa como obra autoral nos mais diversos movimentos artísticos, sem que esse objeto seja invalidado como um mapa de fato, demonstra-se e evidencia-se o caráter discursivo dos mapas.

Neste contexto, é possível se questionar para além da veracidade ou não das informações ali expostas e da precisão técnica, alcançando as intenções subliminares do

artefato. Também permite compreender melhor as relações entre o artista e o mundo e entre o leitor e o mapa. Trata-se de um movimento de ressignificação do mito do mapa, sob um novo ponto de vista que compreende a tríade signo, significante e significado como partes que o compõe, a fim de desconstruí-lo como linguagem neutra e identificá-lo como mitologia: “É esse sistema semiológico de três camadas que é adotado por cartógrafos cujas intenções são bastante explícitas, e cada vez mais, questionar, desfazer ou dissolver a autoridade do mapa.” (Wood, 2010, p. 216, tradução própria). Para o autor, “[...] surrealistas, artistas pop, membros do Fluxus, artistas conceituais, artistas da Terra [...] cada um pegará o mapa e o desestabilizará, destacará o mito de alguma forma, atacará sua garantia, sua certeza, sua utilidade, sua realidade, sua relevância.” (Wood, 2010, p. 218, tradução própria).

Os mapas artísticos, como os estudados por Wood (2010), respondem aos contextos de seus tempos, tem características dos movimentos artísticos nos quais foram criados e especificidades técnicas próprias.

Portanto, há de se questionar: Em qual contexto artístico os mapas estudados neste trabalho se encontram? Em que se assemelham e no que se diferem os entendimentos sobre o mapa na arte em dois momentos diferentes da história, a arte modernista, estudada pelo autor e a arte de um contexto contemporâneo, pós-moderno, digital e *hiperartístico* no qual os mapas estudados neste trabalho se encontram?

3.5 O MAPA DESMISTIFICADO

Um “Mapeamento pode ser definido como uma “medida do mundo” que não se limita ao matemático e que pode ser igualmente espiritual, político ou moral e incluir tudo que é lembrado, imaginado ou contemplado.” (Seemann, 2010, p. 5). Tal definição serve como ponto de partida para compreender uma abordagem humana e cultural da cartografia, que se apresenta, dentre outros, em Cosgrove (1999), em Seemann (2010, 2013, 2013b), e especialmente nos artigos da Revista Geograficidades, Volume 3 (2013). Autores e obras que, em continuidade às abordagens críticas da cartografia, dão vazão à pluralidade dos mapas, tendo como foco os elementos humanos e culturais. Com diferentes métodos e formas de mapear, tais estudos podem auxiliar na compreensão dos mapas memes.

O estudo do mapa, na cartografia cultural, se dá pelo entendimento do mapear como processo, e não como algo finalizado, pois atos de mapear são “[...] momentos criativos, às vezes ansiosos, momentos de conhecimento do mundo, e o mapa é ao mesmo tempo a personificação espacial de conhecimento e um estímulo para futuros envolvimento cognitivos.” (Cosgrove, 1999, p. 2, tradução própria). Para Cosgrove (1999), as

complexidades e ambiguidades do mapa, reveladas pela abordagem crítica da cartografia, já são bem conhecidas pelos geógrafos e mapeadores, porém os usos instrumentais do mapa na vida cotidiana se apresentam como desafios interpretativos e epistemológicos do mapear. Os estudos da cartografia cultural aqui relacionados, apresentam uma riqueza nas formas de se entender o mapa, que complementam e aprofundam as discussões da cartografia crítica e dos contramapas, e auxiliam a compreender as relações entre os mapas, a vida cotidiana, a psique e a poética.

Girardi (2013) trabalha as leituras dos mitos em mapas, ressaltando que os geógrafos “Deveriam saber ler a sociedade por meio dos mapas, única via para compreender a importância social das produções cartográficas, uma vez que essas são discursos sobre o território.” (Girardi, 2013, p. 23). Assim, é necessário que, além da competência técnica para compreensão e elaboração do mapa, os geógrafos e cartógrafos entendam também os valores sociais produzidos pelos mapas.

Ao analisar o desenvolvimento da ciência cartográfica a partir de estudos da semiótica, a autora coloca que os avanços dessa abordagem em direção a melhores e mais padronizadas formas de se mapear acabam por criar uma forma cartográfica científica que tende a naturalizar as informações contidas no mapa. A partir dessa análise, a autora propõe ler o mapa como um objeto propagador de mitos. O mito, ou a mitologia, seria resultado da semiologia combinada com a ideologia, ou seja, formas (rígidas, estruturadas e naturalizantes) que contém ideias (discursos). Portanto, compreender o mito presente no mapa requer uma elucidação em relação à sua forma, ou seja, observar que aquilo o que é representado no mapa, não contém o mesmo sentido de seu equivalente literal:

Para poder ler, através do mapa, a sociedade que o produz e o consome e para ler os valores que estão em jogo e, conseqüentemente, o poder do mapa, seria preciso que se identificasse, em primeiro lugar, os componentes da imagem literal ou denotada, o seja, os aspectos icônicos (gráficos) e linguísticos (verbais) e a maneira como se articulam no “discurso” ou, em outras palavras, compreender o seu sentido. Posteriormente, poderia se perceber sua intenção, suas conotações possíveis e sua retórica, que poderia dizer a quem, para que e em que contexto estaria a significação do mapa, ou seja, perceber o mito que propaga. (Girardi, 2013, p. 26).

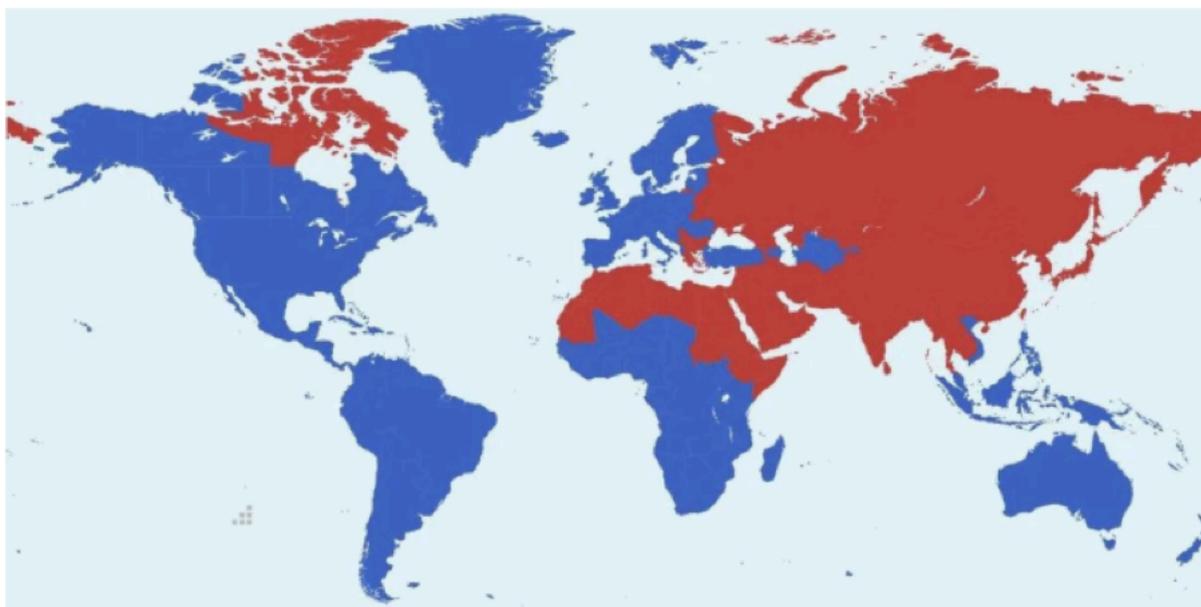
Trata-se, enfim, de desconstruir a presunção culturalmente construída, de que a carta é a verdadeira representação do mundo, de saber ler nas entrelinhas do mapa e ter ciência de que a visão de mundo exposta num mapa representa a visão de uma determinada classe social. Ao desconstruir o mito dos mapas, a proposta da autora aponta para os mapas não formais - tais quais os que serão apresentados neste capítulo - como um campo de possibilidades, vez que não são limitados por um entendimento positivista da ciência.

Neste sentido, Katuta (2013) considera o mapa como apenas uma das formas possíveis de figuras espaciais que, dentro de um conceito mais amplo de imagens de espaço, auxiliam na compreensão de aspectos da realidade e na construção do pensamento e da imaginação ao longo da história. A autora, partindo da bibliografia da cartografia histórica, afirma que a comunicação espacial tem um grande papel na construção simbólica do mundo, e que, ao longo do tempo, essa construção simbólica, ou essa cosmologia, se deslocou em direção a visões positivistas do espaço:

Nas cosmologias primitivas, tempo e espaço tinham significado emocional. Na concepção moderna, contrariamente, ao transformar os mesmos em conceitos, os modernos matematizaram, abstraíram e generalizaram, excluindo as experiências cotidianas de espaço e tempo de suas concepções científicas (Katuta, 2013, p.16).

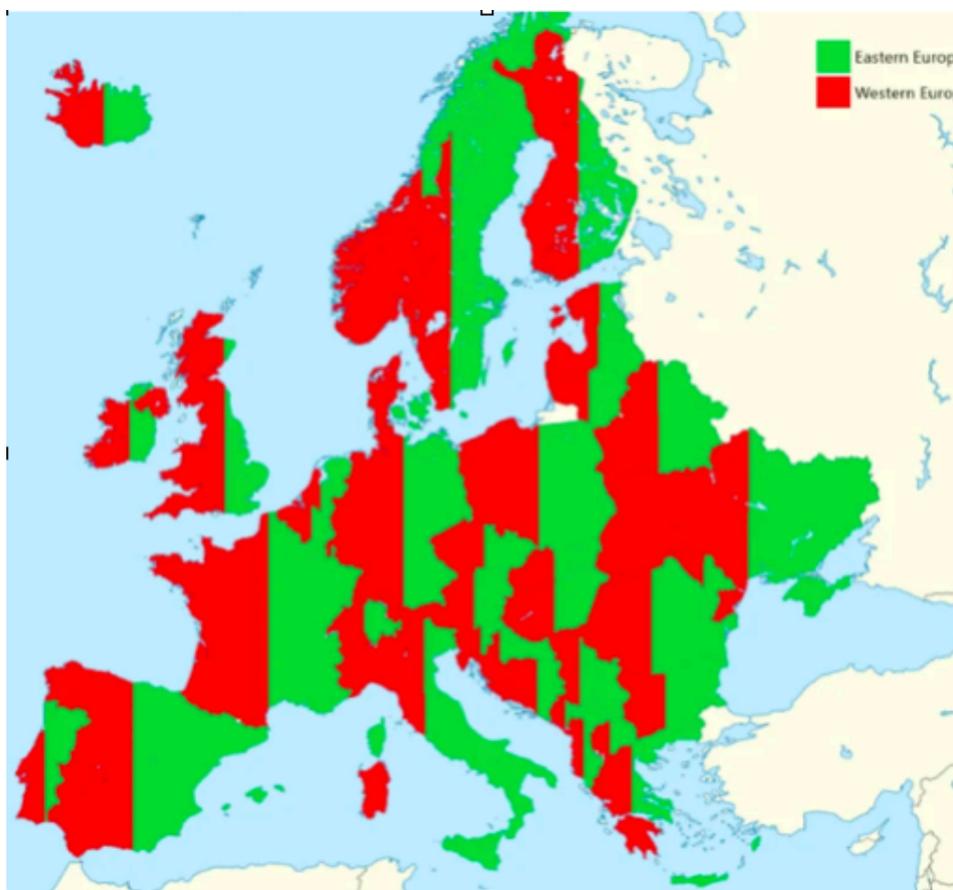
A cosmologia, ou seja, as noções de espaço, tempo e natureza de uma sociedade, são refletidas nas figuras espaciais elaboradas por indivíduos de determinada cultura ou período, que “[...] parametrizam pensamentos, relações e práticas dos seres humanos [...]” (Katuta, 2013, p. 17). Seriam os mapas memes objetos representativos de cosmologias atuais, projeções das preocupações e ansiedades de nossa cultura capitalista altamente midiática? Os mapas 5 “*Who would win this hypothetical world war?*” e 6 “*Which side would win in a hypothetical world war?*” podem ser exemplos dessas cosmologias:

MAPA 5 - Who would win this hypothetical world war?⁸



Fonte: u/Hopeful_Wallaby3755 (2023).

⁸ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/178n8hi/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 6 - Which side would win in a hypothetical world war?⁹

Fonte: u/CaioDwyer (2023).

Os mapas 5 e 6 representam uma *trend* (ou tendência) de mapas postados na comunidade ao longo do ano de 2023. São diversos os mapas que apresentam alguma divisão territorial arbitrária e propõem a questão de “quem venceria essa guerra hipotética?”. No caso do mapa 5, o fator determinante para a divisão dos territórios, de acordo com o autor, é a utilização ou não do alfabeto latino - com destaque para a divisão do Canadá, que representa o território Nunavut, citado anteriormente ao se abordar os contramapas. Já no mapa 6, o fator determinante remete a uma outra trend, na qual os países europeus são divididos internamente entre leste e oeste. Qual a origem desses exercícios imaginativos senão as tensões internacionais e a presença da guerra como constante no imaginário coletivo, na cosmologia de nossos tempos? Nesse sentido, não se tratam de mapas que representam o acontecimento

⁹ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/17eqm0g/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

de um fato real, mas sim de um fato psicológico coletivo, uma ansiedade generalizada quanto aos conflitos globais, colocada de forma humorística, em linguagens espaciais.

São, portanto, representações de espacialidades coletivas atravessadas pela ótica e expressão individual, assim como as presentes em Santos (2013), que analisa desenhos e mapas mentais de alunos do 8º ano de um curso supletivo noturno sob uma ótica pedagógica, que utiliza os desenhos como fio condutor para reflexões e cognições. O autor afirma que a utilização de desenhos e mapas mentais não é algo novo em estudos do gênero, “Todavia, o que tem mudado é o questionamento sobre as inúmeras possibilidades dos mapas e dos desenhos no Ensino de Geografia [...]” (Santos, 2013, p. 81). Tais desenhos e mapas mentais podem ser entendidos como frutos de uma cultura própria, uma vez que as crianças e os jovens têm uma sensibilidade distinta. Sua elaboração passa por processos cognitivos de troca entre o interior e o exterior, são mapas “[...] ao mesmo tempo “naturais” (espontâneos) e “imitativos” (copiativos) [...]” (Santos, 2013, p. 81), e apresentam aspectos visuais do pensamento e da memória.

O autor analisa os desenhos com uma perspectiva pós-formal do processo de cognição, que valoriza aspectos além da racionalidade, técnica e homogeneidade. Tendo como características o “[...] incerto jogo da imaginação, as formas tácitas que modelam as estruturas profundas, o problema da detecção, mente e realidade holográfica e a atenção para o local [...]” (Santos, 2013, p. 86), a perspectiva pós-formal leva em conta a relação direta entre a autonomia individual e a dependência do coletivo, e é um processo complexo e não linear. No caso dos desenhos analisados, o autor afirma que “Cada aluno tem a autonomia para desenhar como queira a paisagem urbana observada, porém esta autonomia está presa a uma dependência social. Temos regras sociais, a linguagem social, a cultura e normas sociais em nosso interior.” (Santos, 2013, p. 86). Tal relação entre o individual e o coletivo é também expressa na circulação dos mapas memes, vez que cada um dos mapeadores tem a capacidade de, ao se basear nas postagens e tendências prévias, propor alterações e novos discursos, que, uma vez validados pela comunidade, ganham alguma tração, sendo popularizados e servindo como base para outros futuros mapas memes.

Como resultado da experiência com os alunos, Santos (2013) capta alguns elementos nos desenhos que demonstram a mistura entre a autonomia e a dependência na construção da percepção ambiental e suas representações. Por exemplo, ao solicitar que os alunos desenhassem um ambiente rural, apenas dois tipos de árvores foram desenhados, semelhantes às árvores encontradas no bairro da escola, o que demonstraria uma visão desse rural imaginado muito influenciado pelas experiências de vida próprias dos alunos. O desenho do

urbano, por outro lado, apresentava elementos distintos do bairro no entorno da escola, como a presença de prédios (ao invés de casas), ruas retas (e não curvas) e luzes (ausentes nas proximidades), o que demonstra a influência de visões externas, das mídias na construção do imaginário urbano. Por fim, o autor coloca que a “[...] diferenciação está na retenção conceitual e cognitiva do próprio ambiente.” (Santos, 2013, p. 91).

Pinheiro (2013) trata das percepções ambientais, tópico que envolve tanto aspectos psíquicos quanto físicos, complexo por sua interdisciplinaridade. O autor coloca que nossa percepção ambiental é mediada por experiências prévias em ambientes similares: quanto mais familiar for um ambiente, mais a percepção parte de ideias prévias evocadas por essa familiaridade, já quanto mais estranho for um ambiente, mais a percepção parte do aprendizado e exploração desse ambiente. São processos denominados pelo autor “de dentro para fora” e “de fora para dentro”, que ocorrem simultaneamente em maior ou menor grau na percepção ambiental. Trata-se de um “filtro” adquirido por treino social, que nos auxilia na interpretação crítica das informações. O quanto as percepções prévias não são também evocadas na produção dos mapas memes? Apesar da gama de possibilidades cartográficas, ao objetivar a sátira às formas tradicionais dos mapas, essas acabam por ter uma grande proeminência, sendo a projeção de Mercator majoritária - mesmo numa produção cartográfica que teria todos os motivos para abdicar de tal formato.

Os mapas transmitem informações sobre um ambiente impossível de ser experienciado diretamente. A leitura de um mapa permite compreender ambientes extremamente amplos e o mapa traz informações que não seriam conhecidas de outra maneira. Apesar disso, ao abstrair e representar a realidade, o mapa também a distorce.

Pinheiro (2013) descreve como a escala é um fator limitante para as representações do espaço. Ao transformar extensas áreas tridimensionais em pequenas objetos bidimensionais, nenhum mapa será totalmente fiel, pois em sua elaboração, terão de ser feitas escolhas que melhor adequem o mapa ao seu uso, tal qual a distorção da projeção de Mercator, que, estampando “[...] mostradores de relógios de pulso, cortinas de box de banheiro, cenário de programas de televisão, ilustrações em revistas e jornais e muitos outros meios [...]” (Pinheiro, 2013, p.49) nos aparenta ser algo natural. Uma imagem que, incorporada ao “filtro” da realidade, influencia uma série de outros raciocínios espaciais e geográficos. Nesse sentido, o autor destaca que:

Superexposição a um limitado tipo de mapa de nosso planeta, com seus inevitáveis vieses, pode levar a um empobrecimento do conhecimento do mundo. Expor-se a uma variedade de formas de representação da Terra, por outro lado, parece ser fator crucial para o desenvolvimento de uma representação mental rica e precisa, com a flexibilidade e o dinamismo necessários para uma manipulação mental eficiente dos aspectos absolutos e relacionais da imagem do mundo, uma vez que as distorções em representações mentais do mundo podem estar relacionadas a qualquer estágio do processo de perceber, interpretar, codificar, armazenar, recuperar e usar informações. (Pinheiro, 2013, p.52).

O autor cita uma série de estudos que demonstram distorções nos mapas mentais elaborados por sujeitos que, influenciados por noções prévias do espaço, representam o mundo a partir de interpretações, percepções e associações próprias. Ressalta, ainda, as diferenças entre as projeções cartográficas e as representações mentais: a primeira se baseia em exatidão e matemática; a segunda é uma organização do espaço feita por nossas mentes, repletas de estratégias para simplificação, memorização e abstração. Ao final o autor conclui “[...] pouco sabemos a respeito do mundo que carregamos em nossas mentes e no qual baseamos pensamentos, atitudes, estereótipos, reações afetivas e ideológicas, ainda que muitas vezes sem consciência dessa relação.” (Pinheiro, 2013, p. 55).

O mapa 7, “*Accurate chile map*” demonstra de forma cômica, distorcida e exagerada a percepção mediada por mapas:

MAPA 7 - *Accurate chile map*¹⁰



Fonte: u/shikatanori_sama (2021).

¹⁰ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/nsy7w9/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

O mapa 7 faz referência ao formato estreito e alongado do Chile: ao utilizar uma captura de tela do jogo de videogame Minecraft, o autor percebe a semelhança dessa “paisagem” virtual com a imagem mental que se tem do Chile reproduzida (e aprendida) nos mapas, fazendo, portanto, uma associação entre as duas. A estética da forma, que relaciona um jogo de videogame a uma noção espacial física aprendida pelos mapas, demonstra como diferentes mundos se integram no imaginário do mapeador. É uma comparação que parte das noções prévias acerca do espaço e foge das distorções bidimensionais aprendidas, mesmo que para isso recorra a um novo tipo de distorção tridimensional. Aos leitores críticos do mapa, cabe se questionar: entre o “*Accurate chile map*” e o Chile representado nos mapas das projeções tradicionais, tais representações atingem a todos os leitores igualmente?

É necessário portanto que a alfabetização cartográfica tenha também um olhar para as diferentes formas espaciais possíveis. Para Silva e Kaercher (2013), a alfabetização cartográfica nas aulas de geografia, deve proporcionar aos alunos o desenvolvimento “[...] da observação, identificação, descrição, desenho, interpretação, comparação, análise, criticidade (e outras habilidades), por meio dos conteúdos que são pertinentes a cada série.” (Silva, Kaercher, 2013, p. 72). O desenvolvimento dessas habilidades passa pelo entendimento do mapa não como realidade, mas como texto, a ser lido e decifrado. Os autores abordam essa problemática ao utilizar o mapa do Brasil como exemplo: à primeira vista, um dos fatores que mais chama a atenção no território brasileiro é sua enorme extensão. Então, como se pode representar toda a diversidade do Brasil dentro das limitações do mapa?

A padronização das divisões político-administrativas, dentre outros elementos, são imagens que, constantemente expostas, perpetuam estruturas de dominação que dificultam “[...] o entendimento de que em cada lugar há uma diferencialidade, isto é, em cada lugar em virtude da maneira como as pessoas vivem, se relacionam, o seu ritmo de vida constrói/organiza o território, criando paisagens diferentes [...]” (Silva, Kaercher, 2013, p. 75-76). As distorções causadas por escolhas de escala, projeção e simbolização servem a determinados interesses de determinadas classes sociais, que se utilizam do papel comunicador do mapa para expor e perpetuar suas visões de mundo.

Os autores colocam que os mapas do Brasil, que frequentemente distorcem nossas noções ao homogeneizar o território, têm um importante papel na formação de uma identidade nacional única, o que é problemático por desconsiderar as diferenças locais e outras formas de organização. Por fim, reforçam a importância de se pensar criticamente a prática docente nas aulas de geografia, a alfabetização cartográfica e o uso dos mapas em sala de aula.

Já nos mapas memes, as distorções se apresentam, geralmente, como intencionalidade e obviedade propositiva. Seria possível se pensar em uma alfabetização cartográfica que considere as distorções intencionais, a fim de revelar os aspectos mentais dos mapas? O mapa 8 “*My solution to every Middle Eastern crisis*” é um exemplo deste tipo de distorção:

MAPA 8 - My solution to every Middle Eastern crisis¹¹



Fonte: u/tarikxskywalker (2024).

Ao apresentar o mapa do mundo com a exclusão dos Estados Unidos da América como solução para todas as crises do Oriente Médio, este mapa faz um movimento semelhante aos descritos por Silva e Kaercher (2013), no que se refere à exclusão das diferencialidades e formação de identidade. De fato, é de conhecimento público os interesses americanos e suas ações sobre o Oriente Médio, e o mapa representa um esforço de trazer a questão para o debate. Porém, a não-existência hipotética dos EUA não é o que eliminaria todas as nuances dos conflitos no Oriente Médio. O mapa cria dois lados muito bem definidos, eles (os EUA) e nós (o resto do mundo), propondo uma identificação homogênea entre o segundo grupo que não diferencia, por exemplo, as vítimas dos observadores externos. Percebe-se, portanto, que as distorções nos mapas memes não estão escondidas, mas são muito fáceis de se identificar, o que pode auxiliar na leitura crítica de seus discursos. Ressalte-se, entretanto, como argumentado nas correntes críticas da cartografia, que essa

¹¹ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/19ed2qe/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

leitura é igualmente válida para os mapas “tradicionais”, com a diferença de que neles se deve fazer um maior esforço a fim de desvendar suas distorções.

Para além das distorções cartográficas, é necessário que se aborde as características do emissor e do receptor da mensagem cartográfica. Kozel (2013) trata do mapa como comunicação e representação. Ao revisar a bibliografia acerca do tema, a autora coloca que as teorias se desdobraram para a percepção de que “[...] o valor comunicativo do símbolo só se consolida no processo de cognição dos indivíduos [...]” (Kozel, 2013, p. 62), ou seja, por mais que as formas de comunicação cartográficas tenham evoluído em direção a eficiência da transmissão da mensagem, o receptor da mensagem tem um papel tão importante quanto na consolidação da comunicação.

Levando em conta o conceito de espaço vivido e considerando uma análise fenomenológica dos sujeitos com seus mundos culturais, a autora afirma que: “O mundo é visto e experienciado não como uma soma de objetos, mas como um sistema de relações onde estão imbricados valores, sentimentos, atitudes, vivências, entre outros.” (Kozel, 2013, p. 65). Então, como representar tais relações nos mapas? A autora coloca que mapas que almejam essas representações, receberam a denominação de cognitivos, conceituais e mais recentemente, mentais.

Os mapas mentais são trabalhados por Kozel (2013) numa perspectiva didático-pedagógica. As representações, uma vez que objetivam entender os processos humanos experienciados de modo temporal, espacial e social, se apresentam como um novo campo epistemológico ao considerar “[...] que o próprio aluno é o agente de representações e conhecimentos necessários para o entendimento das relações estabelecidas na organização espacial.” (Kozel, 2013, p. 66). É uma Geografia das Representações, na qual o conhecimento espacial é “[...] elaborado pelos sujeitos como integrantes de uma realidade, articulando o real ao imaginário, o cotidiano à fantasia nas representações espaciais, refletindo ainda uma ideologia referendando uma visão de mundo.” (Kozel, 2013, p. 69). São, então, representações nas quais as chaves de interpretação se encontram em recortes socioculturais e ideológicos, nas experiências pessoais e nos fenômenos.

Holzer e Holzer (2013) elaboram o papel da fenomenologia na concepção cultural da cartografia, entendendo o mapa como objeto que comunica a realidade percebida, que age nas ligações entre o eu, o outro, e o mundo. Os autores partem das noções do espaço vivido, do lugar e das distâncias, para pensar a cartografia voltada para as crianças, que deve se atentar às limitações da infância mas também aos mundos particulares vivenciados por elas:

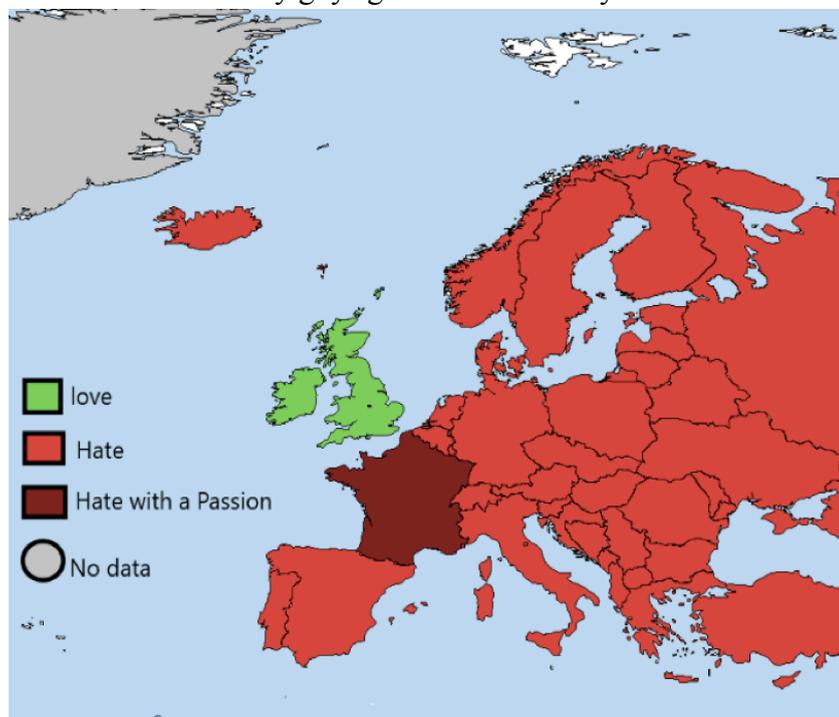
Poderíamos argumentar que esta cartografia não é necessária, que a simples descrição das vivências infantis na sala de aula seria suficiente para que as crianças revivam intersubjetivamente seus espaços existenciais. No entanto os objetos miniaturizados, que participam das brincadeiras infantis, nos levam a um questionamento sobre como as crianças lidam com a escala na construção de seu mundo. Poderíamos dizer que a criança circula por “mundos paralelos”, nos quais penetra e dos quais se abstrai num piscar de olhos: o mundo dos adultos, onde os objetos e os horizontes são incomensuravelmente grandes; o mundo infantil, compartilhado com as outras crianças que rotineiramente se apropriam de espaços produzidos por e para os adultos; o mundo dos brinquedos, nos quais ela pode manipular as situações de direção e de distância criando as suas próprias situações, a partir de uma escala em que se ampliam seus horizontes.

Existe, portanto, no universo infantil o conceito abstrato de escala e uma evidente proficiência em manipulá-lo. (Holzer, Holzer, 2013, p.101).

Trata-se de uma cartografia relacional, na qual as distâncias são compreendidas de formas mais afetivas e subjetivas. A criança transita entre diferentes mundos em várias direções, tendo a si própria como referencial, e vivencia situações e lugares repletos de significados.

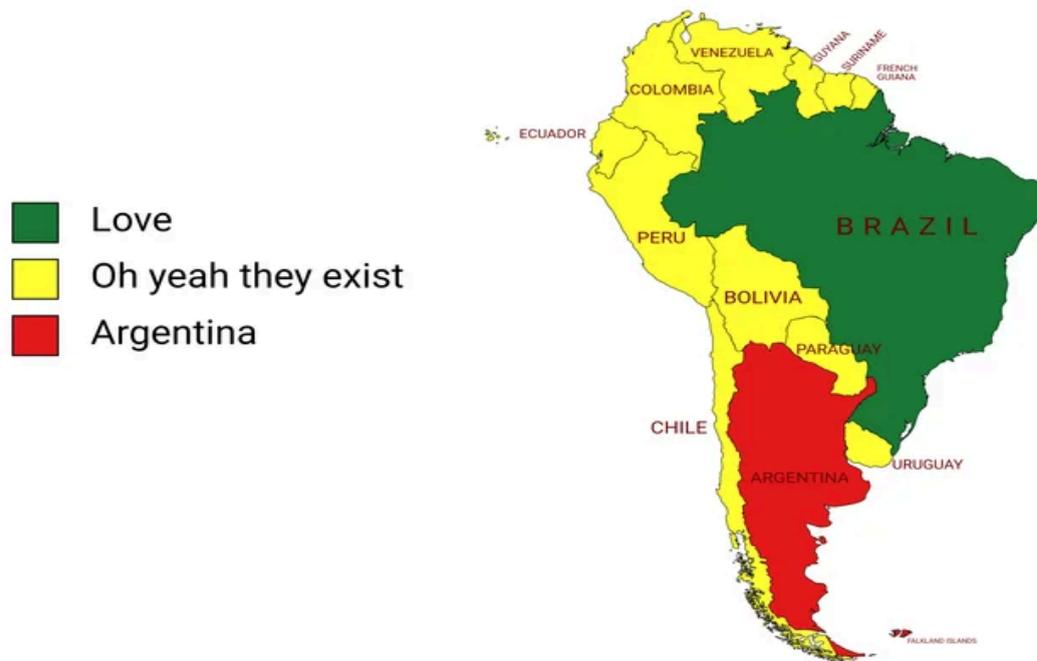
Nos mapas memes, as especialidades subjetivas e afetivas são bastante proeminentes. Os mapas 9 “*hey guys guess what country I’m from*” e 10 “*my view of sudamerika as a brazilian*”, demonstram esse aspecto:

MAPA 9 - hey guys guess what country I'm from¹²



Fonte: u/Baileaf11 (2022).

¹² Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/vknpg6/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 10 - my view of sudamerika as a brazilian¹³

Fonte: u/[deleted] (2022).

As provocações direcionadas, no mapa 9 aos franceses pelo interlocutor inglês, e no mapa 10 aos argentinos pelo interlocutor brasileiro, coloca na forma de mapa duas das rivalidades mais presentes nos imaginários históricos da Europa e da América Latina. São discursos que, acumulados por séculos de história, integram, na sobreposição entre externalidades e internalidades do sujeito, as visões de mundo dos mapeadores, que, sem um critério objetivo, utilizam a linguagem cartográfica de forma afetiva e provocativa, resultando em conteúdos discursivos de uma centralidade individual, que dificilmente estariam presentes nas formas mais estritas do mapa.

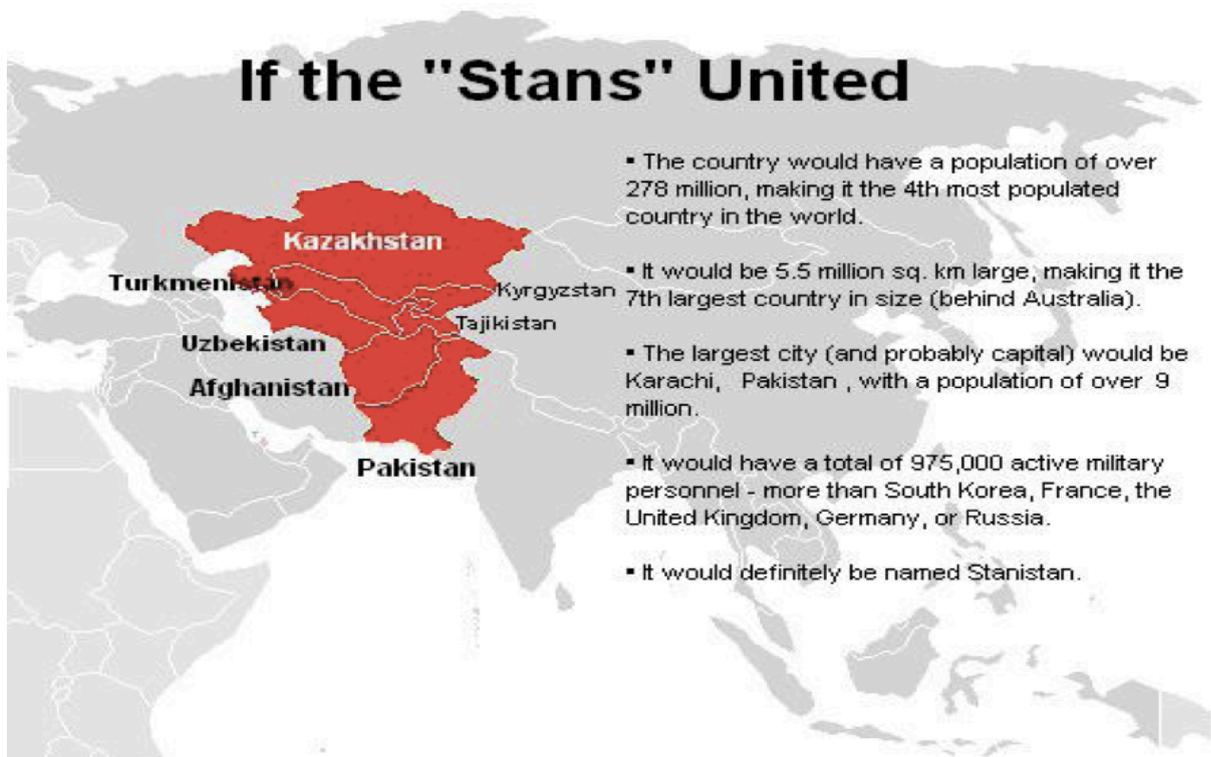
Em um outro sentido, Carvalho (2013), pensa sobre os mapas que precedem a realidade, mapas que representam “[...] lugares concretos e lugares imaginários e imaginados [...]” (Carvalho, 2013, p. 127), que não são meras representações passivas do território, pois são mapas que procedem de concepções de mundo – sejam filosóficas, literárias e até do desconhecido - do que do território em si, é a cartografia das utopias.

¹³ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/wl3num/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

Ou autor descreve relatos de viagens da literatura grega antiga, os chamados Périplos, e como esse gênero literário, ao descrever territórios, ora reais e ora fantasiosos e especulativos, contribuiu para as noções de mundo e do imaginário da época, além de difundir conceitos já conhecidos, como por exemplo as direções dos ventos. Ressalta também a presença das ilhas lendárias em mapas e literaturas antigas, como Atlântida, *Greenland* e *Brazil*, estas duas últimas, antes apenas especuladas, viriam a se “tornar” o que conhecemos hoje, como Groenlândia e, coincidentemente, nosso próprio Brasil. Ao final o autor conclui que “[...] sim, nesse caso, o mapa precede o território.” (Carvalho 2013, p. 133).

O atual conhecimento total da superfície terrestre não representa o fim das cartografias utópicas. Os mapas memes (bem como outras figuras espaciais e o *world building*) demonstram que a imaginação, a fantasia e os ideais encontram na linguagem do absurdo e na sátira, um terreno fértil para articular os diferentes mundos almejados pelos sujeitos. Como exemplo, pode ser citado o mapa 11 “*Why don't all -stan countries unite and become one big country? Are they stupid?*”

MAPA 11 - Why don't all -stan countries unite and become one big country? Are they stupid?¹⁴



Fonte: u/drjet196 (2023).

¹⁴ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/14iurbw/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

O mapa 11 apresenta um país fictício, o Stanistão, que seria a junção de vários países - Cazaquistão, Turcomenistão, Quirguistão, Uzbequistão, Tajiquistão, Afeganistão e Paquistão. A sátira, motivada pela semelhança entre seus nomes, dá forma a uma reconfiguração territorial numericamente semelhante às grandes potências mundiais. Além de uma sátira, é uma utopia que ignora diferenças culturais ou processos históricos. A escolha de dados apresentados, representa a relevância do poderio militar no imaginário e simbolismo geopolítico, algo positivo e almejado nessa visão de mundo.

Por outro lado, pode-se pensar, sob determinados pontos de vista, em cartografias distópicas, mapas que, como no exemplo 12 “*Movie vs how i think the US would divide in a civil war*”, expressam espacialidades que resultariam dos conflitos e opressões atuais:

MAPA 12 - *Movie vs how i think the US would divide in a civil war*¹⁵



Fonte: u/ObeseMaster (2024).

¹⁵ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/18t5ty2/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

O mapa 12 faz um comparativo entre a divisão dos EUA imaginada para o filme *Civil War*, e aquela suposta pelo autor do mapa. São divisões territoriais que, embora fictícias, se ancoram nas percepções do presente, e representam um possível futuro no qual a identidade nacional que estabiliza os EUA é quebrada por conflitos internos. É um mapa crítico ao sistema democrático, que não é capaz de coordenar as múltiplas pautas econômicas e sociais com a política atual.

Tratando da história da cartografia, Mello (2013) desmistifica a ideia de que o período medieval representou uma perda, ou um vazio no avanço das epistemologias, para isso, é necessário compreender os mapas como objetos culturais, compreender suas especificidades em relação às suas próprias culturas, uma tarefa complexa, como coloca a autora:

Porém, adentrar pela análise um universo simbólico que já desapareceu é tarefa delicada. Somos filhos e filhas de uma outra cultura, que se gestou historicamente a partir de, mas principalmente em superação a esta forma de pensar o mundo do homem do Medievalo. Compreender esta cultura, para nós, se faz uma cuidadosa tarefa. Primeiro, é preciso confessar uma impropriedade: analisamos esta cultura. E a análise em si, como forma de conhecer, pressupõe dividir em partes, categorizar, reagrupar em conjuntos de entendimento que se relacionam por semelhanças e diferenças. Aplicamos esta grade conceitual a uma cultura que desconhecia esta forma de organização tal qual a descrevemos. (Mello, 2013, p. 110).

Na busca pela compreensão dos mapas do passado, é preciso reconhecer que o objeto que chega até nós é um fragmento de seu tempo, que contém um “[...] resíduo de indecifrábilidade que deve ser preservado.” (Mello, 2013, p. 110). Porém, o que seria a compreensão do objeto? A autora coloca como o ato de compreender, em nossa cultura, é frequentemente um ato de dominação: domina-se e possui-se tal objeto ou teoria. Trata-se de uma forma de conhecer que pouco abre espaço para o diálogo. Mello (2013) propõe então que, na compreensão do objeto, se reflita sobre os limites de nossa própria forma de pensar, fruto de uma construção histórica, pois é necessário “[...] reconhecer que em nossa constituição epistemológica, formas outras de pensar subsistem e coexistem – porque não há uma cultura única e pura.” (Mello, 2013, p. 110).

Mello (2013) estuda o mapa medieval *Ebstorf Mappamundi*, de 1234, e autoria de Gervase de Tilbury, e ao analisar o mapa segundo as categorias dos mapas contemporâneos - escala, projeção e simbologia - a autora chega à ideia de que tais categorias não contemplam uma compreensão total deste objeto: na escala por exemplo, trata-se de um mapa-mundi, ou seja, um mapa em pequena escala, porém nele são retratados eventos em grandes escalas. A projeção não seria geocêntrica, mas sim “cristocêntrica” e “egocêntrica”, e representaria não apenas a posição dos continentes do mundo habitado, como também uma linha do tempo

segundo uma visão eurocêntrica e cristã, na qual a Europa representaria o presente da humanidade, a Ásia o passado de onde advém saberes, e a África o futuro a ser conquistado.

Como coloca a autora:

[...] as categorias atuais da cartografia não se adequam a esta análise, a não ser para nos fazer ver que as relações de exclusão que estão implícitas na simetria cartográfica atual são inadequadas para compreender esta outra “simetria”, esta outra racionalidade que orienta as escolhas na elaboração do mapa e na expressão das representações de mundo do homem medieval. Mais do que uma outra perspectiva cartográfica, o Ebstorf é a representação de uma outra organização de mundo. (Mello, 2013, p.114).

A autora analisa as narrativas contidas no *Ebstorf*, um “romance geográfico” e conclui que o mapa, enquanto ferramenta, atua na formação da matriz cultural e de conhecimentos: torna-se uma forma de perceber o mundo em meio a outras, “[...] portador da racionalidade que o cria [...]” (Mello, 2013, p.124).

Nesse sentido, é possível refletir sobre quais as diferentes racionalidades por trás dos mapas memes. O mapa 13 “*Map of Russia but I made it rainbow to piss off Vladimir Putin. Also it wouldn't let me colour in Kaliningrad red because the undo button was covering it up*”, demonstra como também é do humor que deriva a provocação como motivação cartográfica:

MAPA 13 - Map of Russia but I made it rainbow to piss off Vladimir Putin. Also it wouldn't let me colour in Kaliningrad red because the undo button was covering it up¹⁶



Fonte: u/[deleted] (2021).

¹⁶ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/qtynlc/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

Ao colorir a Rússia com as cores do arco-íris, símbolo das bandeiras LGBTQ+, fica implícita a provocação do mapa às políticas homofóbicas do país em questão. É um mapa que objetivamente não diz nada, sua legenda não tem sequer correspondentes (uma provocação à própria função dos elementos cartográficos), mas traz um discurso subjacente que tensiona as leituras do mundo. O direcionamento da mensagem ao presidente da Rússia subverte a posição social do mapeador, ao mesmo tempo que aponta a visão personalista que se tem da administração do país. Assim, o mapa serve de meio para essa provocação, na qual o autor, por um mapear individual alimentado de ideias coletivas, fala de igual para igual com o líder russo. Um tipo de subversão próprio de uma linguagem carnalizada.

Ao demonstrar a história da formação dos consensos sobre as latitudes e longitudes, algo tão básico nos mapas da atualidade, Seemann (2013) demonstra como essa história é um “[...] quebra-cabeça e consiste de várias narrativas em escalas diferentes [...]” (Seemann, 2013, p. 42), com razões filosóficas, econômicas, políticas, sociais, nacionais e pessoais. A história da cartografia nos auxilia a compreender seus “fatos”, e seu estudo os revela como processos. A compreensão desses processos históricos são fundamentais na compreensão desmistificadora do mapa.

Em Seemann (2013b), o autor apresenta algumas narrativas a respeito da linguagem cartográfica, são carto-crônicas, que revelam “tanto os limites e “pontos cegos”, quanto às potências política e poética dos mapas [...] com a finalidade de reconhecer as rupturas e desigualdades necessárias das cartografias já legitimadas e daquelas em aberto.” (Seemann, 2013, p.10). São narrativas que não contrariam ou desafiam a cartografia oficial, mas estabelecem um diálogo entre as cartografias e a sociedade, já que partem de derivas para encontrar potencialidades na comunicação espacial.

Dentre as carto-crônicas, Seemann (2013b) demonstra como um mapa, que supostamente pertenceria a um livro didático estrangeiro e que mostrava a Amazônia como não pertencente ao território brasileiro, se tratava de na verdade um mapa falso. Tal livro didático nunca teria existido, e a difusão desse mapa seria na verdade uma manipulação de um grupo de extrema direita para gerar comoção e engajamento nas disputas midiáticas. Quais as reais intenções ao se espalhar falsos mapas como esse? O que pretendem ao disseminar as ideias e discursos contidos nesse mapa?

De forma menos séria do que crítica, o mapa 14 “*try to name it you dumb am*ricans*” procura espalhar uma também inverdade espacial:

MAPA 14 - try to name it you dumb am*ricans¹⁷

Fonte: u/[deleted] (2022).

Segundo o autor do mapa, a falsa porção de terra, localizada ao nordeste do Brasil, não é de conhecimento de 90% dos americanos. A obviedade da piada contribui para sua interpretação inofensiva, mas tal afirmação pode, também, na racionalidade da provocação, ser uma crítica ao sistema de ensino dos EUA, bem como à visão de que se tem de um país voltado a si mesmo e inconsciente das exterioridades.

Em outra crônica, em tom mais pessoal, Seemann (2013b) demonstra o mapa como bibliografia, como afirmação do pertencimento. Ao nos localizarmos no mapa, ao localizarmos nossas próprias histórias e vivências nos locais por onde passamos, fazemos uma

¹⁷ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/13obvz/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

leitura bibliográfica e pessoal do mapa, que “[...] não obedece às regras da geometria, precisão e produção técnica: ela é feita através do código privado e íntimo da memória.” (Seemann, 2013b, p. 106). O autor pensa o mapa como uma forma de poética do espaço:

Trata-se do uso de uma linguagem que não apenas expressa fatos, mas também emoções, visões e atitudes. Como metáfora, o mapa se aproxima do cotidiano, do corpo humano e dos nossos ódios e amores, convidando-nos a traçar as nossas próprias cartografias. Não surpreende que escritores e poetas estejam se apropriando cada vez mais dessas ideias. (Seemann, 2013b, p. 108).

Nesse sentido, pode-se compreender alguns dos mapas memes como carto-crônicas, como, por exemplo, os mapas 15 “*Guess where I’m from based on where I’ve been (there’s no meme i have rich parents)*” e 16 “*Guess where im from based on how many times i have farted in countries*”, que representam uma trend de memes, na qual o tema é a trajetória espacial do mapeador:

MAPA 15 - Guess where I’m from based on where I’ve been (there’s no meme i have rich parents)¹⁸



Fonte: u/plastic-bleach- (2023).

¹⁸ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/15qwlrh/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 16 - guess where im from based on how many times i have farted in countries¹⁹



Fonte: u/kapikasowy (2023).

Ambos os mapas se tratam de narrativas pessoais, ainda que não aprofundadas, pois o humor transmitido decorre da falta de um contexto maior e de uma grosseria intencional, que são colocadas numa linguagem carto-crônica. É interessante a interatividade proposta nesses mapeamentos, nos quais cabe ao leitor teorizar sobre a origem do mapeador. Assim como outros mapas apresentados, a experiência do mapeador é central, evidenciando o mapa não apenas como objeto de leitura do espaço, mas como objeto de construção de narrativas.

Os estudos da cartografia cultural, como os citados neste trabalho, são importantes balizadores para o entendimento discursivo dos mapas artísticos aqui tratados. São estudos que desmistificam e ressignificam os mapas, os compreendendo profundamente em seus aspectos mais subjetivos e humanos. Em concordância com o entendimento crítico da cartografia, a cartografia cultural percebe, nos diferentes contextos, a pluralidade e potencialidades dos mapas. É a partir dessa perspectiva que o estudo dos mapas se amplia, com um arcabouço teórico que adentra os campos da cultura, da mente e da poética.

¹⁹ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/15ptqui/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

4 MEIO, REDE, FORMA E MENSAGEM

Na construção do entendimento cultural e contextual da dialogia translinguística dos mapas memes aqui apresentada, não há como se desvincular os objetos dos meios tecnológicos que baseiam sua concepção. Pensando em termos de comunicação do discurso, pode-se evocar a máxima “*o meio é a mensagem*”, de McLuhan (*apud* Pereira, 2004, p.8). Para Pereira (2004), tal ideia não pretende anular a importância do conteúdo de uma mensagem em função de seu meio, mas diz respeito ao “[...] meio como sinônimo de extensões tecnológicas [...] como um todo, entendendo-o como uma nova linguagem que re-forma toda a cultura.” (Pereira, 2004, p. 10). Para este autor, tal concepção pode ser problematizada por duas vias.

Na primeira via, o conteúdo de um meio é outro meio: aqui, de forma dialógica, memes e mapas são meios e conteúdos uns dos outros, mas também são conteúdos dos meios ideológicos contemporâneos - o cronotopo no qual se inserem - por outro lado, uma vez mediados, tornam-se também refração das ideologias.

A outra via, diz respeito ao humano como instância final desse processo. Pereira (2004) elucida a questão ao colocar o papel dos significados e dos sistemas, vez que a mensagem, uma vez captada por um sistema, adquire diferentes significados a depender de como determinado sistema a processa, de modo que, “Se o significado não está amarrado diretamente à mensagem, mas, exige a participação da estrutura mnêmica e cognitiva do sistema que processa a mensagem recebida, a própria mensagem, da mesma maneira, não é garantia de univocidade para diferentes sistemas.” (Pereira, 2004, p.14). Nesse sentido, cada pessoa pode ser entendida como um sistema próprio.

A construção humana de sistemas (linguagens e técnicas), por sua vez, altera e amplia a percepção e o processamento das mensagens. Sistemas humanos constroem e transformam os meios, e estes agem nos sistemas, num ciclo de alteridades que seriam, em si, a mensagem.

Atualizando tais ideias para o contexto da internet como meio predominante, Recuero (2012, 2017) aponta algumas das características que devem ser levadas em conta na comunicação contemporânea, na qual *a rede é a mensagem*. A autora diferencia ‘redes sociais’ de ‘sites de redes sociais’: o segundo pode conter a primeira, mas não são sinônimos, pois um site de rede social não transpõe as redes sociais pré existentes à internet para um ambiente online, mas as amplificam, já que permitem novas conexões e auxiliam em sua manutenção (Recuero 2017). Nas redes sociais na internet, não se tem acesso direto aos sujeitos que a integram, mas sim a representações dos sujeitos, dos atores sociais (Recuero,

2012). Enquanto que as redes sociais offline tem suas estruturas ocultas, reservadas apenas aos integrantes dessas redes, a rede social online tem um caráter público (Recuero, 2017).

Pelas conexões entre os indivíduos é que as redes exercem a função de mídias difusoras de informação. Cada nó da rede representa uma possível centralidade, de forma que “[...] enviada uma mensagem para a rede, todos receberão quando se conectarem, pois a mesma ficará armazenada. Assim, mensagens construídas por quaisquer nós da rede podem ter impactos massivos [...]” (Recuero, 2012, p. 6), são impactos que têm efeitos nas percepções dos sujeitos. A autora elenca alguns dos efeitos das redes sociais na internet: as cascatas; a descentralização e filtragem das informações; os públicos em rede; e a interconectividade.

As cascatas dizem respeito a capacidade dos sujeitos de influenciar uns aos outros a partir da imitação, de forma a gerar comportamentos de massas. Recuero (2012) classifica as cascatas como positivas (ao transmitir uma mensagem que seja proveitosa para determinado grupo) ou negativas (relativas a mensagens prejudiciais para determinado grupo). Existe também a possibilidade da subversão das informações por atores que “[...] fazendo humor e criando contrafluxos que dificultem ou impeçam a compreensão da proposta [...]” (Recuero, 2012, p. 7). Tais influências são possibilitadas pelas estruturas únicas das redes sociais, ao transmitir informações de formas que representam desafios para as mídias tradicionais e jornalismo (Recuero, 2012).

A descentralização e filtragem das informações é um segundo efeito das redes sociais na internet como mídia difusora de informações. Como mencionado, quaisquer nós, sujeitos ou grupos, podem ser emissores de uma mensagem, exercendo uma centralidade no discurso. Outros atores, com mais ou menos capital social, podem transmitir tal mensagem, atuando como filtros que, ao se identificarem ou não com o conteúdo de uma mensagem, podem aumentar ou cessar seu alcance.

Quanto aos receptores da informação veiculada, Recuero (2012) os denomina públicos em rede, que se trata de audiências interconectadas a exercer papéis ativos no fluxo da informação. A informação na rede é “[...] persistente, buscável e replicável [...]” (Recuero, 2012, p. 12), portanto, em sua circulação, alcança nós cada vez mais distantes, públicos invisíveis, que recebem a informação, mas não necessariamente são notados pelas estruturas.

Quanto ao conteúdo das mensagens, frequentemente tratam-se de outros meios. Uma característica do hipertexto é a interconectividade, uma mensagem veiculada em uma rede pode se tratar de um *hiperlink* que direciona o indivíduo para outra rede. Um vídeo compartilhado na internet, por exemplo, pode ser originalmente um trecho de um filme ou

uma reportagem exibida na televisão. Mensagens podem ser replicadas, reinterpretadas e alteradas, e, “Assim, as redes sociais na Internet atuam na hipermediação das informações, trazendo-lhes ainda efeitos mais complexos justamente, por conta deste conteúdo.” (Recuero, 2012, p. 12).

Considerando o caráter descentralizado, comunitário e em constante movimento da rede, é ainda mais evidente que a mesma mensagem possa ser expressa e captada de diferentes maneiras, ou sequer captada por determinados sistemas, ainda que o meio seja o mesmo, a forma da mensagem é outra.

Numa terceira perspectiva, para Gaiarsa, “A forma é a mensagem!” (Gaiarsa, 2015, p. 26). O trabalho do psicólogo brasileiro, ainda que de imediato pareça ter pouca aproximação temática deste trabalho, empresta tal ideia de McLuhan ao tratar da fofoca - assunto que, de tão banal, se mostra de difícil acesso à ciência, mas extremamente atual.

Gaiarsa (2015) parte da relação entre corpo e mente para identificar os traços físicos característicos e quase imperceptíveis da comunicação não-verbal do ato de fofocar. Para o autor, a maioria da comunicação humana, consiste em falar sobre o outro ou sobre as coisas - assuntos, acontecimentos em comum do imaginário coletivo, ou seja, fazer fofoca e falar de frivolidades - sem que necessariamente se tenha o domínio da totalidade da informação, cabendo à imaginação e à ideologia, preencher essas lacunas.

As dinâmicas comunicativas das redes sociais (e por que não, em certa medida, também dos mapas) ao tratarem, em grande parte, da enunciação do outro - e em consequência, de si próprio - incorrem nessa mesma dinâmica, na qual as formas, tanto quanto o meio e a rede, são a mensagem. São formas incompletas, que se constroem no momento do diálogo a partir de seus elementos faltantes e almejados, e, a cada novo diálogo, adquire novos contornos. É uma forma de pensar as relações de alteridades axiológicas que é compatível com a multiplicidade de discursos fluidos da rede frente às linguagens e ideologias passadas, cristalizadas e institucionalizadas.

A análise dos discursos extralinguísticos dos mapas memes, ou seja, dos discursos expressos não apenas internamente, mas externamente de forma dialógica com a totalidade ideológica, deve, portanto, compreender os conteúdos e os meios em rede como formas incompletas de um diálogo em movimento, que apontam para contextos mais amplos.

4.1 REMIX

Os memes de internet, popularmente conhecidos apenas como memes, podem se apresentar em diferentes formas e combinações com diferentes usos em diferentes contextos,

mas uma de suas características mais interessantes é a combinação de símbolos em um único objeto a ser desvendado e ressignificado pelos seus leitores e propagadores, momento em que o meme se atualiza e é socializado dentro de um contexto. São uma forma de comunicação viral que reflete a cultura e os valores de uma determinada comunidade, apelando para um senso de pertencimento e identidade compartilhada, são fragmentos de informação compactados de forma discursiva e artística, em constante atualização - um gênero contemporâneo.

O remix (ou remixagem), termo popularizado na indústria fonográfica, é um processo já transposto para diferentes artes e linguagens contemporâneas, dentre elas o mapa e o meme. Pode ser sintetizado como um ato artístico de composição do discurso, que se dá entre formas secundárias de enunciados, que, inseridos em alguma mídia, são passíveis de serem manipulados por técnicas do campo da pós-produção. Portanto, o remix se apropria, combina, subtrai e altera as linguagens e ideologias dos enunciados, e os submete a novas enunciações.

Na cartografia, Leiras (2012), aborda o remix como um modo de se fazer mapas na atualidade, que se encontra no campo da pós-produção. Segundo Do Canto (2014), o remix ou

[...] os mashups de mapas foram impulsionados, principalmente, pela empresa Google, quando esta lançou, em 2005, o API (Application Programming Interface) do seu programa de mapas. Através desta interface de programação as pessoas puderam se apropriar dos produtos e códigos do Google Maps e combiná-los com outras fontes da web, ou, até mesmo, com novas ferramentas e conteúdos criados. (Do Canto, 2014, p. 51).

Esta autora realiza um trabalho de experimentação de mapas por alunos de graduação, onde ressalta o uso e produção como processos indissociáveis no mapear contemporâneo, estamos a todo momento a inserir informações no mapa, alterando seu sentido e ressignificando o espaço, pois:

[...] pensada apenas em sua dimensão informativa e comunicativa, a cartografia tem pouca chance de nos atravessar, de nos tocar, contaminar, formar e transformar. Enquanto que, tomada como expressão, arte, subversão, como prática social, ela torna muito mais possível a experiência e o saber da experiência (Do Canto, 2014, p. 41).

Sobre as ferramentas utilizadas nas práticas do remix, elas estão intimamente relacionadas com a forma e a função dos gêneros aos quais se propõe. Por exemplo: enquanto que na música, são geralmente utilizados softwares de produção musical em conjunto com instrumentos eletrônicos; nos mapas, são utilizados os SIGs, alimentados com arquivos e dados de diferentes origens.

Já nos memes, as ferramentas costumam ser mais simples: como a mera adição de um título que descontextualiza a imagem original, ou aplicativos de edição de imagens, muitas vezes inseridos na própria plataforma na qual o meme será publicado, que são utilizados para

manipulação, adição ou subtração de signos. Tal facilidade e simplicidade condiz com a velocidade e popularização desse gênero.

4.2 RESSONÂNCIA

No contexto cibernético das redes, o remix implica numa movimentação dialógica que se expressa na circulação de enunciados para diferentes públicos, agrupamentos ou bolhas, os quais, ao verificarem alguma compatibilidade ideológica, passam a integrá-los ao seu campo axiológico. São enunciados que podem, inclusive, se distanciar tanto de seus autores originais a ponto dessa conexão ser quebrada ou interrompida em diferentes momentos durante a circulação. Tal movimentação ideológica mediada por objetos, pode ser compreendida pelo conceito de *ressonância*.

O conceito de ressonância desenvolvido por Rosa (2020), é compreendido em relação ao conceito de *aceleração*, que é:

[...] sintoma e consequência da circunstância de serem as sociedades modernas capazes de se estabilizar apenas dinamicamente, de serem sistemática e estruturalmente dispostas a crescer, transformar-se e acelerar-se sempre mais para poder conservar sua estrutura e estabilidade...elas ganham estabilidade, por assim dizer no e pelo movimento. (Rosa, 2020, p. X-XI).

A estabilização dinâmica, por sua vez, pode ser compreendida como status quo processual das sociedades modernas, e ocorre nas dimensões “[...] temporal (aceleração), material-factual (crescimento) e social (adensamento de inovações) [...]” (Rosa, 2020, p. XI). É um processo ainda mais observável nas economias capitalistas, vez que são “[...] estruturalmente direcionadas não apenas à continuação ininterrupta do processo de circulação de capitais, mas, antes, à aceleração e ao impulsionamento da espiral material de crescimento [...] à contínua otimização, racionalização e eficiência.” (Rosa, 2020, p. XVII - XVIII).

Igualmente, outras esferas da modernidade apenas se estabilizam dinamicamente: nas ciências, os saberes se legitimam não por uma força estática, mas pela constante revisão e recriação dos saberes; na política, a alternância de poderes pelas vias democráticas exercem papel fundamental na manutenção da ordem social; na cultura, arte e estética, a dinamização se exprime pela constante busca ao novo, quebra de tradições e transformação.

Portanto, a aceleração das formas de vida e das identidades, aloca os sujeitos não por “[...] modelos distributivos estáticos ou estáveis (a não ser no que diz respeito à atribuição de cidadania) [...]” (Rosa, 2020, p. XXI), mas estabiliza dinamicamente as relações sociais pelas vias da

[...] competição e do desempenho individual [...] não apenas de bens e recursos, mas também de privilégios e posições, de status e reconhecimento, de amizades e parceiros amorosos [...] Essa lógica se deixa observar em todos os lugares: de forma especial nas práticas educacionais, mas também no trato com o próprio corpo. (Rosa, 2020, p. XXI - XXII).

As lógicas de aumento da aceleração e da individualização da produtividade colocam sob estresse a própria experiência cotidiana moderna. Ao passo que as promessas de autodeterminação da vida moderna são quebradas, a suprimir quaisquer horizontes de realização dos projetos de vida, o “Ter de crescer, acelerar e inovar continuamente para apenas pôr-se no lugar, não para escapar da crise, conduz a uma impossibilidade existencial.” (Rosa, 2020, p. XXVI), conduz à reificação do indivíduo e à sua alienação. Seriam possíveis outras formas de vida à essa? Para o autor, as bases culturais para a superação da estabilização dinâmica estariam, então, na ressonância.

Ao considerar as experiências fenomenológicas dos sujeitos, a ressonância diz respeito ao “[...] um modo relacional [*Beziehungsmodus*] no qual o sujeito e mundo colocam-se numa relação responsiva [*Antwortverhältnis*].” (Rosa, 2020, p. XXXII). Segundo essa abordagem, mais que formas de se diferenciar do outro, as experiências modernas religiosas, estéticas e naturais se tratam de experiências de ligação e encontro, capazes de, responsivamente, ressignificar as relações internas ao sujeito.

Relações responsivas seriam aquelas que se dão “[...] em um mútuo alcançar do outro lado, que desdobra um efeito transformador em ambos os lados, ou pelo menos pode desdobrar. Onde quer que ocorra, encontram-se nessa relação duas (ou mais) vozes que se permitem envolver-se mutuamente.” (Rosa, 2020, p. XXXIII), e, no entendimento do autor podem ser: horizontais, ou seja, aquelas que se dão entre entidades com alguma equivalência; verticais, ou seja, aquelas que se dão entre os sujeitos e esferas mais abrangentes (instituições, cultura e natureza); ou ainda, diagonais, que se dão com objetos ou artefatos.

A ressonância ocorre como “[...] *elo* dinâmico [...] é aquilo que emerge *entre os atores* [...] *transformação* mútua [...] *assimilação* [*Anverwandlung*] *do mundo e em relação a ele* [...]” (Rosa, 2020, p. XXXV). O autor coloca que as relações de ressonância são *indisponíveis*, ou seja, não estão à disposição para serem manipuladas, controladas ou subjugadas para que se atinjam determinados fins, mas sim ocorrem de formas imprevisíveis na intersubjetividade humana.

Seu contraponto é a *alienação*:

[...] modo de relação no qual o sujeito e mundo se colocam um ante o outro intrinsecamente desconectados, no qual a assimilação de um fragmento do mundo fracassa. [...] Nesse modo de relação nos encontramos com o mundo (ou com um fragmento do mundo) como algo indiferente - ele não nos diz nada, cala-se para nós -, ou como algo hostil (repulsivo), isto é, como ameaça: essas duas facetas de estranhamento convergem num gélido silêncio. (Rosa, 2020, p. XXX VII).

A alienação pode ocorrer, assim como a ressonância, em termos sociais, materiais e existenciais, partindo dessas esferas para o sujeito, do sujeito para tais esferas, ou, ainda, do sujeito para o próprio sujeito, que, tendo fragmentos do mundo em seu interior, se coloca num modo relacional consigo.

A alienação não representa necessariamente uma relação de impotência, pois tem um papel ativo no estabelecimento dos limites do indivíduo, porquanto “[...] apresenta-se como uma fase possivelmente inevitável do desenvolvimento da “voz própria” do sujeito, especialmente durante a puberdade.” (Rosa, 2020, p. XXXVIII - XXXIX).

Tampouco, a ressonância significa necessariamente uma relação de concordância, um eco com o outro, vez que “Não se pode confundir ressonância com *consonância* ou harmonia: ela não significa concordância ou fusão, antes significa *resposta*, e, enquanto tal, engloba constitutivamente contradição e dissonância.” (Rosa, 2020, p. XL).

Portanto, no processo de formação dos sujeitos, ressonância e alienação são par dialético. Enquanto que nos alienamos e somos alienados de determinadas relações, em outras, ressoamos: “[...] os sujeitos são tocados (afetados) por um *outro*, o qual os refere e lhes *diz* algo, ao mesmo tempo que respondem (emocional e fisicamente) e, com isso, experienciam-se como *autoeficazes*.” (Rosa, 2020, p. XL). Determinadas relações de ressonâncias se viabilizam pelas práticas e instituições da cultura. Porém, como colocado por Rosa, ressonâncias são *indisponíveis*, ou seja, “[...] esta não se deixa ordenar politicamente, nem se criar instrumentalmente. Ressonância pode ocorrer sob condições desfavoráveis, bem como ausentar-se sob condições favoráveis.” (Rosa, 2020, p. XL), e ocorrem como experiências momentâneas, mas que encontram alguma estabilidade nos *eixos de ressonância*.

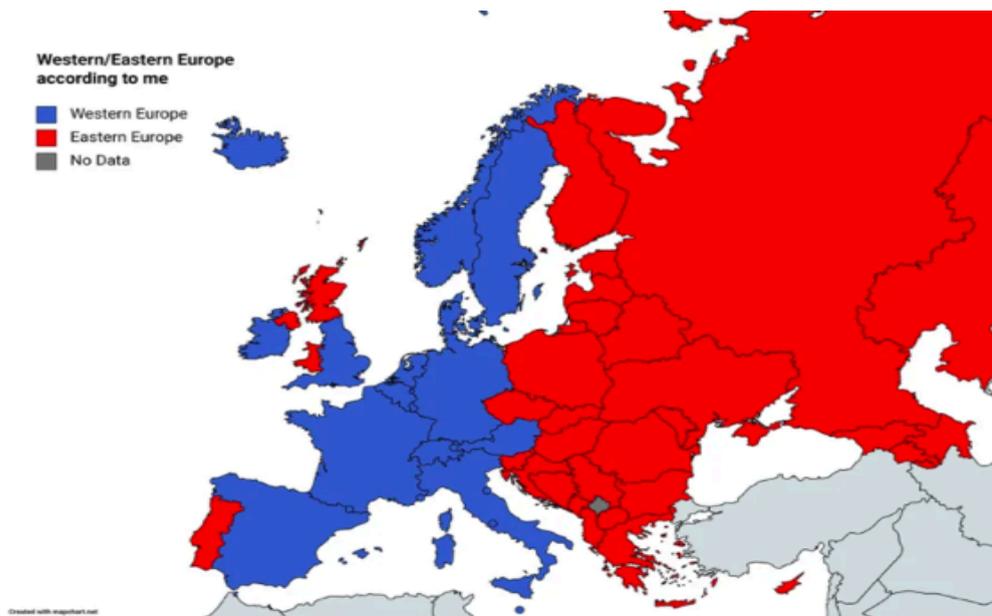
Rosa (2020) desenvolve, então, o papel das *esferas de ressonância* na estabilidade dinâmica das sociedades modernas: enquanto as experiências de ressonância são a princípio momentâneas e individuais, os eixos de ressonância conferem um caráter coletivo às relações, de forma a alocar os sujeitos nas esferas de experiências coletivas. Tais esferas de ressonância, de certa forma, opõem-se ao individualismo concorrencial da eficácia capitalista, de modo que, em nossas vidas, quando não estamos imersos na lógica produtiva acelerada, movemos boa parte de nosso cotidiano “[...] pelo anseio de encetar uma outra relação com o

mundo e com o próprio eu que não seja apenas a do modo de otimização.” (Rosa, 2020, p. XLVI).

Quanto às redes, se por um lado podem amplificar este modo relacional, por outro, podem ser isoladoras de determinadas esferas de ressonância. Essa seria a problemática das bolhas, relações, que, de tão fechadas em si mesmas, retroalimentam-se, e assim tornam-se alienantes frente à toda a complexidade e pluralidade das ressonâncias transformadoras. Daí o papel da circulação das formas estéticas seguindo as lógicas da remixagem e memética na transformação dos eixos e esferas de ressonância. Vez que, as formas estéticas são mediadas e alteradas, em última instância, por sujeitos (atores, sistemas), essas, partem destes e ressoam em diferentes públicos, de formas imprevisíveis, tendo assim a capacidade de “furar” as bolhas.

No entendimento da circulação memética, pode-se partir das relações diagonais (mediadas por objetos ou poética), para traçar um paralelo entre as postagens individuais com os momentos de ressonância, enquanto que as trends, ao consolidar alguma estrutura de postagem, podem ser entendidas eixos de ressonância, como pode-se observar nos mapas 17 “*Western/Eastern Europe according to me (I don't believe in Central Europe)*”, 18 “*What about redividing Europe?*”, 19 “*Regions of Europe (according to me)*” e 20 “*How Europe should truly be divided*”:

MAPA 17 - Western/Eastern Europe according to me (I don't believe in Central Europe)²⁰



Fonte: u/AHighLampPost (2022).

²⁰ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/z9no1f/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 18 - What about redividing Europe?²¹



Fonte: u/Rmb2719 (2023).

MAPA 19 - Regions of Europe (according to me)²²



Fonte: u/kapikasowy (2023).

²¹ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/14ff731/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

²² Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/17uh2xn/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 20 - How Europe should truly be divided²³

Fonte: u/dude_im_box (2023).

A sequência de mapas 17, 18, 19 e 20 pertencem à trend “dividindo a Europa”, na qual cada mapeador apresenta uma proposta diferente de divisão. Dessa trend decorrem algumas piadas, como a discussão sobre o consenso entre Europa do leste, central e do oeste, bem como a presença de Portugal junto aos países do leste, vez que o país apresenta em muitos mapas indicadores sociais e econômicos geralmente mais baixos que seus vizinhos do oeste. Há também divisões relacionadas aos estereótipos culturais, ou mesmo a inclusão do Japão como país europeu. São todos mapas que, na racionalidade da provocação (artifício muito eficaz na busca por ressonância), como produções individuais, dão tração a um discurso mais estruturado, um eixo de ressonância que pode inclusive ressoar para outras esferas - nesse caso a provocação se mostrou eficaz, pois, alguns dos mapas dessa trend foram repostados em comunidades voltadas ao humor de correntes nacionalistas europeias, que não

²³ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/z91uzb/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

necessariamente concordam com as divisões propostas, ou seja, ressoaram com elas, mesmo que numa dissonância ideológica.

4.3 CIBERCULTURA

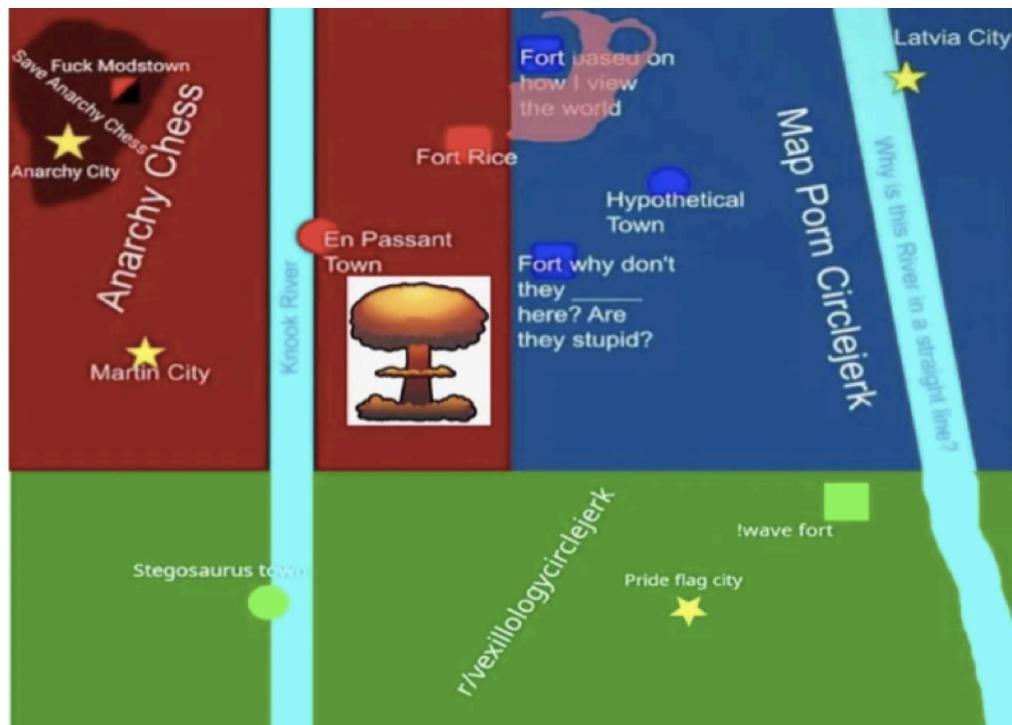
Conforme abordado no tópico 3.3, a ideia de contramapa está muito ligada à emergência da cibercultura da virada do milênio. Holmes (2006) propõe o conceito ao analisar mapas de fluxos de informações virtuais, que representam as territorialidades da concentração e circulação do saber e do poder pela internet. Crampton (2013) demonstra como a apropriação das geotecnologias é um primeiro passo para a construção de contracartografias que se baseiam no compartilhamento de arquivos e dados abertos. Sperling (2016) se aprofunda nas formas artísticas dos contramapas que propõe novas estratégias tecnopolíticas de contestação social. Nesta dissertação, em que se busca compreender cartografias artísticas comunicadas pelos meios digitais, tal investigação cabe partir do conceito de ciberespaço, termo que, se por um lado, parece se aproximar do conceito de espaço geográfico - como “espaço” no qual a cibercultura se reproduz, por outro, se revela como narrativa ideológica contemporânea - que se apropria do lugar comum inter-relacional dos sujeitos.

Albuquerque, Hennigen e Fonseca (2018) conceituam o ciberespaço como um cenário de hiperconectividade, no qual os avanços tecnológicos trazem novos contornos à realidade geográfica: “Navegar no ciberespaço, nesse contexto, é também explorar os ambientes geográficos, experimentando novos processos de territorialização e desterritorialização.” (Albuquerque, Hennigen e Fonseca, 2018, p. 3). É a partir de uma vivência dupla, do corpo físico e virtual, que estamos cada vez mais imersos nas subjetividades das redes. É nesse sentido que as autoras buscam cartografar as ciberescritas. Essa cartografia não se limita a uma metodologia, mas diz respeito às formas de compreender o mundo pelo acompanhamento de processos.

Segundo Lévy (2003), o ciberespaço pode ser entendido como uma nova dimensão da realidade, um universo digital no qual a informação e a comunicação assumem um papel central na vida social, econômica e cultural das pessoas. O autor argumenta que o ciberespaço é um espaço de interação, colaboração e criação coletiva, onde as fronteiras entre o real e o virtual são cada vez mais tênues. O ciberespaço seria uma forma atual de virtualização da realidade, que, como metáfora, auxilia no entendimento das relações online. Como exemplo, os mapas 21 “*Who wins this hypothetical sub war?*” e 22 “*Fort Jessica has been nuked by us*” demonstram um entendimento figurativo de ciberespaço:

MAPA 21 - Who wins this hypothetical sub war²⁴

Fonte: u/Remixcraft97 (2023).

MAPA 22 - Fort Jessica has been nuked by us²⁵

Fonte: u/RandomReddttter (2023).

²⁴ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/180cx2c/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

²⁵ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/AnarchyChess/comments/181v55i/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

Tais mapas representam uma guerra imaginária entre as comunidades do Reddit *r/AnarchyChess* e *r/MapPornCircleJerk*, seguido pela entrada da *r/VexillologyCircleJerk* no conflito. As três comunidades têm propostas semelhantes, sendo uma voltada para o jogo de xadrez, outra para mapas, e outra para bandeiras, compartilhando entre si o mesmo tipo de humor metalinguístico. Tais comunidades compõem algum grau de tessitura ideológica, sendo esferas pelas quais ressoam horizontalmente, os sujeitos, e diagonalmente, os sujeitos e objetos. Nos mapas 21 e 22, são criadas locações fictícias em referência aos memes e trends das comunidades, como por exemplo a cidade *En Passant*, que num segundo momento é bombardeada. São mapas completamente lúdicos, uma brincadeira, que confere contornos territoriais para essas comunidades virtuais.

4.4 VIRTUALIZAÇÃO E ATUALIZAÇÃO

O processo de virtualização da realidade, como colocado por Lévy (2003), é operador da cibercultura e manifestado na narrativa ciberespaço - tem efeitos profundos na forma como nos relacionamos com o mundo e com os outros. A virtualização dessincroniza e desterritorializa, criando novas velocidades qualitativamente diferentes. O virtual não se opõe ao real, mas ao atual, à configuração presente: o virtual é a heterogênesse do real que tende à atualização, enquanto o atual diz respeito ao estado das coisas, algo "resolvido" que, por sua vez, tende novamente ao virtual, de modo fractal. O virtual diz respeito às potências, às novas problemáticas com múltiplas soluções: “Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular.” (Lévy, 2003, p. 18).

O processo de virtualização, de acordo com o autor, ocorre em uma constante troca entre o indivíduo e o meio, subjetividades e objetividades, interior e exterior, retroalimentando-se a cada atualização.

As coisas só tem limites claros no real. A virtualização, passagem à problemática, deslocamento do ser para a questão, é algo que necessariamente põe em causa a identidade clássica, pensamento apoiado em definições, determinações, exclusões, inclusões e terceiros excluídos. Por isso a virtualização é sempre heterogênesse, devir do outro, processo de acolhimento das alteridades. Convém evidentemente não confundir a heterogênesse com seu contrário próximo e ameaçador, sua pior inimiga, a alienação, que eu caracterizaria como reificação, redução à coisa, ao “real”. (Lévy, 2003 p. 25).

Lévy (2003) argumenta que o processo de virtualização ocorreu ao longo da história da humanidade, acompanhando o desenvolvimento, a multiplicação e a complexidade das

linguagens, das técnicas e das instituições. O autor exemplifica este processo de como o mundo se virtualiza na atualidade a partir de três bases: do corpo, do texto e da economia.

A virtualização do corpo altera duas características simétricas do indivíduo: sua percepção e sua projeção, ou seja, aquilo que o indivíduo capta do mundo e aquilo que parte do indivíduo para o mundo. “ O corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica [...]” (Lévy, 2003, p. 33). As próteses, desde o óculos até o celular, as indústrias química, médica e farmacêutica, e até mesmo as fotos que postamos em redes sociais, tudo isso resulta em um *hipercorpo* desterritorializado que escapa da presença: “Meu corpo pessoal é a atualização temporária de um enorme hipercorpo híbrido, social e tecnobiológico.” (Lévy, 2003, p. 33).

O conceito de hipercorpo levanta questões importantes sobre o sujeito e a construção de identidades na internet. Santaella (2004) utiliza ideias filosóficas e psicanalíticas para desconstruir a noção de um sujeito uno e afirmar que o eu é uma construção baseada em referenciais e imagens mentais. A autora questiona até mesmo a importância dos aspectos biológicos e corpóreos para a subjetividade, ideias em concordância com a realidade das nossas vivências digitais. Ao transpor essas questões para o ciberespaço, Santaella afirma que “[...] esse novo não se define por meio da mera oposição entre o uno e o múltiplo, mas sim por meio de aspectos agora emergentes em uma multiplicidade identitária que já é constitutiva do ser humano.” (Santaella, 2004, p. 50).

A virtualização do texto - e aqui entende-se texto num amplo sentido: escrita, música, imagem, vídeo e, no caso deste trabalho, principalmente os mapas - modifica a forma como culturalmente construímos conhecimento e pensamento, pois inaugura novos gêneros textuais em uma constante construção, sempre inacabada. O texto virtual articula e se conecta “[...] a outros textos, a outros discursos, a imagens, a afetos, a toda a imensa reserva flutuante de desejos e de signos que nos constitui [...]” (Lévy, 2003, p. 36), e está muito mais ligado ao direcionamento de nossos pensamentos do que ao sentido imutável das palavras. É um emaranhado de nós e conexões que conversam entre si e com o leitor em constante refazer-se, um grande único texto dotado de uma interatividade inédita, um hipertexto é “[...] definido como uma coleção de informações multimodais dispostas em rede para a navegação rápida e “intuitiva”.” (Lévy, 2003, p. 44), o hipertexto é constitutivo do ciberespaço:

Longe de aniquilar o texto, a virtualização parece fazê-lo coincidir com sua essência subitamente desvelada. Como se a virtualização contemporânea realizasse o devir do texto. Enfim, como se saíssemos de uma certa pré-história e a aventura do texto começasse realmente. Como se acabássemos de inventar a escrita. (Lévy, 2003, p. 50).

Algumas ideias sobre o texto no ciberespaço são abordadas por Dimantas (2004), que destaca a descentralização do fluxo de informações na internet, que circula a partir do compartilhamento de links entre indivíduos com interesses em comum, um fluxo de informações desterritorializando, argumento reforçado por Kujawski (2004), ao comentar as novas formas que as notícias se difundem, afirma que “[...] a história da humanidade agora pode, tecnicamente, ser escrita por mil mãos [...]” (Kujawski, 2004, p. 100), a destacar a capacidade de produção colaborativa de conhecimento na internet.

Hildebrand (2004) aborda as imagens produzidas no ciberespaço, imagens que “[...] são representações dos modelos que concebemos mentalmente, isto é, são signos que exteriorizam nossos pensamentos [...]” (Hildebrand, 2004, p. 118), imagens que se tornam “quase-imagens” a partir do momento em que não mais precisam ser atreladas a um referencial do “mundo real”, tornando-se simulacros de ambientes a serem percebidos e vivenciados. O autor coloca como essas quase-imagens atuam no desenvolvimento de raciocínios e operações mentais, concluindo que “[...] ao olhar para as produções de hoje, percebemos que elas são elos de um processo cognitivo único, onde mente e mundo fazem parte de um mesmo ecossistema, e, assim, convivemos intimamente com este mundo digital.” (Hildebrand, 2004, p. 126).

O hipercorpo no ciberespaço possibilita uma ampla gama de experiências humanas ao deslocar as vivências em direção ao virtual, sendo campo propício para o desenvolvimento de múltiplos interesses e múltiplos sujeitos. Nas redes sociais é possível perceber um engajamento nas mais diversas práticas, que talvez não seriam possíveis em outros espaços vividos. Atualmente, o integrar do hipercorpo ao hipertexto se dá a partir das representações de si: personagens, avatares, perfis públicos ou privados, de modo que, como literatura carnalizada, no hipertexto “O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo.” (Sorensen, 2012, p. 319).

Enquanto que “O homem da Idade Média participava igualmente de duas vidas – a oficial e a carnavalesca – e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, outro, cômico.” (Sorensen, 2012, p. 323), o sujeito contemporâneo, hipercorpóreo, vive as vidas online e offline, e, ainda que ambas possam comportar aspectos tanto da ideologia oficial quanto do

cotidiano carnavalizado, as virtualidades do online tensionam o offline, de modo que as duas formas de vida não se opõe, mas integram o indivíduo.

Por fim, a virtualização da economia está diretamente ligada à revolução da informação enquanto mercadoria. Ao contrário de bens de consumo, a informação não perece, não se esvai com sua troca, não se destroi e não acaba em si mesma: “[...] a mensagem sobre o acontecimento é ao mesmo tempo e indissolúvelmente uma sequência do acontecimento.” (Lévy, 2003, p. 58). A informação reside no hipertexto e circula pelo ciberespaço, o que representa um desafio à questão da autoria e à própria valoração da informação enquanto mercadoria numa lógica capitalista.

Dentro dos sites de redes sociais e comunidades virtuais no geral, uma das formas encontradas de se atribuir valor a informação é a partir do capital social, mensurado e capitalizado a partir das métricas e interações sociais. Recuero (2012) define capital social como “[...] um conceito metafórico, que foca o fato de que existem vantagens em pertencer a grupos sociais, e que essas vantagens podem ser apropriadas pelo grupo e/ou pelos atores [...]” (Recuero, 2012, p. 04). Para a autora, o conteúdo da mensagem não representa em si o capital social, mas sim o acesso e alcance da informação. Os botões de “curtir” e “compartilhar”, os números de seguidores e de visualizações, presentes nos sites de redes sociais, são exemplos simples das métricas do capital social na prática.

Outra tentativa de como valorar as informações nas redes são as criptomoedas e os tokens, idealizadas para atribuir valor ao virtual e buscam ser uma solução para a questão da autoria ao manter na *blockchain* o registro de toda a sua circulação. No entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido para que se possa compreender a virtualização da economia e todas as suas implicações, inclusive ambientais. A virtualização da economia também acarreta problemas sociais, especialmente relacionados à mudanças nos processos produtivos, um exemplo recente disso é a popularização das inteligências artificiais - tecnologia que modifica ainda mais nossa relação com a informação, articulando o hipertexto de formas inéditas até então. A virtualização da economia transforma profundamente os papéis de consumidores, produtores e intermediários, e confunde a conceituação e distinção entre bens e serviços.

O processo de virtualização atual como um todo pode ser pensado como um processo de hominização continuada, uma mutação contemporânea que “[...] pode ser entendida como uma retomada da autocriação da humanidade [...]” (Lévy, 2003, p. 71). Segundo o autor, as formas atuais de virtualização dão continuidade às virtualizações linguísticas, técnicas e relacionais que acompanham o desenvolvimento da humanidade enquanto esta se organiza e dá sentido ao mundo.

O resultado dos processos de virtualização atuais, para Lévy (2003), seria a formação de uma “inteligência coletiva”. Esta é a tese defendida pelo autor, de que o conhecimento gerado socialmente - que se dá de forma fractal, ou seja, “[...] se reproduz de maneira comparável em diferentes escalas de grandeza [...]” (Lévy, 2003, p. 110), no indivíduo, nas relações, nos agenciamentos, de formas internas e externas - resultaria num contexto social compartilhado, uma soma de psiquismos nos quais as informações circulam a partir de bases darwinianas de adaptação e sobrevivência, e são mediadas, em última instância, pelos afetos.

A problemática da inteligência coletiva, quando inserida no contexto da internet, se dá pela multiplicação dos atores. Ao passo que mais e mais indivíduos têm voz ativa na formação da inteligência coletiva, antigas formas de organização e controle social não mais atingem seus fins virtualizantes:

Como coordenar as inteligências para que se multipliquem umas através das outras ao invés de se anularem? [...] Pois se as pessoas são todas inteligentes à sua maneira, os grupos decepcionam com frequência. Sabe-se que, numa *multidão*, as inteligências das pessoas, longe de se adicionar, tendem a se dividir. A *burocracia* e as formas de organização autoritárias asseguram uma certa coordenação, mas às custas da supressão das iniciativas e do aplanamento das singularidades. (Lévy, 2003, p. 119).

A proposição do autor para a superação dessa problemática é, portanto, um entendimento cultural e artístico das atividades e vivências humanas que formam os coletivos inteligentes sem nenhuma exclusão: “Em consequência, cada ser humano poderia, deveria ser respeitado como um artista ou um pesquisador numa república dos espíritos.” (Lévy, 2003, p. 120). Trata-se de uma inteligência coletiva que não mais é dirigida por formas burocráticas com determinados fins, mas sim é potencialmente inteligente em todas as suas partes a partir da valorização das singularidades, seria o início de uma ciberdemocracia.

Diante de tal concepção, cabe questionar o quanto há, de fato, de democracia no atual contexto cibernético de dominação das redes, centralizadas em algumas poucas big techs. A inteligência coletiva, artística e plural, das mais diversas esferas de ressonância, teria lugar no desenvolvimento atual da internet em termos capitalistas?

4.4.1 Mapas Virtuais, Mapas Atuais

Antes de adentrar as próximas reflexões a respeito da ideologia cibernética dominante na contemporaneidade, cabe um parêntese: Seria possível pensar os mapas a partir das ideias de virtualização e atualização das linguagens, técnicas e contratos sociais presentes em Lévy (2003)?

As imagens de satélite e as fotografias da Terra tiradas do espaço, por mais objetivas que possam parecer, são criadas a partir de técnicas de fotomontagens, seleções e escolhas, e são mosaicos impossíveis de serem observados pelo olho humano, tanto pela distância necessária para se observar a Terra como um todo, quanto pela sobreposição de imagens do planeta em diferentes tempos. Deste modo, Cosgrove (1990 *apud* Kurgan, 2013) coloca as “[...] fotografias dos astronautas como “representações simultaneamente ‘verdadeira’ e espaços virtuais”.” (Kurgan, 2013, p. 12, tradução própria), pois, “O fato de serem imagens virtuais não as torna menos verdadeiras, mas deveria fazer-nos parar e considerar o que hoje entendemos por verdade [...]” (Kurgan, 2013, p. 13, tradução própria).

Para Lévy (2003), a virtualização se trata de escapar da presença, escapar do momento presente, algo inédito até o surgimento da escrita. As primeiras formas de registros e de linguagens permitem o compartilhamento de informações entre passado, presente e futuro, um acúmulo de conhecimentos e memórias que, ao longo do tempo, resultam numa matriz cultural na qual nosso próprio pensamento, tanto individual quanto coletivo, é formado. As linguagens exteriorizam, tornam público o interior privado, alteram as velocidades, e, ao passo em que enriquecem o mundo de significados, estimulam as alteridades e a imaginação. Ora, não seria o mapa justamente uma linguagem, a linguagem da geografia, linguagem do espaço?

As técnicas, segundo Lévy (2003), materializam funções abstratas. Uma vez inventadas, as técnicas virtualizam as ações, “[...] e, como a exterioridade técnica é pública ou partilhável, ela contribui, em troca, para forjar uma subjetividade coletiva.” (Lévy, 2003, p. 74). O autor afirma que poucas ações são, de fato, virtualizadas; o que ocorre é a atualização das ferramentas ao longo da história. Por exemplo, na virtualização da ação de se locomover - que passa por atualizações que envolvem a roda, o trilho, o carro, o avião, etc. - “[...] o objeto técnico é um operador de virtualização [...] ele existe e faz existir.” (Lévy, 2003, p. 76). A ação do objeto técnico atualiza o presente a cada ocorrência, o objeto resiste e insiste até que seu potencial se esvaia e um novo objeto, cheio de novos potenciais, tome seu lugar. O mapa não seria também um objeto técnico? Cada vez mais preciso e eficiente em suas funções?

A virtualização das relações, ou, como explicado por Lévy (2003), da violência, ocorre a partir das instituições econômicas, políticas, morais, legais e religiosas que virtualizam “[...] os relacionamentos fundados sobre as relações de forças, as pulsões, os instintos ou os desejos imediatos.” (Lévy, 2003, p. 77). Rituais, contratos e leis têm a função de deslocar o humano das disputas, criar equivalências, estabilizar as identidades e são entidades públicas. Portanto, é possível afirmar que “A concórdia talvez não seja um estado

natural, uma vez que, para os humanos, a construção social passa pela virtualização [...]" (Lévy, 2003, p. 78). O mapa não se trata justamente de um objeto que propõe uma organização social? Um objeto que expõe publicamente relações territoriais e as reafirma, criando consensos sobre o mundo ao nosso redor? Objeto de poder e dominação do colonialismo e imperialismo, enraizados em nossa sociedade?

Não obstante o mapa ser linguagem, técnica e contrato social, ele também pode ser, como demonstrado na cartografia crítica e nos contramapas, arte. Arte para Lévy (2003) trata-se da virtualização das virtualizações, ela se encontra na fronteira entre os três vetores (linguagem, técnica e contrato social), tem a capacidade de nos deslocar do aqui e do agora, dá uma dimensão coletiva as subjetividades e nos faz questionar as próprias virtualizações:

A virtualização, em geral, é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais atingem. A arte questiona essa tendência, e portanto virtualiza a virtualização, porque busca num mesmo movimento uma saída do aqui e agora e sua exaltação sensual. Retoma a própria tentativa de evasão em suas voltas e reviravoltas. Em seus jogos contém e libera a energia afetiva que nos faz superar o caos. Numa última espiral, denunciando assim o motor da virtualização, problematiza o esforço incansável, às vezes fecundo e sempre fadado ao fracasso, que empreendemos para escapar à morte (Lévy, 2003, p. 79).

O mapa, então, é: técnica que virtualiza a ação de compreender o espaço; linguagem que virtualiza o discurso sobre o espaço; e contrato social que virtualiza as estruturas territoriais. Além disso, é também arte que virtualiza tais virtualizações.

4.5 TECNOUTOPIA

No estudo dos meios da internet, além de se compreender suas potencialidades, é necessário que se problematize seus usos. Enquanto que Levy (2003) percebia um potencial democrático da internet, a materialidade dos últimos anos revela que, sob o controle de poucas empresas do Vale do Silício, a internet tem um “[...] papel cada vez mais preponderante na arquitetura fluida, e em constante evolução, do capitalismo global contemporâneo.” (Morozov, 2018, p. 28).

Não faltam exemplos da internet sendo utilizada com fins anti-democráticos, seja por meio das fake news, dos escandalosos casos de espionagem internacional ou mesmo da polêmica atuação de casas de apostas por jogos e aplicativos - que ignoram as leis vigentes dos países nos quais atuam. Esses, porém, são apenas alguns dos sintomas e consequências de uma internet que se desenvolve em termos neoliberais, num modelo dadocentrico, que “[...] busca converter todos os aspectos da existência cotidiana em ativo rentável [...] Isso não

ocorre apenas pela atenuação da diferença entre trabalho e não trabalho, mas também quando nos faz aceitar tacitamente a ideia de que nossa reputação é uma obra em andamento [...]” (Morozov, 2018, p. 33). Tal ideia, muito perceptível nas redes sociais e na uberização, é uma dentre as inúmeras retóricas que colocam a internet numa posição para além da política e economia. Para Morozov (2018), a própria ideia de ciberespaço não passaria de um sofismo para deslocar questões sensíveis à privacidade e coleta de dados para uma ideia fatalista e fantasiosa de que a internet em seu estado atual) representaria o futuro, e, como futuro, algo que não pode ser criticado - quem ousaria ser contra?

Tratam-se de solucionismos, que vendem a ideia de que as benesses da internet atingem igualmente o usuário comum e os grandes capitalistas. É fato que, para o usuário comum, a internet é uma ótima fonte de informação, conhecimento, entretenimento e socialização, mas, para o capital, ela representa uma infinidade de dados (gerados pelos próprios usuários) a serem convertidos em lucro de formas “disruptivas”. São formas não-políticas de reorganização do espaço que adentram o cotidiano e aos poucos tornam-se centrais na experiência e até na vida do usuário, que o tornam refém de seus provedores (Morozov, 2018). Tais meios tendem a reduzir as interações e as subjetividades à eficiência e ao monetário “[...] revelam que, assim que se acrescenta a eles uma camada de informação, perdem-se outras camadas, sobretudo aquelas de caráter não utilitário, de desfrute puramente estético, de solidariedade e de justiça.” (Morozov, 2018, p. 68).

Nessa lógica, a privacidade e a vida offline representam empecilhos, são limites à acumulação de capital, que em última instância busca a dominância por meio da regulação algorítmica (análises de grandes volumes de dados e metadados que podem ser interpretados para fins de previsão, sendo tomados como evidências de algo sem que necessariamente se entenda as causas), numa eficiência que se propõe como apolítica: “[...] enquanto o Estado de bem-estar assume a existência dos males sociais específicos a serem combatidos, o Estado algorítmico dispensa tais suposições. As ameaças futuras podem permanecer totalmente incognoscíveis e totalmente solucionáveis - no plano individual.” (Morozov, 2018, p. 84).

A regulação algorítmica, os grandes volumes de dados coletivos advindos da constante vigilância individual e a economia comportamental direcionada por estes, levariam, ao chamado “fim da teoria”: “[...] quando tanta coisa pode ser observada, estudada e testada, os debates teóricos e filosóficos exaustivos só atrapalham.” (Morozov, 2018, p. 108). É um modelo que, tendo como finalidade a eficiência capitalista, descarta tudo aquilo que não pode ser colocado em dados: as subjetividades, o domínio do privado, a imaginação, o ócio criativo, a arte.

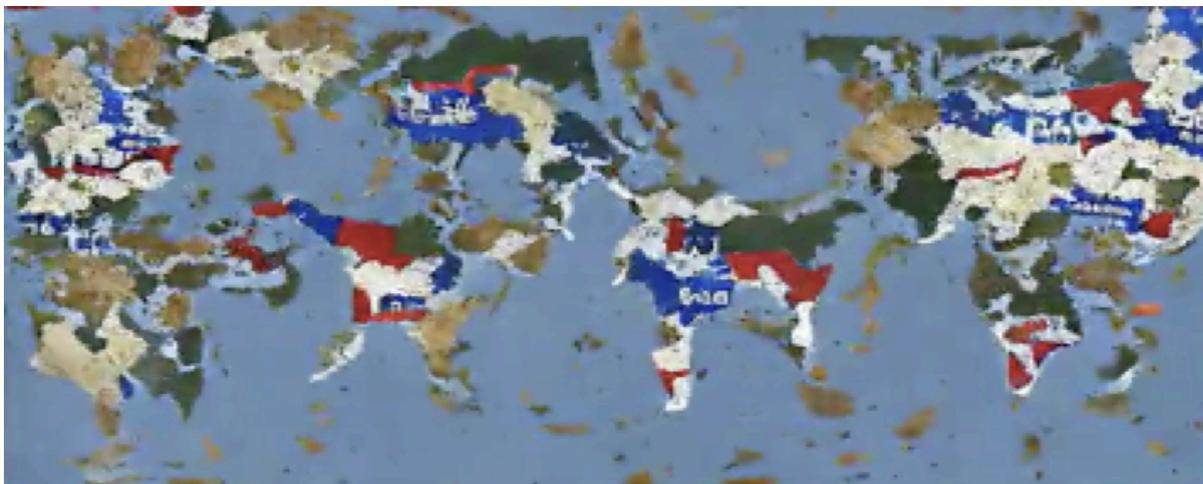
Mas até esses campos são, de uma forma ou de outra, alvos da algoritmização da sociedade. As inteligências artificiais geradoras de texto, imagem e vídeo são os exemplos atuais mais preponderantes desse movimento. São ferramentas que possibilitam a apropriação de toda a produção cultural digitalizada e publicizada, a fim de gerar amálgamas, ou obras-síntese de uma totalidade de teses e antíteses que se anulariam. É um modelo que coloca a dialética entre linguagem e ideologia em descompasso, uma vez que é capaz de reproduzir uma infinidade de simbologias e estéticas sem que se considere os processos de seleção axiológicos dos atores, ou seja, as valorações subjetivas dos elementos que compõe a obra. São processos artísticos e linguísticos que, uma vez suprimidos, tendem a uma homogeneidade estética. Dentre as produções dos mapas memes, é possível identificar alguns mapas gerados por essas ferramentas, como, por exemplo, os mapas 23 “*Accurate map of Europe drawn by an AI*” e 24 “*AI predictions for the political world maps of the next few geological eras*”:

MAPA 23 - Accurate map of Europe drawn by an AI²⁶



Fonte: u/Scarlet-Magi (2021).

²⁶ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/qpcj0t/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 24 - AI predictions for the political world maps of the next few geological eras²⁷

Fonte: u/Scarlet-Magi (2021).

Os mapas 23 e 24 se tratam de representações espaciais geradas por uma inteligência artificial. Ainda que exista o trabalho humano de imaginar conceitos e pensar em prompts de comando, a execução da obra é feita de forma algorítmica, o que resultou, dado o estágio ainda rústico da ferramenta à época, em figuras espaciais bastante abstratas e disformes, algo que é, de certa forma, ironizado nos enunciados dos mapas, que colocam em cheque a precisão e a capacidade preditiva das inteligências artificiais.

Ao analisar o discurso externo desses mapas, verifica-se que demonstram a problemática sobre as diferenças entre os usos pessoais e usos capitalistas de determinada tecnologia. Enquanto que, para o capital, as inteligências artificiais funcionam no sentido de aprimorar os processos produtivos, para os usuários individuais, tais ferramentas permanecem no campo da curiosidade, da novidade do momento, e, ainda que sejam utilizadas para diversos fins, tanto cotidianos quanto artísticos, são usos qualitativamente diferentes, em escalas incomparáveis. Para Morozov (2018), a centralidade política que a inteligência artificial está a tomar, com promessas de eficiência e racionalidade “[...] aplaina a imensa complexidade das relações humanas, simplificando narrativas complexas em regras algorítmicas concisas e explicações monocausais.” (Morozov, 2018, p. 142). É um modelo supostamente “pós-ideológico” que suprime as narrativas e experiências fenomenológicas tão necessárias ao debate democrático.

²⁷ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/rbsv74/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

Ao comparar as visões de diferentes espectros políticos, Morozov (2018) argumenta que a tendência dessa grande tecnoutopia é o aprofundamento das contradições sistemáticas, sem necessariamente romper com o modelo capitalista, mas redefinindo instituições, como é o caso, já perceptível, da criação de um Estado de bem-estar social “[...] privatizado, paralelo e praticamente invisível, no qual muitas de nossas atividades cotidianas são fortemente subsidiadas por grandes empresas de tecnologia (interessadas em nossos dados) [...]” (Morozov, 2018, p. 146). Seria um pós-capitalismo *neofeudalista*, que, baseado na extração de dados utilizados para mediar todos os aspectos do cotidiano, se estabiliza em função das capacidades preditivas das tecnologias, e se sustenta por uma lógica da “emancipação predatória” - na qual, cada liberdade conquistada pelas tecnologias, é acompanhada de novas formas de opressão que se apropriam de nossos corpos, tempos e mentes.

O autor ressalta que a crítica não é em relação à tecnologia em si, mas sim à ideologia por detrás dela. Nisto, há de se cogitar em possíveis intervenções do campo artístico e científico para a superação de tais dilemas.

Cabe aos cientistas e artistas denunciar e desmontar as narrativas hegemônicas, estimular a imaginação política e “[...] articular uma visão do futuro que não se restrinja a um consumismo sem nenhum atrito.” (Morozov, 2018, p. 175). É necessário que se coloque em evidência que o maior acesso tecnológico não representa a superação das desigualdades de classe: “[...] automação de baixa qualidade para os pobres, tecnologia sob medida para os ricos, este, sim, parece ser um futuro mais plausível.” (Morozov, 2018, p. 176), e também que os problemas coletivos decorrentes desse modelo não têm soluções individuais, muito menos soluções mercadológicas.

Igualmente fundamental é a capacidade de reivindicar os algoritmos como algo que pode causar e promover problemas - e não só contribuir para evitar e eliminá-los, pois “Tradicionalmente os artistas têm sido bons nisso e temos de achar uma maneira de fazer com que os algoritmos também possam levar a resultados aleatórios e inesperados - à desestabilização das relações de poder, e não apenas ao fortalecimento delas.” (Morozov, 2018, p. 179).

Trata-se de um movimento de crítica ao consenso algorítmico positivista, pois, alimentado por dados progressos e programado sob a ótica neoliberal, reproduz vieses altamente problemáticos e os reitera.

Uma vez entendido realisticamente a narrativa tecnoutópica, sua superação exige também investimentos em pesquisas e na construção de infraestruturas, a fim de desenvolver tecnologias verdadeiramente emancipatórias.

5 HIPERARTE

O vislumbre de uma inteligência coletiva ciberdemocrática de Lévy (2003) choca-se com as tendências de desenvolvimento de um ciberespaço artificialmente inteligente e regulamentado algoritmicamente em vias neoliberais. Porém mantém-se, tanto em Lévy (2003), quanto para Morozov (2018), o papel da arte para a reivindicação da autonomia cibernética. Assim, cabe questionar que tipo de arte é essa, pois é no aprofundamento das crises do próprio sistema capitalista e na quebra com as expectativas modernas, que a arte se modifica, por ter um papel fundamental na estética dos discursos ressonantes da estabilização dinâmica frente a aceleração da tecnoutopia .

Para esse entendimento, pode-se partir da ideia proposta por Lipovetsky (2007), de sociedade *hipermoderna*, uma forma de se pensar a sociedade atual, marcada pela experiência frustrante em relação aos ideais da modernidade. Alavancada pelo consumismo latente de nossos tempos e pela falta de referenciais (grupos, instituições, religiões, etc., tão presentes na modernidade), a hipermodernidade ocasiona a “[...] emancipação do indivíduo em face às imposições coletivas [...]” (Lipovetsky, 2007, p. 2), e teria como resultado uma sociedade mais voltada para as satisfações instantâneas, de modo hedônico, na qual a arte e a estética, também inseridas no ciberespaço, permitiriam ao indivíduo “[...] se projetar além de si num universo cuja falsidade acrescenta beleza à realidade.” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 246).

Lipovetski e Serroy (2015) criticam o capitalismo e todas as suas mazelas sociais, ao afirmarem que esse é um sistema não compatível com formas estéticas e harmoniosas de vida: “Riqueza do mundo, empobrecimento das existências; triunfo do capital, liquidação do saber viver; superpoder das finanças, “proletarização” dos modos de vida [...]” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 12). A homogeneização promovida pela economia liberal elimina as poéticas da sociedade, “[...] tem-se a sensação de que aqui é como em qualquer outro lugar [...]” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 12). Nesse contexto é que os autores demonstram que os processos de produção industrial passam a aglutinar a cultura, de forma a remodelar as lógicas produtivas em função da estética, “É o que chamamos de capitalismo artista ou criativo transestético.” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 14). Desse conceito é que os autores descrevem as quatro eras da estetização do mundo, demonstrando os diferentes papéis da arte e estética ao longo da história, que podem auxiliar no entendimento das expressões artísticas da cibercultura.

O primeiro estágio seria a artealização ritual das sociedades pré-históricas, culturas nas quais “[...] o que pertence ao estilo não pode ser separado da organização religiosa,

mágica, clânica e sexual.” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 16). É um contexto no qual a arte e a estética não são pensadas de formas desinteressadas, mas sim como práticas integrantes e fundamentais do cotidiano, dos costumes e das tradições.

É um estágio no qual as artes não são pensadas de formas individuais. Ainda que se tenha certa autonomia nas expressões artísticas, a estética nesse contexto é um campo coletivo:

Em toda parte, as artes são executadas com todo o respeito a regras draconianas e fidelidade à tradição. Não se trata de inovar e de inventar novos códigos, mas de obedecer aos cânones recebidos dos ancestrais ou dos deuses. Uma artealização ritual, tradicional, religiosa assinalou o mais longo momento da história dos estilos: uma artealização pré-reflexiva, sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem desígnio estético específico e autônomo. (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 18).

Um segundo estágio seria a estetização aristocrática do renascimento, que reivindica a herança da antiguidade clássica. Nesse estágio se constitui a separação do artesão e do artista, a figura do artista-gênio passa a responder às demandas da aristocracia e “[...] a aventura da autonomização do domínio artístico e estético põe-se em marcha” Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 18).

Nesse contexto, a arte está presente nas formas de distinção social: a moda, a etiqueta, a arquitetura, e as obras “[...] funcionam como meio de autoafirmação social, maneira de exibir sua posição e de realçar o prestígio dos poderosos [...] se apoia em lógicas sociais, em estratégias políticas da teatralização do poder [...]” (Lipovetsky, Serroy 2015, p. 20). Segundo o autor, essa é a primeira forma de sociedade estética.

O terceiro estágio da arte e estética seria a moderna estetização do mundo, na qual os artistas cada vez menos respondem aos interesses da igreja, nobreza e burguesia. Nesse contexto, “[...] a arte se impõe como um sistema com alto grau de autonomia que possui suas instâncias de seleção e de consagração [...] suas leis, seus valores e seus princípios próprios de legitimidade [...]” (Lipovetsky, Serroy, p. 2015, p. 21). É uma arte que se apoia na liberdade de criação e na quebra com as demandas externas, porém encontra seus limites na dependência econômica do mercado. Dessa forma, a arte divide-se em dois universos, um entendido como mais “autêntico” e outro da “arte comercial”:

Tudo opõe esses dois universos da arte: sua estética, seu público, bem como sua relação com o “econômico”. A era moderna se moldou na oposição radical entre a arte e a diversão, o puro e o impuro, o autêntico e o kitsch, a arte de elite e a cultura de massa, as vanguardas e as instituições. Um sistema de dois modos antagonistas de produção, de circulação e de consagração, que se desenvolveu essencialmente apenas nos limites do mundo ocidental. (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 21).

Desse contexto histórico é que advém as ideias da arte como expressão da liberdade, do belo, da razão e da verdade, “Desde então, a arte está situada acima da sociedade, desenhando um novo poder espiritual laico [...]” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 22). Uma sacralização da arte, exemplificada no museu como instituição: esse dessacraliza “[...] os objetos culturais, dota-os em contrapartida de um estatuto quase religioso [...] Espaço de fetichização [...] ele se impõe como templo laico da arte [...]” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 22 - 23).

A autonomia reivindicada pela arte moderna coloca o artista moderno numa posição questionadora, contra as convenções e normas, os artistas se apropriam das formas mundanas e das técnicas e as transformam em arte, uma igualdade democrática que confere dignidade a todas as manifestações estéticas (Lipovetsky, Serroy, 2015). Dessas novas possibilidades, surgem novas utopias artísticas. Se por um lado a arte sacralizada tinha um fim estético em si mesmo, novas perspectivas pensavam na arte utilitária do cotidiano, como instrumento de mudança social e bem-estar para a população.

Segundo os autores, ambas as correntes modernistas da arte fracassaram frente à massificação das cadeias produtivas, vez que, “[...] o universo industrial e comercial foi o principal artífice da estilização do mundo moderno e sua expansão democrática.” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 27).

O quarto estágio da arte e estética se dá na contemporaneidade, a chamada era transestética, que é caracterizada pela abundância estética e pela superação da oposição entre arte e indústria: “[...] um mundo transestético, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum.” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 27). É uma arte que serve também como estratégia mercadológica, adentra todas as esferas da produção que mobilizam quantias enormes de dinheiro em produtos culturais e de entretenimento nos cinco continentes, e fundam

[...] Uma hipercultura comunicacional e comercial que vê as clássicas oposições da célebre “sociedade do espetáculo” se erodirem: o capitalismo criativo não funciona na base da separação, da divisão, mas sim no cruzamento, da sobreposição dos domínios e dos gêneros. (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 28).

Mas é para além dos processos industriais que a transestética alcança outros campos da vida: “[...] as aspirações, os modos de vida, a relação com o corpo, o olhar pelo mundo [...]” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 30). Tem-se então um indivíduo transestético, que vive num mundo extremamente carregado de imagens dos mais variados tipos e não mais preso a uma noção hierarquizada e compartimentada da arte, um Homo aestheticus, que produz e consome esteticamente (Lipovetsky, Serroy, 2015).

Os princípios transestéticos, apesar de legitimamente aceitos nas dimensões da vida, acabam por se chocar com outros valores, como a moral, a justiça, a produtividade, o cotidiano, a saúde, o trabalho e o meio ambiente. São tensões intraculturais que intensificam a individualização do ser, a proliferação de diferentes modos de vida e ao mesmo tempo, as decepções relacionadas às quebras das expectativas (Lipovetsky, Serroy, 2015).

Em contraponto à ideia de arte moderna, a hiperarte não se propõe a ser instrumento de mudança social, e também não diz respeito a algum tipo de elevação espiritual, salvação ou contemplação da verdade. Não cabem esses papéis ao estágio atual da arte, mas sim aos progressos científicos, políticos e racionais. Por outro lado, o desenvolvimento puramente racional também não é o suficiente, “Porque se a estética sem a inteligência racional é impotente para enfrentar os desafios do futuro coletivo, a razão tecnocientífica sem a dimensão estética é incapaz de nos colocar no caminho de uma vida bela e saborosa.” (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 36). Dessa forma, o ideal estético passa a ser campo de disputa entre as normas de produtividade e consumo cada vez mais aceleradas e as experiências estéticas do lento cotidiano.

Considerando o paradoxo entre a produtividade exigida em nossos tempos e a criatividade fomentada pelas expressões estéticas e facilitadas pelas tecnologias cada vez mais acessíveis, os autores afirmam que:

Longe da visão tradicional do consumidor passivo, todos querem cada vez mais ser criadores, tocar música, fotografar, praticar dança, dedicar-se à pintura, participar de um coral, fazer cursos de teatro, exercitar-se na gastronomia, escrever memórias, manter um blog [...] A atividade expressiva é esse campo livre e aberto, que permite ao indivíduo se encontrar, escapar da rotina dos dias e do trabalho, construir uma singularidade sob o signo da criatividade pessoal. Se o capitalismo artista produz um consumo cultural de massa, também favorece o desenvolvimento das ambições expressivas individuais. O artista, hoje, não é mais o outro: em meus sonhos e um pouco no cotidiano, sou eu. (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 247).

A cultura de criação de conteúdo, como memes, vídeos e posts, demonstra o quanto atual é essa ideia. Ao considerarmos a virtualização nessa análise, temos que as potenciais expressões e performances feitas na rede seriam informações que atualizam o hipercorpo e o hipertexto, individualizando o virtual coletivo a ser publicizado novamente na hiperarte em disputa. A cibercultura é, portanto, repleta de formas hiperartísticas, advindas dos mais diversos atores, que, enquanto consumidores da própria expressão e do processo criativo, tomam parte na disputa estética ideológica que integra arte e produção. Se por um lado a hiperarte é plural, pois somos todos alçados ao papel de artistas, por outro ela tende ao singular, vez que toda nossa criação poderia ser apropriada pelos modelos algorítmicos. Seria possível a pluralidade da hiperarte lenta e do cotidiano vencer essa disputa? Ou ao menos, garantir que a disputa continue em movimento, sem que as diversas vozes sejam completamente subjugadas ao fim da teoria?

5.1 LEVEZA

Concomitantemente ao ideal da eficácia dos modelos dadocêntricos e algorítmicos da aceleração econômica e social, um outro ideal emerge na hiperarte: a leveza, como colocada por Lipovetsky (2016). Esta é alçada à utopia da hipermodernidade, e se manifesta em todos os campos - nos corpos, nas tecnologias, nas artes, nos relacionamentos e na cidadania - é um ideal coletivo, observável no cotidiano.

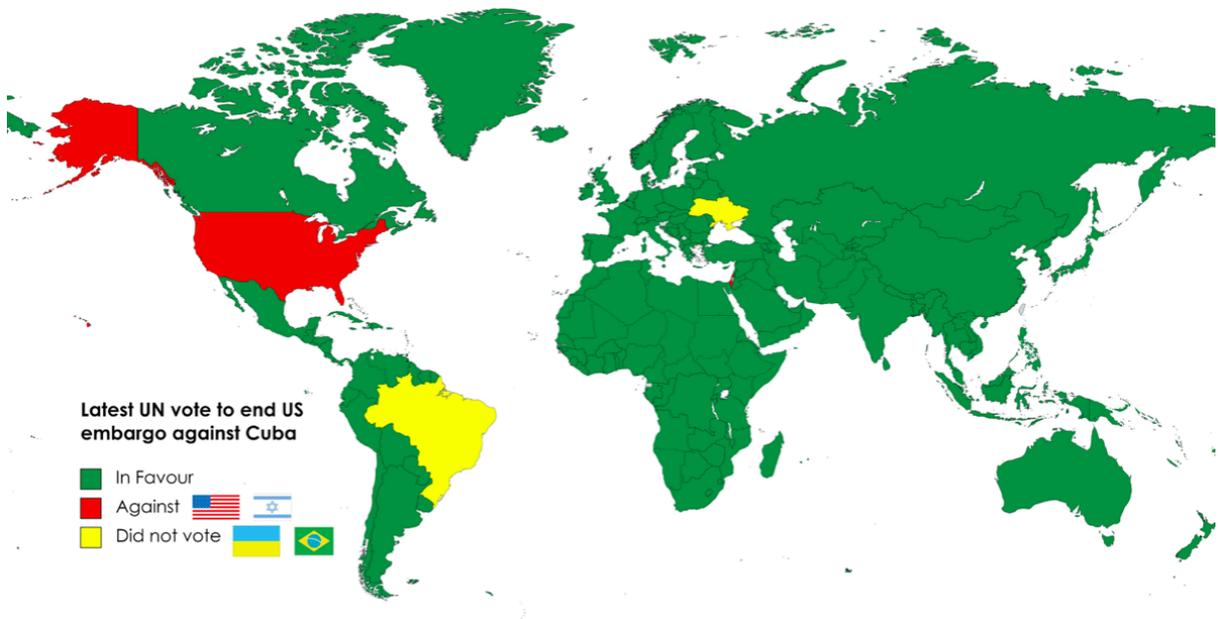
Segundo o autor, a leveza é um espelho que reflete nossa época, na qual a repressão dá lugar à sedução consumista, que tende a esvaziar de sentido as intransigências do hedônico, do solene e do humor. A leveza, de um ideal estilístico ou defeito moral, passa a ser “[...] uma dinâmica global, um paradigma transversal, um “fato social total” carregado de valor tecnológico e econômico, funcional e psicológico, estético e existencial.” (Lipovetsky, 2016, p. 24).

O leve combate o pesado que o precede, mas não o substitui por inteiro, pois o leve não alcança todas as esferas da vida por igual, mas se apresenta como tendência universal. Deste embate resulta o que Lipovetsky (2016) coloca como a “Ironia hipermoderna: agora é a

leveza que alimenta o espírito de peso. Pois o ideal da leveza vem acompanhado de normas exigentes com efeitos extenuantes e às vezes deprimente [...] Um novo “espírito de fardo” apoderou-se da época.” (Lipovetsky, 2016, p.25-26).

Assim, nos discursos hipermodernos, memes fazem parte de uma construção simbólica, na qual “A leveza dos signos e do sentido absorveu a esfera da vida cotidiana.” (Lipovetsky, 2016, p. 42), e de um mundo no qual “[...] afirma-se uma retórica alegre e humorística que repudia a opressão e a gravidade do sentido em proveito de um clima recreativo permanente[...].” (Lipovetsky, 2016, p. 42). Por mais que o pesado e o grave não deixem de existir na sociedade, eles são absorvidos pela forma leve e fugaz que os comunica: “Se o conteúdo pode ser horrível, a forma do conjunto é leve, pois está livre do princípio de fuga, do esquecimento, do espetacular.” (Lipovetsky, 2016, p. 43), mapas memes podem por vezes, se enquadrar nesse tipo de construção simbólica, como por exemplo, nos mapas 25 “*Why did Ukraine not vote? What could they possibly be so busy with not to vote?*” e 26 “*My solution to the Venezuela-Guyana border disputes*”:

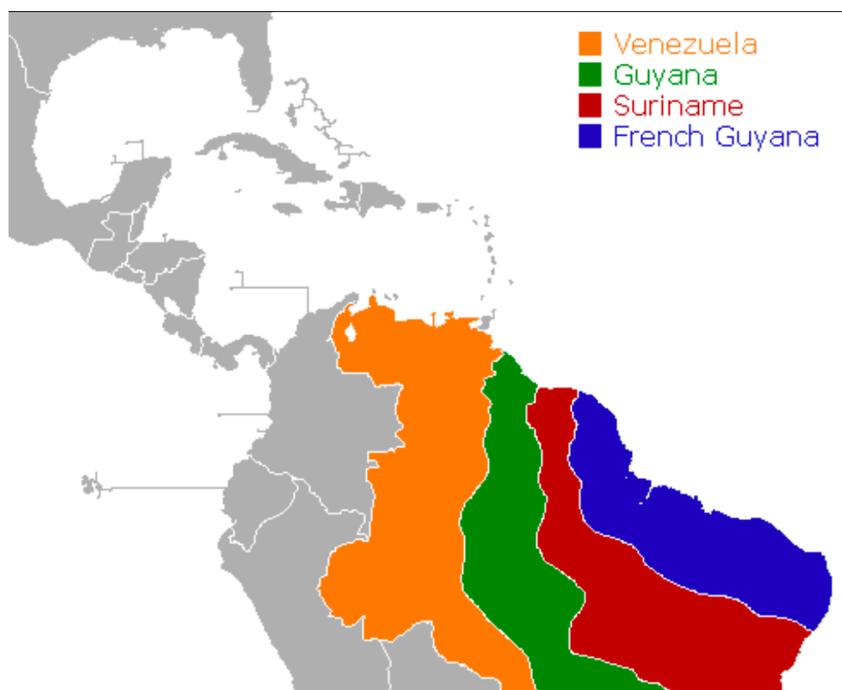
MAPA 25 - Why did Ukraine not vote? What could they possibly be so busy with not to vote?²⁸



Fonte: u/jeron_gwendolen (2023).

²⁸ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/152agbp/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 26 - My solution to the Venezuela-Guyana border disputes²⁹



Fonte: u/VerumJerum (2022).

Ambos os mapas, 25 e 26, abordam temas pesados da política internacional por uma leveza humorística. O mapa 25 corresponde a uma resolução votada na ONU em 2022 para condenar o embargo de Cuba, nessa votação apenas Brasil e Ucrânia foram contra. O mapa representa fielmente a votação, de forma que o meme se dá pela adição de um novo enunciado, um novo título que sutilmente provoca o questionamento do porquê a Ucrânia estaria tão ocupada para votar, enquanto esta vive uma guerra em seu território. Ou seja, mediante a leitura proposta pelo mapa, a guerra da Ucrânia pode ser vista como algo banal ou de menor valor, e é levemente comunicada, sem que se considere os meandros e peso da política.

Já o mapa 26 trata das disputas fronteiriças entre Venezuela e Guayana pelo território próximo ao rio Essequibo, conflito histórico que ganhou tração entre o final de 2023 e início de 2024 por razões políticas e econômicas. A proposição exagerada, que envolve a apropriação de boa parte do território brasileiro, promove o riso pelo absurdo, de modo que a solenidade e seriedade do conflito deixam de ser pautas temáticas relevantes. Em seu lugar, observa-se apenas a estética leve do discurso.

²⁹ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/y4bglz/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

A leveza, porém, não deve ser encarada como algo de menor valor ou por vias morais, mas sim entendida como questão social e antropológica. No campo estético, o autor coloca que a leveza não representa necessariamente a “barbarie”. Pelo contrário, é repleta de formas estéticas artísticas-industriais dos mais variados tipos e qualidades, pois “A civilização da leveza mais estetizou a sensibilidade do consumidor do que a degradou.” (Lipovetsky, 2016, p. 49).

5.1.1 Arte Leve

Nas formas de vida leves hipermodernas, a expressão artística se apresenta como uma das vias de “[...] alívio contemporâneo da existência [...]” (Lipovetsky, 2016, p.72). Enquanto a via do consumo concretiza momentos pontuais de alívio, a criação artística tem um caráter mais pleno e transformador, pois “Na criação estética, busca-se um tipo de leveza, não para além do bem e do mal, mas para além da repetição entediante da vida profissional e da insignificância do cotidiano consumista.” (Lipovetsky, 2016, p. 73). Mais do que um contraponto, ou efeito colateral ao consumismo e a aceleração, a utopia da leveza na arte é parte da estabilização dinâmica .

As relações entre a arte e a leveza são históricas, ainda que não sistematizadas, e perpassam diversas culturas, vez que “A arte afirma-se ao idealizar, eliminar o grosseiro, o trivial, a vulgaridade, todo um conjunto de particularidades não essenciais [...] Não há beleza clássica fora desse processo de tornar mais leve [...]” (Lipovetsky, 2016, p. 172). Historicamente a virtude da arte se encontra na possibilidade de escapar da materialidade, nesse sentido, a leveza de uma obra demonstra sua excelência, pois “[...] ela representa uma vitória sobre a resistência da matéria.” (Lipovetsky, 2016, p. 173), e, apesar de não ser uma regra, a leveza é uma constante, com várias faces, em função de diferentes discursos artísticos.

Destaca-se neste estudo, a versão abstrata da leveza, que “[...]]afirma-se por meio de uma purificação do espaço pictórico, destinada ou a revelar realidades invisíveis e irrepresentáveis, ou a realizar a essência da arte.” (Lipovetsky, 2016, p. 182), e inaugura “[...] o reino estético e semiótico da leveza plurívoca, ambígua e aberta.” (Lipovetsky, 2016, p. 183). Também a leveza sensorial, da corrente “[...] lumo-cinética [...] trata-se de uma arte voltada para as sensações imediatas, para os choques sensoriais, visuais e táteis [...] leves, por não conterem mensagens e serem inseparáveis de uma dimensão lúdica e percentual.” (Lipovetsky, 2016, p. 184).

Essas são algumas formas interativas de leveza da arte moderna, que, em diálogo com outras levezas, apontam alguns caminhos para estética da hipermodernidade, a qual “[...] vê se multiplicarem as pesquisas sobre a leveza, e isso como expressão poética [...] A leveza permanece uma fonte de inspiração para os artistas distante do peso das experiências concretas do cotidiano [...]” (Lipovetsky, 2016, p. 185-186).

Como coloca o autor, a leveza da arte hipermoderna não se reduz à sua forma, mas diz respeito ao estatuto da arte, e como essa se relaciona com outras esferas (também leves) da vida, principalmente, a moda:

Se na modernidade a moda e a arte respondiam a ideais opostos - capital versus espiritual, efêmero versus eterno, coletivo versus individual, fútil versus sério, na era hipermoderna, essas dualidades mutuamente exclusivas se anulam, coincidindo “[...] com a destituição das referências e dos ideais “clássicos”.” (Lipovetsky, 2016, p. 187). Na lógica da moda, se potencializa a idolatria pelo novo das artes de vanguarda modernistas, por meio da “[...] busca perpétua pela mudança e na negação do eixo temporal da tradição, ou seja, no passado. [...] apresenta-se sob o signo do movimento acelerado e da crítica do passado imediato.” (Lipovetsky, 2016, p. 192), a incorporar o princípio da obsolescência programada.

Tem-se, então, a arte como *hipermoda*, regime “Desconectado de qualquer grande finalidade, desvencilhado da ideia de um sentido irreversível [...] um sistema flutuante em que todos os estilos coabitam, em que tudo é novamente interpretado, em que mais nada é definitivamente obsoleto e “ultrapassado”.” (Lipovetsky, 2016, p. 194), que incorpora também o fútil, o insignificante e o trivial, e banaliza a provocação. Nas rupturas das instituições modernas, a arte perde seu caráter antagonista, “ A rebelião não tem mais nada de substancial; é uma postura, um aparato, uma retórica chique que ganhou uma legitimidade social e cultural, não encontra mais obstáculos nem inimigos incontornáveis.” (Lipovetsky, 2016, p. 195).

A hipermoda não se trata de um postulado sobre a qualidade das obras hipermodernas, mas sim sobre seu sistema organizador, sendo “[...] um novo regime de arte desvencilhado das normas tradicionais de avaliação bem como das grandes ambições metafísicas ou ontológicas [...] um novo sistema pletórico e eclético não qual o pior não exclui o melhor.” (Lipovetsky, 2016, p. 197), ela demonstra o caráter acelerado da hiperarte, que, se por um lado pode ter uma organização mais “orgânica” - seguindo as lógicas do remix, das ressonâncias, da virtualização e da atualização, por outro, pode ser apropriada e reordenada pela lógica da regulamentação algorítmica.

5.1.2 Cidadania Leve

Outro aspecto da leveza, aqui destacado, é a forma leve da cidadania e das identidades nacionais, condizentes com a dissonância entre os sujeitos hipermodernos e as instituições modernas. Frente à desilusão em relação aos referenciais pesados do estado moderno, a contemporaneidade vive o processo de hipermediatização da política - quer seja na personalização dos líderes políticos ou na forma como os conflitos internacionais e as guerras são comunicadas. Seria essa a videocracia, midiocracia ou videopolítica, que “[...] oculta os problemas de fundo, simplifica todas as questões, sufoca as capacidades de argumentação e de julgamento, privilegia as reações emocionais, despolitiza os cidadãos.” (Lipovetsky, 2016, p. 19). Há um desencantamento com os valores coletivos que não fazem mais sentido na vida individualizada e acelerada, e, em seu lugar, agora cabe tratar a coletividade de forma leve e ocasional.

Retomando as ideias do desenvolvimento da cartografia, como colocado por Crampton (2013), essa é uma ciência que só se desenvolve da forma que é, na existência do estado moderno - a maior das formas de organização da modernidade. Como, então, se desenvolveriam os mapas diante a despolitização e desconfiança coletiva? A individualização das percepções políticas é retratada em boa parte dos mapas memes, da mesma forma que outros reordenamentos territoriais, como é o caso no mapa 27 “*map of brazil but I did a funny thing*”:

MAPA 27 - map of brazil but I did a funny thing³⁰

Fonte: u/[deleted] (2022).

O mapa do Brasil, segundo a divisão territorial do mapeador, é composto por estados menores, alguns com uma denominação irônica e humorística, como no Acre, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, e outros pensados como formas administrativas diferentes. É um mapa que demonstra a percepção de falta de coesão do estado brasileiro e reflete algumas narrativas da política interna, como por exemplo: a República da Soja e dos Agricultores, que, no Brasil atual, se reflete na grande presença desses setores no governo como um todo; a União das Repúblicas Socialistas do Nordeste, que diz respeito ao perfil político dos eleitores desses estados, que não condizem necessariamente com o resto do Brasil; o Território

³⁰ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/ypjhze/>

Internacional das Nações Unidas, que representa os interesses internacionais na floresta amazônica; a separação do estado de São Paulo em uma república própria, bem como dos estados do sul em uma confederação, restante apenas Brasília, Minas Gerais e Espírito Santo como remanescentes na República Federativa do Brasil.

Ainda que humorístico, é um mapa que reproduz a instabilidade do estado moderno, ao passo que esse é incapaz de promover uma cidadania plena e agregadora dos sujeitos numa identidade nacional. Essa é uma característica geral nos mapas memes, pois, ao parodiar as formas tradicionais do mundo, quer seja de maneira abstrata ou de forma direta, representam espacialidades instáveis, críticas ou desiludidas com a generalização do estado moderno.

5.2 LEVEZA NOS MAPAS MEMES

No requadro da leveza na arte, é possível se pensar nos mapas memes, aqui analisados, como um todo, mediante alguns dos arquétipos leves contornados por Lipovetsky (2016):

A *leveza-distração*, presente em “[...] incontáveis códigos e práticas sociais destinados a diminuir o peso da existência, a escapar do fardo do mundo e das regras.” (Lipovetsky, 2016, p. 27), sobressai novamente no meme. A leveza-distração permite momentos de pausa do cotidiano, nos quais o ócio e o lúdico encontram espaço para florescer.

A *leveza-estilo*, da beleza, arte e refinamento estético, é deixada em segundo plano nos mapas memes. Pode-se argumentar que a estética às vezes grosseira, mal acabada, e, portanto, pesada de tais objetos, acaba, porém, apenas por deixá-los mais leves - pois menos cognoscíveis para os sistemas que operam na base do consumo estético leve. São obras com formas descompromissadas com o belo e com o funcional, e, assim, o fardo de sua leveza está em suas ausências e seu movimento.

A *leveza-inconstante*, da mudança enquanto sistema de valores, explica a efemeridade dos mapas memes enquanto objetos individuais - o sistema hipermoda confere a essa produção a certeza de que, por mais que fiquem armazenados digitalmente na nuvem por prazos indeterminados, novos objetos surgirão e tomarão seu lugar de destaque em novas tendências. Isto porque, a busca pelo novo não é apenas uma característica dos artistas, mas também do público que consome a hiperarte em seus momentos de lazer, nos quais anseiam por novos conteúdos.

A *leveza-frívola*, das ideias rápidas, do “[...] não se aprofundar em nada, falar apenas de coisas sem consequência, não se adensar em nenhum assunto.” (Lipovetsky, 2016, p. 28), é observada em boa parte das interações online, no qual a leveza-frívola ganha espaço em razão do enorme fluxo de informações que digerimos todos os dias. Nas linguagens do cotidiano

das redes sociais, o falar besteiras, grosserias e ironias, por vezes são características que se sobrepõem no discurso. A problematização do não aprofundamento das ideias passa por questões sérias e pesadas, tais quais as *fake news*, e mesmo o uso de memes para disseminação de ideias socialmente problemáticas. Porém, em alguns modos de linguagens informais, como os mapas memes analisados aqui, o que se nota é uma certa ingenuidade intencional, que, ao satirizar e parodiar as linguagens formais, subverte o peso dessas.

Pela frivolidade das formas, é possível retomar as ideias de Gaiarsa (2015) a respeito da incompletude da mensagem. Com formas efêmeras, a cada atualização a mensagem se altera, ganha ou perde elementos, e assim, a frivolidade cria lacunas de informação. Exemplos da incompletude da mensagem são os mapas memes 28 “*Map of Europe but the top comment gets to change one country [Day 1: Germany is returned to its 1944 borders]*”, 29 “*Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 5: Irish Crimea, Split Norway, PC Montenegro]*”, 30 “*Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 10: Swedish-Greek Bukkake, Soviet Onion, North Southern North Macedonia]*”, e 31 “*Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 15: Finnish country names, more finlands, un-sumoized map again]*”:

MAPA 28 - Map of Europe but the top comment gets to change one country [Day 1: Germany is returned to its 1944 borders]³¹



Fonte: u/Tsjaad_Donderlul (2021).

³¹ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/qg9sn4/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 29 - Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 5: Irish Crimea, Split Norway, PC Montenegro]³²



Fonte: u/Tsjaad_Donderlul (2021).

³² Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/qj54qm/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 30 - Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 10: Swedish-Greek Bukkake, Soviet Onion, North Southern North Macedonia]³³



Fonte: u/Tsjaad_Donderlul (2021).

³³ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/qmq8vi/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

MAPA 31 - Map of Europe but the top 3 comments get to change one country or region each [Day 15: Finnish country names, more finlands, un-sumoized map again]³⁴



Fonte: u/Tsjaad_Donderlul (2021).

Os mapas 28, 29, 30 e 31, são representantes de um formato próprio da comunidade no qual mapas memes são construídos coletivamente. No caso do mapa da Europa proposto pelo autor, as modificações são feitas com base nos comentários mais votados de cada dia pela comunidade. Essa forma interativa de mapa é bastante controversa na comunidade, por se tratar de uma forma fácil de criar postagens populares, e, por isso, mapas como esses foram banidos nos últimos anos, mas recentemente foram novamente autorizados pela moderação.

Nos mapas 28, 29, 30 e 31, o mapa da Europa com base nas alterações da comunidade é apresentado em quatro momentos: no dia 1, a única alteração são as fronteiras da Alemanha, retomando aquelas de 1944; no dia 5, são alteradas a Crimeia, Noruega e Montenegro; no dia

³⁴ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/mapporncirclejerk/comments/qq8c84/>. Acesso em 30 de Julho de 2024

10, já é perceptível um acúmulo de modificações, como uma cebola soviética na Rússia e a Turquia que adquiriu o formato do animal peru; e, no dia 15, as alterações sobrepostas já são tantas, que é difícil de se compreender todas as proposições do mapa. Tem-se um tipo de humor *nonsense*, característico dos mapas memes, aqui representado, no qual a graça está na falta de sentido imediato, ainda que um sentido possa ser construído posteriormente.

O humor, principal finalidade do meme, pode ser analisado pela mudança no papel do riso. Neste sentido, Lipovetsky (2016) coloca que, na hipermodernidade, sua jocosidade tende a passar de um elemento comunicativo, socializador e teatral para um riso de consumo, absorvido pela indústria, e cada vez menos presente nas trocas interpessoais e desprovido de sua capacidade subversiva. Essa não é, porém, a tendência que se observa na produção de mapas memes da comunidade, pois é possível de se pensar a r/MapPornCircleJerk como uma esfera de resistência de um humor subversivo do riso carnavalesco, que, enquanto propagadora e aglutinadora de linguagens descompromissadas, ressoa culturalmente com ideias de não eficácia capitalista.

Assim, não se tratam de formas artísticas que por sua leveza se opõem à ideologia oficial - este seria o argumento pela ótica moderna da arte. O entendimento de tal relação pelas vias da hiperarte compreende que, na quebra das barreiras entre arte e produção, a simples oposição não é mais possível. No lugar, cabe pensar que, assim como a ideologia oficial da Idade Média compreendia a linguagem carnavalizada do cotidiano como parte integrante e necessária da vida (Soerensen, 2011), na Era Hipermoderna as linguagens do cotidiano leve das redes, em sua pluralidade, representam esferas de ressonância capazes de estabilizar um núcleo, pesado e homogêneo da ideologia oficial que gravita as formas de vida.

Por ser dinâmica, tal estabilização no campo artístico se dá apenas no movimento, daí a riqueza da produção de mapas memes aqui argumentada: se os modelos dadocêntricos são fundados na coleta de dados prévios, a regulamentação algorítmica é capaz de agir apenas sobre as informações que de alguma forma já foram expressas; o movimento, por outra via, projeta tais obras para o campo extralinguístico, em que, aquilo que não está diretamente expresso, faz, igualmente, parte da mensagem. Portanto, são linguagens centrífugas, que por suas ausências escapam do peso gravitacional e centrípeto da ideologia oficial.

Ainda que o meme seja um gênero que integra o campo hiperartístico, utilizado ativamente nos campos da política, propaganda e produção, são suas formas menos convencionais - que surgem despreziosamente de maneiras mais ou menos orgânicas em agrupamentos cibernéticos - que, de tão absurdas, codificadas e distantes do convencional, podem ser resistentes ao seu aproveitamento produtivo. São formas artísticas que podem ser

extremamente específicas, nichadas e despreziosas, que assim não se encaixam de imediato na normalidade estética da eficácia capitalista, a dificultar sua compreensão em termos objetivos e algorítmicos. Por mais que os dados representem de alguma maneira um ápice da leveza, pois habitam a nuvem e são manipulados de formas instantâneas e em quantidades massivas, existem outras formas mais ou menos vazias de informação computável, que flutuam lentamente sobre as nuvens, e cuja proposta é de não apresentar dado algum, ou ainda, apresentar dados de modos que os sistemas oficiais não são capazes de compreendê-los, pois lhes faltam uma compatibilidade ideológica capaz de decifrar sua totalidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na cartografia crítica e cultural, o estudo dos mapas os revela como representações gráficas que transcendem sua natureza técnica, e permite entendê-los como objetos sociais e culturais que contribuem para a estruturação do conhecimento humano sobre o mundo. Os mapas desempenharam uma variedade de papéis ao longo de uma evolução não linear, o que permite a constatação de diferentes modos cartográficos, correspondentes aos seus tempos, contextos, culturas e práticas humanas, derivando-se assim, os mapas memes.

Mapas, ao mesmo tempo em que representam a realidade, a reconstróem, não apenas de modo estrutural no espaço tangível, mas também de modos subjetivos, nas relações, percepções e expressões espaciais. A integração do gênero mapa com o gênero meme, a somar camadas de humor e ironia com a técnica cartográfica subvertida, revela discursos espaciais que percebem e expressam alguma forma de absurdo, em discursos que operam o espaço pelo viés da não seriedade das linguagens carnavalizadas, e, assim, acessam camadas da realidade invisíveis para as linguagens oficiais, notadamente sérias e formais.

O entendimento das relações de poder por meio dos mapas, com suas distorções e censuras, permite problematizar questões de vigilância e governança, contestadas pelos contramapas e pelos mapas das artes modernas. Se no atual contexto tecnológico da cartografia, o protagonismo na elaboração de mapas se desloca da esfera pública para a iniciativa privada, as tendências individualizadoras do capitalismo e de maior acesso a tecnologias podem apontar para mapeamentos cada vez mais individuais, assim, os mapas memes podem ser entendidos como um modo de contracartografia artística nesses meios.

Como formas espaciais artísticas, os mapas memes também contestam o poder dos mapas, porém, num contexto diferente daquele da arte moderna, caracterizada principalmente pela oposição entre arte e indústria. Mapas memes apontam para um sentido hiperartístico, caracterizado pela individualização dos processos, pela artealização generalizada, pela pluralidade estética, mas, principalmente, pela quebra das dualidades excludentes modernas - reafirmadas aqui pela mistura dos gêneros mapa e meme, que quebra com os cânones da cartografia, e conseqüentemente, aponta para uma forma particular de subversão do poder que é atribuído aos mapas.

Essa subversão não se dá necessariamente de modos a agir no espaço tangível, mas sim naquele que construímos em nossas mentes com o auxílio das representações gráficas. Nesse campo, as percepções culturais da cartografia possibilitam discutir o papel dos mapas no cotidiano, e funcionam como ponte entre aspectos físicos e psicológicos. Tempos, espaços

e distâncias podem ser compreendidos por meio de vieses emocionais e afetivos, contrastando com a objetividade supostamente pretendida nos mapas. Contextos específicos dão origem a cartografias distintas, representando mundos invisíveis e inalcançáveis para as cartografias tradicionais. Os mapas memes, evidenciando o caráter textual do mapa, apresentam poéticas que conectam os espaços às vivências pessoais, que, cada vez mais imersas num misto de experiências cotidianas online e offline, não mais se ancoram completamente nos cânones das grandes narrativas modernas.

Os mapas memes servem como objetos remixados de ressonância diante das tendências aceleradoras, individualizadoras e pessimistas em relação às crises do capitalismo e da quebra das expectativas da modernidade. A ressonância por esses objetos se dá, principalmente, por um senso compartilhado de humor entre a comunidade r/MapPornCircleJerk e também outras comunidades com as quais esta se relaciona, humor que se dá pelo uso criativo, descompromissado e grosseiro da linguagem cartográfica, e assim, ironiza e coloca em cheque uma suposta objetividade e neutralidade dos mapas, mas também subverte o mapa como objeto de institucionalização espacial do estado moderno, desafiando as noções espaciais e territoriais majoritárias.

No contexto cibercultural, as expressões e representações estão em constante processo de virtualização e atualização, não para se opor, mas para tensionar a realidade. Nesse contexto, os mapas memes integram o hipertexto, permitindo ao hiper corpo projetar-se em mundos potenciais e imaginários. A lógica memética da remixagem dá movimento ao texto virtualizado, assim, a pluralidade de vozes que compõem o hipertexto requer um entendimento artístico que leve em conta a soma das individualidades numa proposta de inteligência coletiva.

O ciberespaço pelo qual as diferentes vozes circulam, não é, porém, neutro. Apesar de todas as virtualidades dos atos apontarem para a pluralidade das manifestações artísticas, oriundas de lugares de fala diversos (de acordo com a realidade social dos indivíduos), o meio internet, como é hoje, tende a homogeneização dos discursos em função da maior eficácia dos sistemas. Essa seria a ideologia tecnoutópica oficial, que promove o fim da teoria e a superação das problemáticas sem que essas sejam discutidas e colocadas à prova. Dessa ideologia derivam as tecnologias de geração de texto, imagem e vídeo por inteligência artificial, tão populares no debate público atual, e que representam não só desafios às noções de arte e a autoria, mas também uma ideologia de não movimento da arte, pois são tecnologias que se baseiam na apropriação daquilo que já foi feito anteriormente, dados já expressos, reorganizados pelos sempre mesmos, vieses capitalistas.

Como ideologias do cotidiano, os mapas memes representam uma parcela da infinidade de construções hiperartísticas estabilizadoras da sociedade hipermoderna, tão consumista quanto estética. Nesse sentido, ainda há, na hiperarte, vazão para as formas de vida e expressões plurais cibernéticas, ainda que em tensão com os discursos oficiais.

A superação das dualidades da arte moderna na hiperarte modifica também o papel do riso, pois, se o riso carnavalesco tinha uma função de escárnio para com a ideologia oficial, o riso de consumo, proeminente na hipermodernidade, representa a apropriação da ideologia do cotidiano pela ideologia oficial, e assim perde o caráter contestador, subversivo e revelador das contradições, que tinha riso. Essa tendência apropriadora, porém, ainda é distante dos mapas memes que, embora inseridos no contexto hiperartístico, são objetos de um senso de humor bastante particular, e que ainda retém estética e cultura próprias da internet do início dos anos 2000, constituindo assim, discursos humorísticos bastante nichados e de difícil apropriação produtiva capitalista.

A mudança no papel do riso se exprime no ideal leve da hipermodernidade, que acompanha o peso da modernidade acelerada. Mapas memes respondem ao ideal da leveza de maneiras próprias, pois estes comunicam, de formas leves, mesmo os conflitos geográficos mais graves. A cidadania leve é refratada de forma geral nessas produções que ironizam as formas cartográficas dos estados modernos por meio de um absurdismo cético, o que condiz com a crise das instituições da sociedade hipermoderna.

É também pela leveza que se pode argumentar um valor intrínseco a essas e outras formas de hiperartes. O sistema da hipermoda impõe fluidez e movimento ao campo das produções artísticas individuais, de modo que a constante busca pelo novo pode resultar na imprevisibilidade das mensagens, as quais, ao não serem captadas integralmente por determinados sistemas, só alcançam sua completude mediante outros sistemas, posteriores ou anteriores. Portanto, as mais variadas produções hiperartísticas, das quais os mapas memes representam apenas uma ínfima parcela, não podem ser compreendidas como obras fechadas em si mesmas, mas apenas em seu movimento dialógico que transpassa as individualidades e coletividades dos sujeitos e tensiona as ideologias oficiais e do cotidiano de maneiras cada vez mais aceleradas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Alana Soares; HENNIGEN, Inês; FONSECA, Tania Mara Galli. Cartografias no ciberespaço: experimentações metodológicas em espaços híbridos. **Psicologia & Sociedade**, v. 30, p. e174086, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/JhP7JfTYTT5mBg7t3qRwv3s/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 08 de maio de 2023
- BRAIT, Beth; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunciação em Bakhtin e seu Círculo. *In*: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANTO, Tânia Seneme do. Práticas de mapeamento com as tecnologias digitais: para pensar a educação cartográfica na contemporaneidade. 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/a2ccb07a-1058-439a-9b22-def6f1c6a84/content>. Acesso em 20 de setembro de 2023.
- CARVALHO, M. S. DE. Terra (in)cognitae / Terra (in)cognitae. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 126-134, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023
- CASALEGNO, Federico. À procura da aura perdida... desafios no design de ambientes em novas mídias. *In*: LEÃO, Lúcia (org.). **Derivas: cartografias do ciberespaço**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 55 - 60
- CASTAÑO DÍAZ, Carlos Mauricio. Defining and characterizing the concept of Internet Meme. **Ces Psicología**, v. 6, n. 2, p. 82-104, 2013. Disponível em: http://scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2011-30802013000200007. Acesso em: 23 de agosto de 2023.
- COSGROVE, Denis (Ed.). **Mappings**. Londres. Reaktion Books, 1999.
- CRAMPTON, Jeremy W. Mappings. *In* **The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography**, 2013, p. 423-43. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118384466.ch35>. Acesso em 02 de julho de 2023.
- DIMANTAS, Hernani. Linkania - A multidão hiperconectada. *In* LEÃO, Lúcia (org.). **Derivas: cartografias do ciberespaço**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 77-86
- DUGGAN, Maeve; SMITH, Aaron. 6% of online adults are reddit users. **Pew Internet & American Life Project**, v. 3, p. 1-10, 2013. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/71362264.pdf>. Acesso em 12 de outubro de 2023.
- EDNEY, Matthew H. Cartography without Progress': Reinterpreting the Nature and Historical Development of Mapmaking. **Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization**, v. 30, n. 2-3, p. 54-68, 1993. Disponível em: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/D13V-8318-8632-18K6>. Acesso em: 02 de Fevereiro de 2023.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria .In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

FIESLER, Casey et al. Reddit rules! characterizing an ecosystem of governance. In: **Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media**. 2018. Disponível em: <https://ojs.aaai.org/index.php/ICWSM/article/download/15033/14883>. Acesso em: 07 de junho de 2023.

GAIARSA, José Ângelo. **Tratado geral sobre a fofoca: uma análise da desconfiança humana**. São Paulo. Editora Agora, 2015.

GIRARDI, Eduardo Paulon; DOS REIS, Emanuel Martins; DA MATA LUCAS, Fabrício. Métodos (s) em geografia. **Formação (Online)**, v. 2, n. 12, 2005. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/download/1147/1145>. Acesso em: 25 de abril de 2023.

GIRARDI, G. Aventuras da leitura de mitos em mapas / Adventures of the reading of myths in maps. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 22-30, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Mikhail Bakhtin: pensador do riso, da crise e da mudança na teoria dos gêneros do discurso. **Revista de Estudos da Linguagem**, 2022. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003154055>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024

HARLEY, J.B.; WOODWARD, David. **The History of Cartography Volume One: cartography in prehistoric, ancient, and medieval europe and the mediterranean**. The University of Chicago, 1987. 622p. Disponível em: https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V1/Volume1.html. Acesso em 24 de fevereiro de 2023.

HARLEY, J.B. The Map and the Development of the History of Cartography. In HARLEY, J.B.; WOODWARD, David. **The History of Cartography Volume One: cartography in prehistoric, ancient, and medieval europe and the mediterranean**. The University of Chicago, 1987. p. 1 - 43. Disponível em: https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V1/Volume1.html. Acesso em 24 de fevereiro de 2023.

HARLEY, John Brian. Deconstructing the map. **Cartographica: The international journal for geographic information and geovisualization**, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989. Disponível em: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/E635-7827-1757-9T53>. Acesso em 24 de fevereiro de 2023.

HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. **Confins [Online]**, v. 5, p. 2-24, 2009. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/5e94/cd9f63f3eb787036ea2c83f8be371c3b92bb.pdf>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2023.

HILDEBRAND, Hermes Renato. As info-imagens e os signos matemáticos. In LEÃO, Lúcia (org.). **Derivas: cartografias do ciberespaço**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 117-126

HOLMES, B. Counter cartographies. *In Else/where: Mapping—New Cartographies of Networks and Territories*. University of Minnesota Press, 2006.

HOLZER, W.; HOLZER, S. Cartografia para crianças: qual o seu lugar? / Cartography for Children: what is their/its place?. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 93-104, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

JACOB, Christian. Por uma história cultural da cartografia. **Espaço e Cultura**, n. 39, p. 221-236, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/31762>. Acesso em 03 de março de 2023.

KATUTA, Ângela M. A(s) natureza(s) da cartografia / The nature(s) of cartography. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 7-21, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

KITCHIN, Rob; DODGE, Martin. Rethinking maps. **Progress in human geography**, v. 31, n. 3, p. 331-344, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0309132507077082>. Acesso em 26 de março de 2023.

KOZEL, S. Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais / Communicating and representing: maps as socio-cultural constructions. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 58-70, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

KUJAWSKI, Guilherme. Midiamorfose ou a transformação das narrativas jornalísticas pelas novas mídias. *In* LEÃO, Lúcia (org.). **Derivas: cartografias do ciberespaço**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 99 - 100

KURGAN, Laura. **Close up at a distance: Mapping, technology, and politics**. MIT Press, 2013.

LACOSTE, Yves. **A geografia-isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra**. Campinas. Papirus, 2005.

LEIRIAS, Ana Gabriela. Novas cartografias on line, arte contemporânea e outras geografias. **Geograficidade**, v. 2, n. 1, p. 115-133, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4153083>. Acesso em 24 de fevereiro de 2023.

LÉVY, Pierre. **Que é o Virtual?, O**. São Paulo. Editora 34, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. São Paulo. Editora Manole, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza: rumo a uma civilização sem peso**. Barueri. Manole. 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. **Bakhtin: conceitos-chave**, v. 5, p. 151-166, 2005.

MAIA, Alessandra; ESCALANTE, Pollyana. Consumo de memes: Imagens técnicas, criatividade e viralização. **VIII Simpósio Nacional da ABCiber, São Paulo/SP**, 2014. Disponível em: https://abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/alessandra_maia_37.pdf. Acesso em 25 de junho de 2023.

MARCUSCHI, Luiz Antônio et al. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. **Gêneros textuais e ensino**, v. 2, p. 19-36, 2002.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. *In*: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**, v. 4, p. 167-176, 2005.

MOROZOV, Evgeny. **Big tech**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

MUEHLENHAUS, Ian. Going viral: The look of online persuasive maps. **Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization**, v. 49, n. 1, p. 18-34, 2014. Disponível em: http://www.christinafriedle.com/uploads/1/8/4/7/1847486/going_viral_the_look_of_online_persuasive_maps.pdf. Acesso em 02 de julho de 2023.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**, v. 2, n. 2, p. 101-142, 2001. Disponível em: <https://www.sergiofreire.pro.br/ad/Mussalim-AD.PDF>. Acesso em 05 de julho de 2023.

NAGEL, Thomas. The absurd. **The Journal of Philosophy**, v. 68, n. 20, p. 716-727, 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2024942>. Acesso em 20 de Julho de 2024.

NOGUEIRA, Conceição. Análise do discurso. 2001. *in* ALMEIDA, L., FERNANDES, E. **Métodos e técnicas de avaliação: novos contributos para a prática e investigação**. Braga: CEEP. Disponível em: https://www.academia.edu/download/101431035/Capitulo_analise_20do_20discurso_final1.pdf. Acesso em 28 de junho de 2023.

OLENA, Polishchuk et al. Memes as the phenomenon of modern digital culture. **Wisdom**, n. 2 (15), p. 45-55, 2020. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/memes-as-the-phenomenon-of-modern-digital-culture>. Acesso em: 02 de Agosto de 2023.

PAULA, Luciane de. Círculo de Bakhtin: uma análise dialógica de discurso. 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/a742b57e-240e-49bd-a2d2-dcf86a9a8607/content>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

PEREIRA, Vinicius Andrade. As tecnologias de comunicação como gramáticas: meio, conteúdo e mensagem na obra de Marshall McLuhan. **Contracampo**, n. 10/11, p. 7-20, 2004.

Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17368>. Acesso em 25 de janeiro de 2024.

PERKINS, Chris. Cultures of map use. **The Cartographic Journal**, v. 45, n. 2, p. 150-158, 2008. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Chris-Perkins/publication/228876332_Cultures_of_Map_Use/links/5498128e0cf2eeefc30f6946/Cultures-of-Map-Use.pdf. Acesso em 03 de fevereiro de 2023.

PINHEIRO, J. Q. Mapas cognitivos do mundo: representações mentais distorcidas? / Cognitive maps of the world: distorted mental representations?. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 45-57, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

RECUERO, R. A Rede é a Mensagem: Efeitos da Difusão de Informações nos sites de Rede Social. In VIZER, E. (org) **Lo que McLuhan no previu**. Edition 1, 2012. Publisher: Editorial La Crujía. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Raquel-Recuero/publication/259338290_A_rede_e_a_mensagem_Efeitos_da_Difusao_de_Informacoes_nos_Sites_de_Rede_Social/links/60d9bec892851ca944907fac/A-rede-e-a-mensagem-Efeitos-da-Difusao-de-Informacoes-nos-Sites-de-Rede-Social.pdf. Acesso em 22 de agosto de 2023.

RECUERO, Raquel. **Introdução à análise de redes sociais online**. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24759/4/AnaliseDeRedesPDF.pdf>. Acesso em 22 de agosto de 2023.

ROBINSON, Anthony C. Elements of viral cartography. **Cartography and Geographic Information Science**, v. 46, n. 4, p. 293-310, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15230406.2018.1484304>. Acesso em 04 de julho de 2023.

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade**. Editora Unesp, 2020.

SANTAELLA, LUCIA. Sujeito, subjetividade e identidade no Cibefespaço. In LEÃO, Lúcia. (org.). **Derivas: cartografias do ciberespaço**. Annablume, 2004. p. 45 - 54

SANTOS, C. DOS. Desenhos e mapas no ensino de geografia: a linguagem visual que não é vista / Drawings and maps in geography teaching: the visual language that is not seen. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 80-92, 19 set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

SEEMANN, Jörn. Cartografia e cultura: abordagens para a geografia cultural. **Temas e caminhos da geografia cultural. Rio de Janeiro: Editora da UERJ**, v. 1, p. 115-156, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/download/5470302/2010CARTOCULT_NEPEC1.pdf. Acesso em 23 de abril de 2023.

SEEMANN, J. Linhas imaginárias na cartografia: a invenção do primeiro meridiano / Imaginary lines in cartography: the invention of the first meridian. **Geograficidade**, v. 3, n.

Especial, p. 31-44, 19 set. 2013. Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

SEEMANN, Jörn. Carto-crônicas: uma viagem pelo mundo da cartografia. **Fortaleza: Expressão Gráfica**, 2013.

SILVA, J. L. B.; KAERCHER, N. A. O mapa do Brasil não é o Brasil / The map of Brazil is not Brazil. **Geograficidade**, v. 3, n. Especial, p. 71-79, 19 set. 2013. Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/783>. Acesso em 22 de abril de 2023.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, v. 5, n. 1, p. e4370-e4370, 2011. Disponível em:
<https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em 29 de janeiro de 2024

SPERLING, David M. Você (não) está aqui: convergências no campo ampliado das práticas cartográficas. **Indisciplinar**, v. 2, n. 2, p. 77-92, 2016. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/download/32766/26372>. Acesso em: 17 de outubro de 2023

SPERLING, D. M; RAMOS, G. T.; SANTANA, C. M. CONTRACARTOGRAFIAS: tecnopolíticas de espacialização da informação - atores, agenciamentos e sistemas. Artigo apresentado no II Seminário Internacional Urbanismo Biopolítico: Urbanismo Neoliberal e Resistências Biopotentes. Belo Horizonte, 24 a 27 de Julho de 2018. Disponível em:
<https://www.gabrieltramos.com/textos-academicos-5>. Acesso em 20 de outubro de 2023.

WOOD, Denis. Map art. **Cartographic Perspectives**, n. 53, p. 5-14, 2006. Disponível em:
<https://cartographicperspectives.org/index.php/journal/article/download/cp53-wood-featured-article/pdf>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

WOOD, Denis. **Rethinking the power of maps**. Nova York. Guilford Press, 2010.

ZAMUR, Lucas. Nigro; MELO, Ismail Barra Nova de . Mapas e memes: produções e leituras. In Adilson Tadeu Baquerote. (Org.). **Geografia: ensino, desenvolvimento sustentável**. 1ed. Piracanjuba-Go: Editora Conhecimento Livre, 2023, v. 1, p. 266-285. Disponível em:
<https://app.conhecimentolivre.org/book/660/Geografia:%20ensino,%20desenvolvimento%20e%20sustentabilidade&ved=2ahUKEwis0Yz8zfyFAxWkDrkGHYBhAJIQFnoECBYQAQ&usg=AOvVaw07G71n4I84qkyQndHmtHzY>. Acesso em 20 de julho de 2023.

ZENG, Jing; ABIDIN, Crystal. ‘# OkBoomer, time to meet the Zoomers’: Studying the memefication of intergenerational politics on TikTok. **Information, Communication & Society**, v. 24, n. 16, p. 2459-2481, 2021. Disponível em:
https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/205966/1/Zeng_Abini_okboomer.pdf. Acesso em 20 de agosto de 2023.