

ARTE E CARTOGRAFIA

DANIELA MARZOLA FIALHO

ARTE E CARTOGRAFIA - ALGUMAS DEFINIÇÕES

Em seu livro *The Mapmaker's Quest*, David Buisseret diz que,

“ao redefinir o que o mapa é, os eruditos partiram da definição da Encyclopædia Britannica do início do séc.XX, que o define como ‘uma representação gráfica de parte da superfície terrestre’. Acabamos nos dando conta de que um mapa não necessita ser gráfico, nem representar a superfície terrestre. (...). O que de fato faz com que um mapa seja um mapa parece ser a sua qualidade de representar uma localidade; talvez devêssemos chamá-lo de ‘imagem locacional’ ou, mesmo, de um ‘substituto locacional’¹.

Já para Harley

“há, no entanto, uma resposta alternativa à questão ‘o que é um mapa?’ Para os historiadores, uma definição igualmente apropriada é que um mapa é uma construção social do mundo expressa através da cartografia. Longe de ser um simples espelho da natureza, do que é verdadeiro ou falso, os mapas reescrevem o mundo – como nenhum outro documento – em termos de relações de poder e de práticas culturais, preferências e prioridades. O que vemos num mapa é tanto uma relação com um mundo social invisível e uma ideologia, quanto com os fenômenos vistos e medidos na natureza. Mapas sempre mostram mais do que uma imediata soma de um conjunto de técnicas².

Considerados como documentos científicos, os mapas são vistos e supostos como objetivos e neutros. Já quando tomados como objetos estéticos, eles são conformados por várias escolhas

¹ BUISSERET, David. *The Mapmaker's Quest. Depicting New Worlds in Renaissance Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. XI. Tradução minha.

² HARLEY, J.B. Text and Context in the interpretation of Early Maps. In: HARLEY, J.B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. p.35-36. Tradução minha.

formais, incorporando, assim, valores culturais e crenças políticas ao figurarem e reconfigurarem o espaço. E isto porque a arte e a cartografia inventam os espaços e constroem o mundo e seus lugares. Ou seja: interpretam, à sua maneira, o espaço.

Algumas produções culturais são identificadas como arte. Entretanto, segundo Coli³,

“os discursos que determinam o estatuto e o objeto das artes não são unânimes nem constantes”. Assim, “é importante ter em mente que a idéia de arte não é própria a todas as culturas e que a nossa possui uma maneira muito específica de concebê-la”⁴.

Lorenzo Mammi, na apresentação do livro de Richard Wollheim⁵ – *A pintura como arte* –, comenta a crítica do autor às teorias institucionais nos seguintes termos:

“Os institucionalistas acreditam que, para que um objeto seja uma obra de arte, é suficiente que ele seja declarado como tal por alguém que tenha autoridade reconhecida para tanto. Wollheim, ao contrário, pertence às fileiras dos que acreditam que um objeto de arte é obra de arte por características intrínsecas, que podem ser detectadas objetivamente. Toda a argumentação de Wollheim gira em torno de um princípio de intencionalidade”.

A partir das teorias institucionais, a cartografia é arte desde que os mapas encontraram seu lugar em museus ou galerias de arte, nas inúmeras exposições das quais eles foram o objeto e o tema, tal como exemplificado, mais adiante, nesse trabalho. Nesse caso, já houve uma autoridade reconhecida que os elevou à categoria de obra de arte. Já na perspectiva de Wollheim – a do princípio da intencionalidade – pode-se ver a mescla que em muitos momentos aconteceu entre artistas e cartógrafos. Parafraseando Wollheim, podemos dizer que

“se quisermos compreender quando e porque a cartografia é uma arte, precisamos considerá-la da perspectiva do artista”⁶.

Para Peter Turchi,

“a criação artística é uma viagem no desconhecido. Aos nossos próprios olhos, estamos fora do mapa. A excitação com uma potencial descoberta é acompanhada por ansiedade, desespero, cautela, talvez ousadia e, sempre, pelo risco do fracasso. (...). Contudo, em cada peça que produzimos, nós contemplamos um mundo; e se esse mundo não existisse de outra maneira, nós o criaríamos e o descobriríamos”⁷.

Como explicar, então, uma arte – como o desenho, a pintura, a cartografia – que necessita de técnicas para representar o mundo tridimensional em duas dimensões? Seriam essas

³ COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.p.23

⁴ Idem. p.64

⁵ MAMMI, Lorenzo. Apresentação. In: WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁶ WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 .p.36.

⁷ TURCHI, Peter. *Maps of the imagination: the writer as cartographer*. San Antonio: Trinity University Press, 2004. p.13. Tradução minha.

“convenções de ilusão”, na denominação de Turchi, que fazem com que *“cada artista trabalhe com as convenções dominantes, ou contra elas”*⁸.

Os mapas cativam por sua concepção artística ou por suas bases técnicas, mas o fascínio torna-se maior quando as duas coisas são apresentadas ao mesmo tempo, aumentando ainda mais a força com que revelam universos culturais em constante transformação e conflito. Os mapas responderiam, assim, à necessidade de descrever, entender e controlar o mundo, bem como a arte.

Para Yi-Fu Tuan,

“mapas desenhados na areia, apenas para responder uma questão prática, tem muito pouco ou nenhum valor artístico. No entanto, tão logo são desenhados em um material mais durável – barro, madeira, papiro, ou papel – o impulso artístico encontra expressão. É como se os seres humanos fossem incapazes de inscrever linhas, ângulos, quadrados e círculos sem serem engolfados na estética de configuração e design. Este impulso é ainda mais poderoso quando a cor, a representação pictórica da topografia e os traços feitos pelo homem são adicionados”.

Essa adição pode ter sido feita, inicialmente,

*“para aumentar a quantidade de informação e a facilidade de leitura. Mas uma vez introduzido, o impulso estético pode adquirir uma vida própria e se desenvolver às custas da precisão e até mesmo da legibilidade”*⁹.

“O mapa nos mostra, concisamente, algo que ninguém jamais viu” – afirma Turchi. E isto não apenas porque uma superfície curva e irregular foi tornada plana, mas porque seria impossível ver um continente inteiro, as fronteiras políticas dos estados, ou os nomes dos lugares. Para Turchi,

*“as cores da terra foram cuidadosamente selecionadas para criar um ‘esquema matiz de elevação’. Esta imagem ‘clara’ é, então, uma representação artística de certas características naturais e políticas. É uma construção intelectual”*¹⁰.

Essa construção intelectual transparece na cartografia urbana de várias formas, conforme os diferentes mapas. Neles podemos ver a cidade como um todo muitas vezes abstraída do seu contexto geográfico. Vemos os nomes de ruas, praças e bairros, a demarcação dos municípios e, em alguns casos as edificações.

⁸ Idem. p.75. Tradução minha.

⁹ TUAN, Yi-Fu. Maps and art: identity and utopia. In: SILBERMAN, Robert Bruce. *World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000*. Minneapolis:University of Minnesota Press, 1999. p.11. Tradução minha.

¹⁰ TURCHI, Peter. 2004. *Op. Cit.* p.85. Tradução minha.

AS ORIGENS PICTÓRICAS DOS MAPAS

O livro de David Buisseret, *'The Mapmakers' Quest'*, tenta explicar porque havia tão poucos mapas na Europa em 1400, e tantos por volta de 1650. De acordo com o autor,

“a revisão na definição dos mapas tem um sentido importante na nossa compreensão de como a cartografia se desenvolveu na Europa medieval tardia. Uma vez que começemos a procurar sinais de mapas, não apenas na produção daquilo que desde sempre tem sido reconhecido como mapa, mas também na emergência de outras formas de imagem locacional, então podemos traçar de forma mais convincente as raízes daquilo que de outro modo pareceria um inexplicável florescimento da cartografia”¹¹.

Nesse sentido, Buisseret afirma que

“quando o medieval esculpia orbis ou modelava palácios, ou desenhava planos elaborados de composto abacial, eles estavam se movendo para um tipo de imagem locacional que apenas mais tarde encontrou a sua expressão total. Este impulso de mapeamento precoce necessita ser procurado no início da Europa moderna, quando (...) desenhos arquitetônicos, modelos de fortificação, e mesmo diagramas militares exemplificam a necessidade emergente de entender e controlar o mundo pela produção de imagens locacionais do mesmo”¹².

Buisseret vai mostrar, portanto, os avanços dessa cartografia e sua relação com os artistas em diversos pontos da Europa. A partir daí, a questão da emergência da produção dos mapas é relacionada com o que

“os historiadores da arte há muito tempo apontam, ou seja, de que houve uma grande mudança estilística na arte ocidental Européia entre 1400 e 1500. Quer a chamem de ‘advento do novo realismo’ ou ‘a chegada da Renascença’, ou mesmo ‘a idade das descobertas’, todos concordam que um grande vento de mudança soprou ao longo do século quinze. O que não foi tão bem compreendido é que este novo modo de ‘ver’ o mundo aplicava-se também à produção de mapas, onde novos estilos surgiram, desenvolvidos por pintores há muito tempo reconhecidos como inovadores. Era como se a pintura e o mapeamento fossem simplesmente meios diferentes de representar artisticamente a mesma realidade, de um novo ponto de vista”¹³.

Reforçando essas idéias Silberman, por sua vez, afirma que:

¹¹ BUISSERET, David. *The Mapmaker's Quest. Depicting New Worlds in Renaissance Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. XII. Tradução minha.

¹² Idem, p. XIII. Tradução minha.

¹³ Ibidem, p. 29. Tradução minha.

“uma história da arte poderia ser escrita, ao se traçar a história da pintura em relação com a história dos mapas. No Ocidente, a história da arte da renascença até a ascensão do modernismo parece realmente correr paralela à história da cartografia.”¹⁴.

Silberman nos aponta a historiadora de arte Svetlana Alpers que em seu livro “A Arte de Descrever” tem um capítulo denominado “O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa”. Para Svetlana:

“Os cartógrafos constituem um grupo claramente distinto dos artistas, assim como os estudiosos da cartografia se distinguem dos historiadores da arte. Ou, pelo menos, assim era até recentemente. Estamos testemunhando um certo enfraquecimento dessas divisões e da atitude que elas representam. Os historiadores da arte, menos certos de que poder estipular quais imagens contam como arte, estão dispostos a incluir mais tipos de artefatos e outras produções humanas em seu campo de estudo. Alguns deles se voltaram para os mapas. Os cartógrafos e os geógrafos, por sua vez, acompanhando uma revolução intelectual correlata do nosso tempo, estão tomando consciência da estrutura dos mapas e de sua base cognitiva.”¹⁵

No começo dessas relações, estavam artistas que também trabalharam com a cartografia. Os primeiros citados por Buisseret foram os irmãos Limbourgs e o irmãos Van Eick. Supõe-se que os irmãos Limbourgs (Paul, Hermann e Jean) nasceram entre 1370 e 1380 e teriam morrido por volta de 1416. Teriam vindo de *Nimwegen* (hoje Flandres), mas são geralmente referidos como alemães. O que os torna importante é o fato deles terem trabalhado para Jean, Duc de Berry (1340-1416), e feito sob sua encomenda o livro *Trés Riches Heures*. Este manuscrito é um clássico exemplo do Livro das Horas medieval, uma coleção de textos litúrgicos para cada hora do dia. Sua estrutura continha um calendário de estações e, em cada mês, um castelo foi retratado contra um fundo de atividade rural. Mas o que impressiona é a fidelidade com que os edifícios são retratados. Como afirma Buisseret,

“cada castelo nas séries é representado com tal fidelidade que parece como se os Limbourgs estivessem tentando nos oferecer guias topográficos destes grandes edifícios”¹⁶.

Essas figuras podem ser vistas no site <http://www.christusrex.org/www2/berry> onde podemos reconhecer entre outros o Palais de la Cité – Paris (junho), o Castelo de Saumur (setembro), o Louvre – residência real em Paris (outubro) e o Castelo de Vincennes (dezembro). Vários exemplos da obra dos irmãos Limbourgs ilustram bem esse estilo inovador e suas ligações com a cartografia: na parte do Livro de Horas que trata do Ciclo de Ofícios e de Santos, São Miguel é retratado em sua luta com o dragão, no alto da Abadia do Mont Saint Michel também meticulosamente retratado. Um exemplo importante é o Plano de Roma (folio 141v do Livro de

¹⁴ SILBERMAN, Robert Bruce. Maps and art: the pleasures and power of worldviews. In: SILBERMAN, Robert Bruce. *World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000*. Minneapolis:University of Minnesota Press, 1999. p.35. Tradução minha.

¹⁵ ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever. A Arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 250, 251.

¹⁶ BUISSERET, David. 2003. *Op .Cit.* p. 30. Tradução minha.

Horas – Fig. 1), que não seria uma imagem muito comum neste tipo de livro. Segundo Buisseret, o Duc de Berry possuía vários *mappae mundi*, nos quais os irmãos talvez tenham se inspirado – neste Plano de Roma, os principais monumentos da cidade podem ser identificados, tendo sido dispostos segundo sua distribuição geográfica.

Ainda conforme Buisseret,

*“o trabalho dos Limbourgs mantém uma relação próxima com o dos irmãos Van Eick. (...). Jan Van Eick (1390 – 1441) era também um mestre do ‘realismo’ topográfico, produzindo pinturas cujos detalhes parecem nos levar direto ao mundo dos Países Baixos do início do século quinze. (...). Mais notavelmente ainda, ele teria ‘pintado’ um globo terrestre, que o seu quase contemporâneo, o historiador Bartolomeo Facio, descreve como ‘o mais perfeito trabalho do nosso tempo, no qual pode-se distinguir não apenas os lugares e os continentes, mas também as distâncias que os separam’. Se realmente o globo era trabalho de Van Eick, é uma demonstração a mais da forma como um pintor reconhecido estava simultaneamente ‘vendo’ o mundo em termos cartográficos”.*¹⁷

Pode-se dizer, portanto, que quase não havia distinção entre o fazer artístico e o fazer cartográfico desses artistas. Pode-se captar nesses artistas/cartógrafos uma mudança na maneira de desenhar e apreender o espaço de uma forma prática, experimental.

Na Itália, podemos encontrar o florentino Leon Battista Alberti (1404 – 1472) que, além de arquiteto, foi pintor, escultor, autor, poeta, dramaturgo, matemático e filósofo. É o autor da primeira análise científica da perspectiva, no tratado *De Pictura*, que marcou uma etapa decisiva na história de arte que caracteriza o Renascimento, ao passar da prática experimental à teorização dos princípios da perspectiva. Em sua obra *Descriptio Urbis Romae*, fez o primeiro levantamento da cidade de Roma e seus monumentos, e propôs uma solução matematicamente baseada para delinear a cidade.

*“O próprio mapa de Alberti não sobreviveu, mas foi feita uma reconstrução, no século XIX, com base nas suas notas, que deram um resultado altamente acurado (Fig.1). Em cartografia, como também na pintura, Alberti descreveu, com efeito, técnicas que iriam servir a muitos fazedores de mapas e artistas nos séculos que se seguiram”*¹⁸.

Leonardo da Vinci (1452 – 1519), assim como Alberti, foi um homem da Renascença. Pintor, escultor, arquiteto, músico, engenheiro, cientista da natureza e cartógrafo:

“ele podia delinear grandes áreas de território tanto planimetricamente quanto em termos de vista de olho de pássaro. (...). Um desenho pouco conhecido de Milão (Fig.2), desenhado por volta de 1508, quando Leonardo estava trabalhando em seu estudo de renovação da cidade. O sketch grosseiramente circular, em cima, mostra três quartos do perímetro da

¹⁷ BUISSERET, David. 2003. Op. Cit. p. 31-32. Tradução minha.

¹⁸ Idem. p.34. Tradução minha.

cidade, e a rápida vista de olho de pássaro, embaixo, posiciona os principais edifícios, incluindo o castelo e o leprosário (hospital para doenças contagiosas); claramente Leonardo usou ambos os ângulos ao formular sua imagem da cidade e o trabalho a ser feito lá. Ele também produziu uma vista puramente planimétrica (rigorosamente vertical) de Imola – 1502 - (Fig.2), um celebrado grande esforço para o seu tempo. Muitas décadas seriam necessárias antes que muitos planejadores de cidades pudessem segui-lo, por exemplo, em mostrar todas as feições de uma cidade desta maneira”¹⁹.

Outros nomes de artistas que estiveram ligados tanto à pintura quanto à cartografia: Raphael Sanzio (1483 - 1520) – plano idealizado de Roma a pedido do Papa Leão X; Michelangelo Buonarroti (1475 -1564) – planos para a fortificação de Florença; Albrecht Dürer (1471 - 1528) – desenho de um mapa-mundo e de duas esferas celestiais; Augustin Hirschvogel (1503 - 53) – grande plano de Viena; Cornelis Anthonisz (1499 – 1556) – Plano de Amsterdan (fig. 09); Pierre Pourbus (1524 - 84) – grande carta de Bruges.

No séc. XVII, também podemos encontrar alguns exemplos de pintores/cartógrafos como Jacques Callot (1592 - 1635), David Vingboons (1576 - 1632) e Johannes Vingboons (1616/17 - 70), apesar de que, a partir do final do século XVI, a mescla pintores/cartógrafos começa a se tornar diferente. Como nos diz Buisseret:

“na arte européia do final do século XVI e do século XVII, a penetração da cartografia é freqüentemente sentida. (...). Mas isto não quer dizer que os pintores fossem de algum modo cartógrafos; simplesmente a cartografia havia penetrado de tal forma as mentes das pessoas em algumas regiões, particularmente na Holanda, que os mapas eram usados naturalmente na forma normal de representação”²⁰.

Mesmo assim ainda podemos encontrar alguns pintores/cartógrafos tais como: Jan Van Goyen (1595 – 1656), Pieter Saenredam (1597 – 1665) e Gaspar Andriaans Van Wittel (1653 – 1736).

El Greco (1541 – 1614), por exemplo, que em sua pintura “Vista e Plano de Toledo (c.1610)” nos mostra a cidade de duas maneiras, não teve ligações com a cartografia. Nesta pintura vemos uma vista panorâmica de Toledo por trás de suas muralhas e no primeiro plano do quadro podemos ver um homem segurando o mapa da cidade.

Já Jan Vermeer (1632 – 75) tem várias pinturas nas quais utiliza o mapa como elemento decorativo e simbólico. Podemos citar: “O Astrônomo”, “Mulher lendo uma carta”, “Soldado e Moça rindo” e “Vista de Delft”. Um de seus trabalhos “A Arte de Pintar” (Fig. 3) para Svetlana Alpers ilustra de forma emblemática essa mescla na arte holandesa entre pintura e cartografia. De acordo com ela, esta tela

¹⁹ BUISSERET, David. 2003. *Op. Cit.* p. 35-36. Tradução minha.

²⁰ Idem. p. 48. Tradução minha.

*“figura como uma espécie de sumário e afirmação do que se fez. A relação equilibrada, porém intensa, de um homem e uma mulher, a conjunção de superfícies minuciosamente trabalhadas, o espaço doméstico – eis a matéria prima da arte de Vermeer. Aqui, porém, tudo tem um estatuto paradigmático, devido não apenas ao seu título histórico, mas também a formalidade de sua apresentação. Se esse mapa é apresentado como pintura, a que noção de pintura ele corresponde? Vermeer sugere uma resposta a essa pergunta na forma da palavra ‘Descriptio’, que aparece escrita com toda a clareza na borda superior do mapa (...). Esse era um dos termos que mais se usavam para designar o empreendimento cartográfico. Os autores ou editores de mapas eram referidos como ‘descritores do mundo’, e seus mapas, ou Atlas como o mundo descrito. Embora o termo nunca tenha sido, ao que me consta, aplicado a uma pintura, há boas razões para sê-lo aqui. O objetivo dos pintores holandeses era captar, sobre uma superfície, uma grande quantidade de conhecimentos e informações sobre o mundo”.*²¹

Esta questão colocada por Alpers tem a ver com a questão semântica. Em seu livro Alpers coloca a relação entre mapas e pintura remontando a Ptolomeu (87 – 150). Claudius Ptolomeu foi um pensador grego reconhecido pelos seus trabalhos em astrologia, astronomia e cartografia (onde ficou conhecido por ser um dos primeiros cartógrafos, se não o primeiro, a usar escala em mapas). Em sua obra *Planisphaerium* ele estava preocupado com a projeção estereográfica da esfera da Terra em um plano. Seu maior trabalho *Geografia*, em oito livros, tenta mapear o mundo conhecido dando coordenadas aos maiores lugares em termos de latitude e longitude. Os mapas de Ptolomeu eram geralmente fiéis à visão de mundo do grande geógrafo, perpetuando tanto seus acertos quanto seus erros. Seu engano mais significativo foi o cálculo errado do comprimento de um grau de longitude, o que tornou a Eurásia mais extensa. Voltando a questão semântica, Alpers nos mostra que:

”A única palavra grega de que Ptolomeu dispunha para se referir a um criador pictórico era ‘graphikos’. O que reveste particular interesse para nós, no contexto em que Ptolomeu a usou, é que o termo (diversamente do latim ‘pictor’) pode sugerir – e de fato está etimologicamente relacionada com ele – o grupo de termos que terminam com uma forma de ‘grapho’ – geografia, corografia, topografia –, que na Antiguidade, como mais tarde no Ocidente, era usada para definir seu campo de estudo. O significado comum deste sufixo é ‘escrever’, ‘desenhar’ ou ‘registrar’. É impossível para nós hoje em dia, como o era para a Renascença, dizer com que exemplos em mente, portanto com que força particular, Ptolomeu invocava um ‘graphikos’. O modo como os renascentistas o tomavam, porém, fica claro pelas traduções e adaptações que eles fizeram de sua obra. Em geral a palavra

²¹ ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever. A Arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 250, 251.

*‘pintura’ – ‘pictura’, ‘schilderij’, ou a palavra apropriada para pintura na linguagem moderna – era usada.*²²

Retornando a palavra *descriptio* que aparece no quadro de Vermeer, Alpers nos faz ver

*“a maneira pela qual a Renascença não se contentava em invocar os registros geográficos de Ptolomeu sem também reconhecer sua natureza especificamente gráfica. Embora a palavra pintura seja introduzida, ela é inevitavelmente modificada, acompanhada ou substituída pelo termo ‘descrição’ – ‘descriptio’ em latim, ‘description’ em francês, ‘beschryving’ em holandês. Todas essas palavras, naturalmente dependem do latim ‘scribo’, o equivalente do grego ‘grapho’. (...) Voltando a Ptolomeu, devemos dizer que o seu termo ‘grapho’ tanto podia sugerir pintura quanto a escrita.”*²³

A partir do final do século XVII e no século XVIII, conforme Buisseret, ficou mais complicado ainda aos artistas continuarem a ter algo a ver com o fazer mapas. O universalismo renascentista desapareceu, até porque o mundo do saber estava muito mais abrangente.

*“Como um símbolo desta mudança, (...) podemos citar a fascinante observação de Jean Boutier: na segunda metade do século XVII, os vendedores parisienses de mapas migraram do Quartier Saint-Jacques, onde por muitos anos compartilharam barracas com mercadores de pinturas, e tomaram novos alojamentos na área freqüentada pelos vendedores de equipamentos científicos. Esta foi uma mudança rica em significado, simbolizando o divórcio entre a cartografia e a arte, e o fim de uma associação que remonta ao início do século XV e que foi de grande importância para o desenvolvimento da feitura dos mapas”*²⁴.

A ARTE E A CARTOGRAFIA NOS DIAS DE HOJE

Muitos artistas atuais se fascinaram pela riqueza formal e pelo significado social dos mapas e tem respondido a isso fazendo trabalhos artísticos construídos sobre imagens de mapas e baseados nas estratégias de se fazer mapas. O número de exposições que tratam sobre a cartografia tem crescido. Podemos encontrar exposições que mostram apenas os mapas antigos, exposições que mesclam a apresentação de mapas antigos com obras de arte inspiradas em mapas e exposições que mostram trabalhos de artistas que trabalham imagens ligadas à cartografia.

“*Cartographers*” de 23 de janeiro de 1998 a 15 de março do mesmo ano cujo curador foi Zelimir Koscevic com a colaboração de Stach Szablowski e Grzegorz Borkowski, é uma exposição que se enquadra neste último tipo. Esta exposição foi um projeto conjunto de quatro centros europeus de arte localizados em Zagreb (Croácia), Maribor (Eslovênia), Budapeste e Varsóvia. O projeto apresenta um a interpretação dos artistas sobre a cartografia. Esta exibição no Centre for

²² ALPERS, Svetlana. 1999. *Op. Cit.* p. 266.

²³ Idem. p. 267.

²⁴ BUISSERET, David. 2003. *Op. Cit.* p. 48. Tradução minha.

Contemporary Art (http://csw.art.pl/new/program/9812_e.html) em Varsóvia trouxe trabalhos das últimas duas décadas de 80 artistas de todo o mundo incluindo nomes famosos como Ben Vautier, Maurizio Catellan, Ingo Gunther, Nam June Paik, IRVIN and the Planet Earth group.

De 14 de janeiro de 2000 a 24 de fevereiro de 2000 aconteceu na Boston University Art Gallery (<http://www.bu.edu/art/webPages/exhibMap.html>) uma exposição denominada “*Mapping Cities*” que narra os períodos chaves da produção de mapas urbanos em sete cidades: Jerusalém, Roma, Paris, Amsterdã, Londres, New York e Boston. Incluía vários mapas da *Harvard Map Collection*. A curadoria desta exposição foi feita por Karen E. Haas. O catálogo e o ensaio do mesmo por Naomi Miller. Nesta exposição podiam ser vistos trabalhos de Johannes Blaeu, Leonardo da Vinci (Fig. 2), David Booth, Saul Steinberg (Fig. 4), entre outros. Os mapas desta exposição variam desde 1500 até os dias de hoje. Como a organizadora do catálogo – Naomi Miller – se pergunta:

“*Há alguma outra forma de representação que forneça mais dados acerca de uma cidade? (...) O objetivo principal desta exposição é atuar como referência para uma variedade de cartografias urbanas em termos de forma e função, e como trabalhos artísticos tornados acessíveis tanto para o amador quanto para o especialista*”.²⁵

A exposição “*World Views: Maps & Art*” realizada no Frederick R. Weisman Art Museum (11 de setembro de 1999 à 02 de janeiro de 2000) conjugou mapas antigos (Mercator, Waldseemüller, Ortelius, Johannes Blaeu, entre outros) mapas atuais (a topografia de Marte), arte contemporânea utilizando mapas (Alighiero & Boetti, Jasper Johns e Jaune Quick-to-see Smith, Saul Steinberg [Fig. 4.]) e instalações de arte comissionadas (Mel Chin, Ilya Kabakov e Laura Kurgan). O curador desta exposição foi Robert Silberman. Alighiero e& Boetti – *Mappa Del Mondo*, 1978 - usaram seu trabalho para tratar de assuntos globais. Jasper Johns – *Map*, 1962 - desconstruiu o mapa dos EUA transformando-o em uma pintura. Jaune Quick-to-see Smith cujo trabalho se denomina ‘*Indian Country Today*’ (1996) nos fala sobre a dominação a custa dos índios. Saul Steinberg – *View of the World from 9th Avenue* - criou em 1975 uma visão do mundo desde o ponto de vista de New York.

Recentemente inaugurou na *Library of Congress*, em 14 de setembro de 2005 uma exposição chamada “*Maps in Our Lives*” (<http://www.loc.gov/rr/geogmap/acsmexh.html>). Uma exposição em reconhecimento à associação de 30 anos entre a Divisão de Geografia e Mapas da *Library of Congress* e o *American Congress on Surveying and Mapping* (ACSM). A exposição explora as quatro profissões constituintes da ACSM - Levantamento Topográfico, Cartografia, Geodésia e Sistemas de Informação Geográficos (SIG)

De 15 de julho a 24 de setembro de 2000 ocorreu no Rio de Janeiro, no Centro de Arquitetura e Urbanismo (<http://www.rio.rj.gov.br/smu/paginas/cau.htm>), a exposição “*Do Cosmógrafo ao*

²⁵ MILLER, Naomi. *Mapping Cities*. Seattle: University of Washington Press, 2000. p.8. Tradução minha.

Satélite – Mapas da Cidade do Rio de Janeiro” que resultou em um livro com o mesmo nome. O curador desta exposição foi Jorge Czajkowski. A exposição constituída de 58 mapas – 05 mapas bastante antigos mais gerais, onde se vê o surgimento do nosso continente (Cantino, Waldseemüller, Marini, Albernaz e Hondius) após 04 mapas do Brasil (Lopo Homem [Fig.6], Diogo Homem) e depois os mapas da Cidade do Rio de Janeiro(fig.4), começando pela Baía da Guanabara. Como diz Celso Castro acerca desta exposição:

*“em seu conjunto, a representação cartográfica revela uma ‘biografia’ urbana, através de instantâneos de uma identidade sempre mutante”*²⁶.

“Imagens do Arquivo Virtual da Cartografia Urbana Portuguesa” foi uma exposição que ocorreu tanto em Portugal quanto no Brasil. No Brasil pelo menos em dois lugares no Rio de Janeiro de 30 de Agosto a 07 de Novembro 2000 e em Salvador em 2002. O Arquivo Virtual de Cartografia Urbana Portuguesa tem por objetivos a identificação, a catalogação e a disponibilização da cartografia urbana histórica de cidades de origem portuguesa - construídas em Portugal, no Brasil, em África e no Oriente - existente nos principais arquivos e bibliotecas. Consiste numa base de dados informatizada, composta por texto e imagem, de cartografia histórica sobre as cidades de origem portuguesa, disponível através da Internet, e acessível a investigadores e ao público em geral. A exposição em si mostrava mapas pertencentes ao acervo e breves instruções sobre a forma de acessá-los na página <http://urban.iscte.pt>.

A 25ª Bienal de São Paulo foi aberta ao público dia 23 de março de 2002 a 02 de junho de 2002. O seu tema foi *“Iconografias Metropolitanas”*, enfocando a produção artística contemporânea de onze grandes cidades do mundo. Como não podia deixar de ser o binômio arte/cartografia se fez presente. A capa de um dos livros já o demonstrava com uma imagem chamada *“Global City Lights”* de Craig Mayhew e Robert Simmon (Getty Images do Brasil Ltda) e da NASA Godard Space Flight Center, com base nos dados do Defense Meteorological Satellite Program²⁷.

Dois artistas na 25ª Bienal podem ser citados através dos quais a arte/cartografia se dá a ver. Um é Taras Polataiko (Ucrânia) e o outro Rogério López Cuenca (Espanha) (Fig. 5). A obra de Taras é intitulada *“Bird’s Eye View”* (vista de olho de pássaro) e sua intenção é criar imagens esteticamente arrojadas com tecnologia de última geração. Segundo o artista

*“fora de contexto, essas imagens remetem as pinturas abstratas de Gerhard Richter, como, por exemplo, a série “Squeegee”. Contextualizadas, aludem a sua série de fotos aéreas de cidades, tiradas de avião. (...) Minha instalação-performance trata tanto da natureza da imagem nas culturas contemporâneas como da abstração e do relacionamento do artista com o contexto, a narrativa e os eventos do mundo artístico”*²⁸.

²⁶ CASTRO, Celso. Uma viagem pelos mapas do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, Jorge. *Do Cosmógrafo ao Satélite – Mapas da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000. p.15.

²⁷ Esta imagem pode ser vista no site: http://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_35.html

²⁸ POLATAIKO, Taras (Ucrânia) Bird Eye’s View. In: *25ª Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas – Países*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 324

Já Rogério López Cuenca com sua obra “Que surja” – intervenção urbana em outdoor trabalha com

*“uma viagem ao interior dos significados, em que os mesmos dispositivos dos meios de comunicação (as imagens), deconstruídas, mostram suas possibilidades poéticas. A realidade é que as imagens esbanjam signos, e todo signo pode ser decodificado e recodificado, ‘montado’ tal qual fizeram as primeiras vanguardas”.*²⁹

No Brasil a exposição “O Tesouro dos Mapas – a Cartografia na Formação do Brasil”, com a curadoria de Paulo Micelli, inaugurou em São Paulo em 27 de maio de 2002 e terminou em 27 de outubro de 2002. Passou depois pelo Rio de Janeiro e por Brasília. Promovida pelo Instituto Cultural Banco Santos, as peças datadas do século XV em diante fazem parte da Cid Collection, acervo de três mil itens que o banqueiro Edegar Cid Ferreira vem acumulando há mais de 30 anos. Através de 220 mapas e instrumentos de navegação, a exposição faz uma completa genealogia da representação do País no progressivo desenho do mundo, desde a época em que era apenas uma fantasia na cabeça dos cartógrafos medievais.

A exposição dividiu-se em cinco ambientes: 1)As imagens do Mundo; 2)Mapa: Arte e Técnica; 3)A Cartografia Européia e o Desenho do Mundo; 4)A Última Terra: o Desenho do Brasil; 5)A Oficina do Cartógrafo. No primeiro ambiente, ‘As Imagens do Mundo’, estão expostos vários de mapas de imenso valor histórico-cultural, o Atlas de J.Fr. Roussin, manuscrito veneziano de 1673, e cinco raríssimas cartas-portulanos, desenhadas sobre pergaminho animal, datadas dos séculos XVI e XVII. Três dessas cartas-portulanos saíram das oficinas da família Oliva. Além disso podem ser vistos, neste ambiente, mapas de Hartman Schedel (1493), Martin Waldseemüller, Lorenz Fries, Sebastian Münster, André Thevet, Abraham Ortelius - todos do século XVI -, além de cartas seiscentistas de Blaeu, Mercator e Hondius. No ambiente 4) A Última Terra: o Desenho do Brasil podemos ver mapas que mostram como as ‘novas terras descobertas’ foram se fixando em forma e tamanho, e como elas foram sendo identificadas. Aliás, elas só passaram a existir, efetivamente, depois de fixadas e identificadas nos mapas. Estes mapas se constituem, assim, em registros – espécie de certidão de nascimento – que atestavam a existência das ‘novas terras’ e que produziram, assim, as suas identidades, neste caso mais específico a identidade do Brasil. Mas este ambiente não contém apenas mapas do Brasil por inteiro, numa parte deste ambiente foram mostradas plantas de diversas cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Salvador, Olinda, Recife e Natal.

É interessante observar o que contém e explicita o ambiente ‘Mapa: Arte e Técnica’. Segundo a reportagem do Instituto Virtual de Turismo (IVT) do Rio de Janeiro (http://www.ivt-rj.net/museus_patri/exposicao.htm):

²⁹ CHILIDA, Alicia. Rogério López Cuenca (Espanha). In: 25ª Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas – Países. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 123.

*“Vemos neste ambiente uma associação dos elementos estéticos da ciência cartográfica aos conhecimentos matemáticos e astronômicos em que se baseou o desenvolvimento da cartografia a partir do Renascimento. Em um valioso conjunto, estão reunidas obras que representam quatro séculos da mais expressiva produção cartográfica desenvolvida em vários países, desde o século XVI ao XIX: Fernando de Solís, Mercator-Hondius, Robert Dudley, Van Langren, Augustino Torriello, entre outros”*³⁰.

Uma exposição importante aconteceu em várias cidades do Brasil. Trata-se da exposição, que acompanhou o lançamento do livro de mesmo nome, *“Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial”* do Prof. Nestor Goulart Reis Filho. A exposição foi feita com o material recolhido através de uma pesquisa de mais de 40 anos do Arquiteto Nestor Goulart Reis Filho (FAU - SP) e mostra ampliações fotográficas de mapas das principais cidades do período colonial. Os desenhos, aquarelas e plantas apresentados foram realizados por engenheiros militares formados em cursos de arquitetura que existiram no Brasil e em Portugal. Pelas notícias que pudemos levantar ela aconteceu em fevereiro de 2001 no MAUC (Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará). Comemorando os 450 anos da Cidade de Vitória, a Casa Porto das Artes Plásticas sediou de 05 de Setembro a 07 de Outubro de 2001 a exposição. Em São Paulo ela pode ser vista em janeiro de 2003, na Estação Ciência/USP. No Rio de Janeiro a mesma exposição foi promovida pelo IAB/RJ (Instituto dos Arquitetos do Brasil – seção Rio de Janeiro) no SESC Tijuca, de 25 de abril a 24 de maio de 2003. Como afirma Nestor Goulart Reis Filho:

“Este livro (e a exposição) pretende demonstrar também a importância de outras formas de estudo de História do Brasil, a partir das evidências materiais oferecidas pela arquitetura e pelo urbanismo por meio de plantas e desenhos de vistas das cidades, sobretudo onde nos faltam os documentos escritos”.³¹

Uma exposição similar em conteúdo a *“World Views”* aconteceu no Brasil, no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP, prédio Anexo) de 26 de março de 2003 à 01 de junho de 2003 (<http://www.macvirtual.usp.br/mac/menuInterno.asp?op=1&ano=2003&mes=3>), chamada *“Leituras Cartográficas Históricas e Contemporâneas”*. A mostra foi uma parceria entre a BrasilConnects, o MAC e o Arquivo Histórico do Exército e exibiu ao público 48 mapas, plantas de cidades e desenhos de fortalezas e edificações, realizados entre os séculos 18 e 19. Dividida em dois núcleos - histórico e contemporâneo, a mostra continha na primeira parte, mapas, plantas, projetos arquitetônicos e paisagens de cidades. Tais obras foram escolhidas através de uma pesquisa feita pelo curador e professor-doutor em Arquitetura e Urbanismo da USP, Nestor Goulart Reis Filho. Os documentos expostos mostram a preocupação que os portugueses tinham, desde o período colonial, com o planejamento urbano no Brasil, até mesmo com a defesa e a expansão do nosso território.

³⁰ http://www.ivt-rj.net/museus_patri/exposicao.htm

³¹ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo:Imprensa Oficial do Estado, 2001. p.11.

No núcleo contemporâneo estão os artistas Cláudio Tozzi, Feres Khouri e Marco Butti, que exibem obras que fazem uma releitura do material histórico do acervo do Exército exposto sob a responsabilidade de Helouise Costa (MAC-USP).

Uma exposição chamada “*Brasil de Aguilar*” do artista plástico José Roberto Aguilar aconteceu em São Paulo no Centro Cultural FIESP de 02 de junho a 17 de julho de 2005 (curador – Haron Cohen) e em Brasília no Conjunto Cultural da Caixa de 04 a 28 de agosto de 2005. Aguilar apresenta uma releitura de símbolos nacionais: a bandeira, a cartografia e o hino. Segundo Bené Fonteles, curador da exposição de Brasília:

“Aguilar faz ainda mais bela e animada, a festa nos Estados políticos e espirituais ao compor mapas que desafiam as frágeis fronteiras da geopolítica. Aguilar traça uma outra cartografia utópica que comunga terra e céu, fazendo que telas soem como tambores retumbantes de uma nova harmonia para uma Federação Cósmica que há - como sonha a ficção -, de equilibrar mais do que governar, o Universo”³².

No módulo Cartografia Brasileira o artista fez uma tela representando cada estado do país. Ao todo são 27 telas que medem 2,5 m x 2 m de altura. Em cada uma delas, a linha imaginária que desenha as fronteiras do Brasil aparece num branco sutil. Fotografadas cada uma dessas telas compõem o mapa do Brasil (Fig. 6).

Como se pode ver, os mapas oferecem aos artistas um veículo para o exame de assuntos culturais situando-se desde a identidade pessoal a política internacional, provêm uma conexão entre arte e ciência, e sugerem um intrincado sistema de representação combinando elementos verbais, visuais e simbólicos.

³² FONTELES, Bené (curador). *Texto do convite* distribuído pela Centro de Cultura da Caixa Econômica Federal da exposição “Brasil de Aguilar” em Brasília.



Fig. 3 – Jan Vermeer- “A Arte de Pintar”

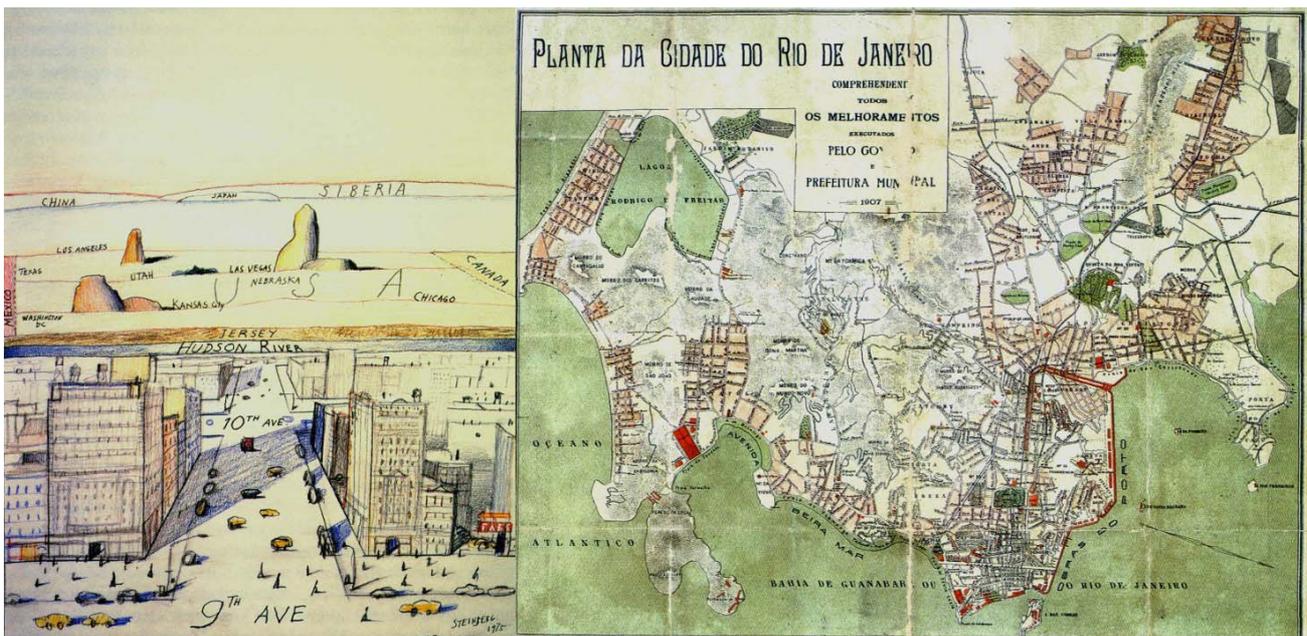


Fig. 4 – Saul Steinberg – Vista do mundo da 9ª Av. e Planta da Cidade do Rio de Janeiro.

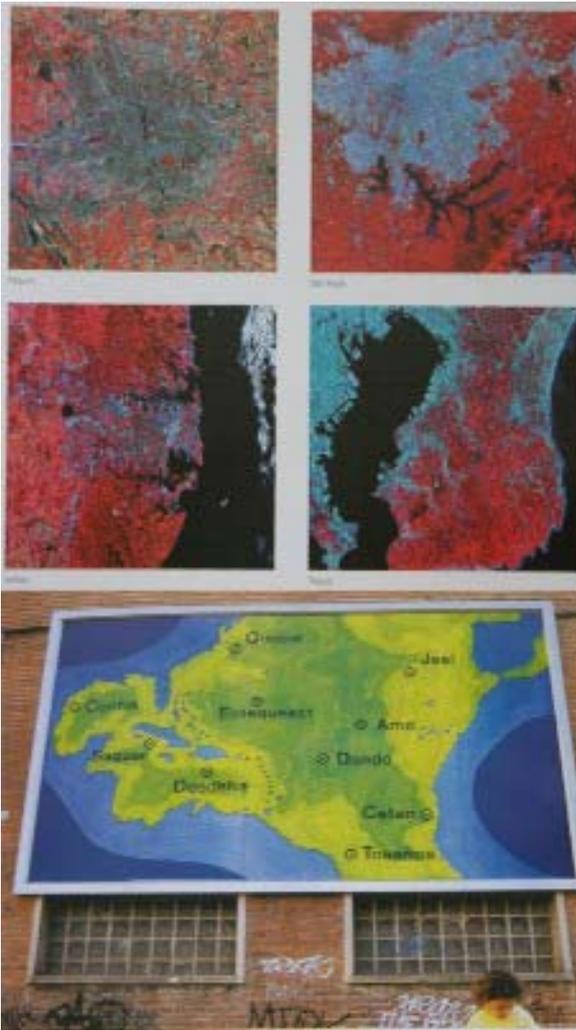


Fig. 5

T. Polataiko – “Bird’s Eye View”

(Pequim, São Paulo, Tóquio e Sydney)

R. L. Cuenca – “Que surja”



Fig. 6 – “O Brasil” de Lopo Homem e “O Brasil” de Aguilar.

BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever. A Arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BUISSERET, David. *The Mapmaker's Quest. Depicting New Worlds in Renaissance Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- CASTRO, Celso. Uma viagem pelos mapas do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, Jorge. *Do Cosmógrafo ao Satélite – Mapas da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- CHILIDA, Alicia. Rogério López Cuenca (Espanha). In: *25º Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas – Países*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- FONTELES, Bené (curador). *Texto do convite* distribuído pela Fundação Cultural da Caixa Econômica Federal da exposição “Brasil de Aguilar” em Brasília.
- HARLEY, J.B. Text and Context in the interpretation of Early Maps. In: HARLEY, J.B. *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.
- http://www.ivt-rj.net/museus_patri/exposicao.htm
- MAMMÌ, Lorenzo. Apresentação. In: WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MILLER, Naomi. *Mapping Cities*. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- POLATAIKO, Taras (Ucrânia) Bird Eye's View. In: *25º Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas – Países*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- SILBERMAN, Robert Bruce. Maps and art: the pleasures and power of worldviews. In: SILBERMAN, Robert Bruce. *World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- TUAN, Yi-Fu. Maps and art: identity and utopia. In: SILBERMAN, Robert Bruce. *World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- TURCHI, Peter. *Maps of the imagination: the writer as cartographer*. San Antonio: Trinity University Press, 2004.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

FONTE DAS IMAGENS

AGUILAR, José Roberto. *Brasil de Aguilar*. Catálogo da exposição de mesmo nome realizada em São Paulo de 02 de junho a 17 de julho de 2005. Curador Haron Cohen. São Paulo: FIESP/SP, 2005. (Fig. 06 – p.16)

BUISSERET, David. *The Mapmaker's Quest. Depicting New Worlds in Renaissance Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2003. (Fig.01 – p.23 e p.31, Fig.02-p.36)

CASTRO, Celso. Uma viagem pelos mapas do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, Jorge. *Do Cosmógrafo ao Satélite – Mapas da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000. (Fig. 04 - p.69, Fig. 06 – p. 24)

CATÁLOGO 25º *Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas – Países*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. (Fig. 05– pp.123 e 235)

SILBERMAN, Robert Bruce. *World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000*. Minneapolis:University of Minnesota Press, 1999. (Fig.04 – p.39)

TURCHI, Peter. *Maps of the imagination: the writer as cartographer*. San Antonio: Trinity University Press, 2004. (Fig. 04 – p. 138)

<http://www.christusrex.org/www2/berry/f141v.html> (Fig.01)

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html//leonardo/13maps/1imola.html> (Fig.02)

<http://gallery.euroweb.hu/html/v/vermeer/03c/index.html> (Fig 03)

<http://www.upenn.edu/ARG/archive/steinberg/SS.cover.gif> (fig.04)