

## A Cartografia e a Pintura Setecentista no Norte da Europa

Jorge Bruno Ventura

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

jorge.bruno@ulusofona.pt ;  
j28ventura@gmail.com

**Palavras-chave:** *Cartografia; Pintura; Topografia; Quattrocenti; Perspectiva.*

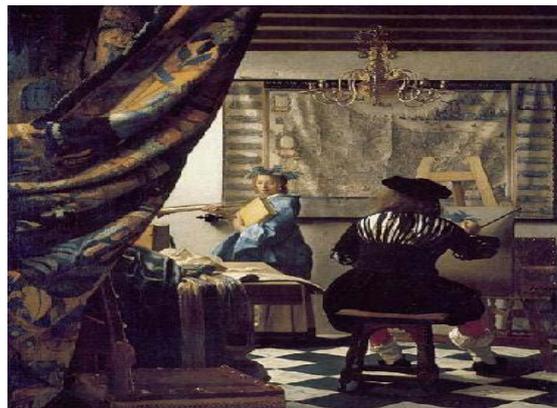
A ‘arte de pintar’ de Vermeer é uma das referências quando o propósito é abordar a arte da cartografia em junção com pintura setecentista no Norte da Europa<sup>1</sup>. Nesta obra surge um grande mapa que não passou despercebido aos historiadores de arte e que apresenta indícios de uma analogia entre a cartografia (mapas) e pintura (no caso a holandesa). Esta obra de Vermeer, que apresentamos na figura 1 do presente texto, é considerada a maior e mais complexa obra do autor e é também uma das suas preferidas, tal como prova a recusa da sua venda mesmo em tempos de crise do pintor. É uma pintura óptica com a capacidade de oferecer uma visão realista. Na cena representada, apesar dos vários motivos de interesse apresentados pela obra, interessa colocar o foco da nossa atenção no mapa que pendurado numa das paredes do atelier do pintor.

É o mapa da Holanda com as suas 17 províncias dos países baixos unidas, e apresenta um rasgão que divide o norte – a República holandesa – do sul – Habsburgo.

O mapa na ‘arte de pintar’ é único e nele podem ser apreciados traços representativos da arte da cartografia. Nele, percebe-se a representação da orla marítima holandesa, com um mar repleto de navios; as vistas topográficas das principais cidades holandesas, com um texto a explicar alguns pormenores e, para além disso, combina 4 tipos de impressão disponíveis para mapas (gravação, água-forte, xilogravura e móvel para as letras).

<sup>1</sup> No capítulo com o título ‘O Impulso Cartográfico na arte holandesa’ do livro ‘The Art of Describing’, a autora Svetlana Alpers aborda com insistência esta obra.

Fig. 1 –A arte de pintar. Vermeer



A relação de Vermeer com a cartografia não se esgotou na obra que aqui apresentámos. Apesar do inferior detalhe e importância, foram outros os mapas representados por este artista: “Vermeer sempre sugere a qualidade material do papel envernizado, pintado, e algo dos meios gráficos pelos quais a massa da terra é apresentada” (Alpers, 1999: 4)<sup>2</sup>.

A pintura setecentista do norte da Europa tem como origem a cidade de Bruges e tratava, principalmente, de temas da contemporaneidade, com uma forte componente descritiva através da valorização do detalhe e do pormenor. Os pintores holandeses queriam colocar nas suas obras a maior informação possível, o maior conhecimento possível, e a par deles a mesma ambição era tida pelos ‘autores de mapas’, que eram chamados de ‘descritores do mundo’. A janela italiana que o *quattrocenti* deu a conhecer ao mundo dá lugar a uma superfície onde era pretendido montar e construir o mundo.

A cartografia inspirou imagens como as vistas topográficas (ver exemplo da figura 2), apesar do hábito em chamar a essas imagens pinturas, e por estarem bem definidas as fronteiras de mapa e de pinturas: “os mapas fornecem a medida de um lugar e a relação entre lugares, dados quantificáveis, enquanto as pinturas de paisagem são evocativas e visam antes a dar-nos certa qualidade de um lugar ou da percepção que o observador tem dele” (Alpers, 1999: 8). Com esta afirmação compreende-se também um base bem definida de separação entre a arte e ciência.

De volta à figura 2, que também é uma obra

<sup>2</sup> O texto de Alpers de 1999 utilizado como elemento da bibliografia do presente trabalho não apresentava numeração de páginas por se tratar de um conjunto de cópias do original. Optou-se por atribuir uma paginação às cópias utilizadas com início de numeração no início do capítulo ‘O Impulso Cartográfico na arte holandesa’.

de Vermeer, o pintor holandês mostra-nos a luz natural de um determinado momento do dia. Para tal, faz uma divisão da obra em quatro bandas horizontais: o areal, a água (do rio Schie), os edifícios da cidade e o céu. No areal algumas pessoas: duas mulheres a caminharem, dois homens e uma mulher à conversa e uma mulher com uma criança no colo. Na água, alguns barcos e o reflexo dos edifícios que, por sua vez, ocupam uma outra das bandas horizontais. Sobre o reflexo na água é provável que Vermeer tenha utilizado uma câmara escura e conseguido a realização do reflexo através da técnica de *pointillisme*<sup>3</sup>. Os edifícios, dos quais se destacam as *portas* de Schiedam e de Roterdão e as torres do que então eram a nova e a velha igreja, apresentam diferentes tonalidades por causa do que está a acontecer no céu (porta de entrada da luz), alguns telhados e cúpulas têm uma cor mais viva. A última banda é a que ocupa mais espaço da obra e oferece-nos uma sensação de continuidade espacial. O azul do céu e as nuvens brancas é interrompido pelas nuvens escuras que surpreendem e tão bem caracterizam o clima holandês. O local de vista é um local mais elevado que a linha de terra. O pintor não está ao nível nem do areal nem da cidade mas coloca-se num ponto mais alto. Impõem-se esta análise da obra para que se possa perceber que o objectivo do artista é descrever e por isso tanto interesse para com o pormenor. É o realismo flamengo com descrições que quase se assemelham a fotografias sobre a decoração, usos e funções dos objectos. Verifica-se uma análise meticulosa e detalhada da realidade com um foco particular no espaço empírico que a forma. A pintura flamenga descreve a riqueza do visível e empírico onde tudo merece ser representado e ganha um significado simbólico.

Fig. 2 – A Vista de Delfos. Johannes Vermeer



3 Em português pontilhado. Consiste em colocar pastas de tinta mais espessa em áreas mais escuras resultando em efeitos luminosos.

Tal como o referido anteriormente, já não é a janela que se abre e deixa olhar, mas uma descrição que realça a atenção para com os detalhes e a superfície dos objectos que é apresentada na tela, “...não era uma janela, segundo o modelo italiano, mas sim, como um mapa, uma superfície sobre a qual se faz uma montagem do mundo” (Alpers, 1999: 7) – um mundo de objectos com a sua colocação no espaço visual. A pintura cartográfica fez nascer um espaço pictórico laicizado e científico onde se verifica uma ruptura com o espaço da perspectiva. Há uma maior atenção em descrever do que em explicar, o olhar deixa de efectuar a leitura de uma narrativa e passa a assistir a algo descrito, “Northern art, in contrast, suppresses narrative and textual reference in favour of description and visual surface” (Jay, 1980:12). O Presente deixa de narrar e no seu lugar surge um passado que quer ter influência na forma de se ver o presente e o futuro, “um modo de ver o mundo, em última análise determinado pelas novas atitudes perante a prosperidade e as relações de troca” (Berger: 1996: 91). Mas as fronteiras entre mapas e arte, ou entre conhecimento e decoração, seriam intrigantes para os holandeses do séc. XVI e XVII, “pois numa época em que os mapas eram considerados um tipo de pintura, e em que as pinturas desafiavam os textos como uma maneira fundamental de compreender o mundo, a distinção não era nítida” (Alpers, 1999: 12).

Houve um incremento da ilustração geográfica no séc. XVI por força de operações militares, actos de comércio e gestão da água. A confiança na cartografia, considerada então como uma habilidade comum, era inabalável. A cartografia era um passatempo onde, por vezes, se expressavam os mais fundos sentimentos e servia de justificação para viagens de artistas setentrionais. A cartografia na arte traz consigo uma estrutura interpretativa da percepção dos espaços numa ligação à fixação, mas também ao movimento. Para a filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann existe uma diferença entre a cartografia na arte e a cartografia da arte. Para melhor se perceber esta diferença, é necessário ter em conta dois importantes aspectos. O primeiro é a existência de um trabalho artístico inerente ao termo cartografia e potenciador de um trabalho artístico intelectual onde se verifica um repensar do objecto artístico. O segundo aspecto, é a integração do espaço na compreensão e interpretação de um pensamento artístico. A mesma autora incorpora um termo novo relacionado com ícaro e o seu voo – um modelo teórico fixo no globo e no mapa.

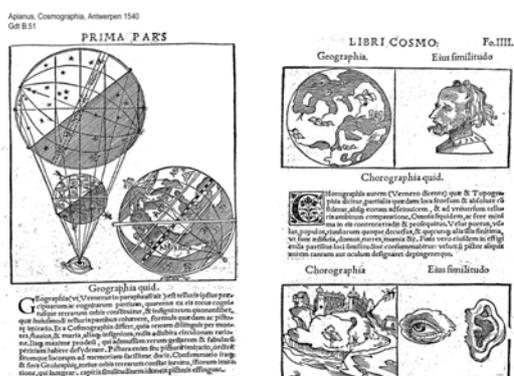
A determinação de uma localização em determinado espaço requer uma ‘negociação’ com as coordenadas: “is to negotiate it according to its spatial coordinates” (Thun-Hohenstein, 2009: 37). Os destinatários da arte devem agir como exploradores e navegadores de um trabalho artístico discursivo de

latitudes e longitudes.

Mas para se perceber esta ligação da cartografia com a pintura setecentista do norte da Europa, é necessário recuar ainda mais no tempo. Ptolomeu<sup>4</sup> invocou que a geografia está preocupada com a cabeça e a corografia<sup>5</sup> com aspectos individuais (ver figura 3). Mas este cientista foi ainda mais longe, associando as *habilidades* de um matemático à geografia, e as de um artista à corografia<sup>6</sup>.

Fig. 3 – “Geographia” e “Chorographia” em Petrus Apianus, *Cosmographia*,

Paris, 1551, Biblioteca da Universidade de Princeton.



O alcance cartográfico estendeu-se juntamente com o papel da pintura. Ptolomeu para identificar um ‘criador pictórico’ fez uso do termo *graphikos*, termo associado a palavras que terminam com a expressão *grapho*, tais como geografia, cartografia e topografia, e que em lugar-comum, quer dizer: escrever, registar ou desenhar.

Os homens da Renascença ao traduzirem os textos de Ptolomeu, utilizaram o termo *pintura*, num contexto de descrição.

O termo *descrição* estava associado a uma retórica verbal e foi esse poder verbal que os italianos tentaram colocar na pintura: “mas quando a palavra descrição é usada por geógrafos renascentistas, ela chama a atenção não para o poder das palavras, mas para o sentido em que as imagens são desenhadas ou inscritas

como algo escrito. Ela chama a atenção, em suma, não para o poder persuasivo das palavras, mas para um modo de representação pictórico.” (Alpers, 1999: 23) . Na verdade, em Ptolomeu, o termo *grapho* tanto podia sugerir escrita como pintura.

O termo *descriptio* era utilizado para mapas mas também para a pintura que acompanhou esse interesse: “com a ajuda das palavras que se aplicavam aos mapas, podemos sugerir que as pinturas do Norte estavam relacionadas mais com a descrição gráfica do que com a persuasão retórica, o que sucedia com as pinturas na Itália.” (Alpers, 1999: 24) .

Apesar de tudo, é no Norte da Europa, e não na Itália, que se dá uma reconciliação entre mapas e pintura, bastando para isso perceber a tamanha produção dos pintores setentrionais de pinturas de vistas.

O contributo de Alberti, para além de vincular a pintura à visão, foi considerar a pintura não uma superfície como um mapa, mas como um plano que servia de janela e que supunha a existência de um ponto de observação. Por sua vez Ptolomeu deu instruções para a concepção de imagem a partir de um único ponto do olho, mas isso não terá haver com a pintura italiana, mas sim com o ponto de distância adoptado por artistas setentrionais.

A diferença de um e de outro está no seguinte: “enquanto a perspectiva albertiana posiciona um observador a certa distancia olhando através de uma janela emoldurada para um suposto mundo substituto, Ptolomeu e a perspectiva do ponto de distância concebiam a pintura como uma superfície de trabalho plana, não-emoldurada, sobre a qual se inscreve o mundo.” (Alpers, 1999: 27) . Há a demarcação de um território e é lá que está contido o olhar do observador Recuperamos o que já anteriormente escrevemos: A janela italiana que o *quattrocenti* deu a conhecer ao mundo deu lugar a uma superfície onde era pretendido montar e construir o mundo. O mapa é o modelo por cauda da superfície plana que com um olhar nómada recusa o respeito pelos limites do plano através da invasão do espaço. É a imagem que controla o observador criando uma ilusão de liberdade, quem sabe semelhante ao voo de um Ícaro (ver página 5).

O artista sai do seu ateliê para pintar. Foi o que se passou com as primeiras imagens paisagísticas holandesas, em que se destaca Hendrick Goltzius (ver imagem 4). O artista liberta-se da sua mente e da sua imaginação como elemento exclusivo de emissão e “sai ao ar livre e tenta capturar a grande amplidão da planura holandesa – fazendas, cidades e torres de igreja, tudo marcado sobre essa grande extensão” (Alpers, 1999: 28-29). Na verdade estamos a falar de algo que já anteriormente fora feito pelos cartógrafos.

4 Cientista grego que nasceu no Egipto no ano 90 d.C. Viveu em Alexandria, onde faleceu em 168 d.C., e tornou-se conhecido pelos seus trabalhos nas áreas da matemática, astrologia, astronomia, geografia e cartografia.

5 Estudo geográfico de um país ou de uma de suas regiões.

6 Por esta razão os mapas de Ptolomeu sempre estarem ligados às projecções matemáticas.

Fig. 4 – Landscape with Farm. Hendrick Goltzius



As mais importantes obras da paisagem holandesa estão enraizadas em hábitos cartográficos<sup>7</sup> em que o artista conhece e aceita a superfície de trabalho, a superfície e a extensão são enfatizadas pelo volume e pela solidez, verifica-se a ausência de meios de enquadramento usuais e familiares, há uma vista geral (com um grau falacioso) e a ausência de um observador localizado.

A noção desenhar une a cartografia com as paisagens holandesas do século XVII. A noção de desenho em Itália fora exaltada a forma de arte – **imaginação**. Já Hoogstraten<sup>8</sup> coloca o desenho como algo ligado às letras, e como tal – **descrição**.

A cartografia chega à arte: “usada restritamente, a cartografia se refere a uma combinação de formato pictórico e interesse descritivo que revela uma conexão entre certas paisagens e vistas de cidade e as formas da geografia que descrevem o mundo em mapas e vistas topográficas. Usada amplamente, a cartografia caracteriza um impulso para registar ou descrever a terra em imagens que era compartilhado na época por agrimensores, artistas, impressores, e o público holandês em geral” (Alpers, 1999: 38).

As características geográficas da Holanda também não são inocentes por causa dessas características tornou-se um espaço particularmente apropriado para a cartografar. Também o sistema de propriedade das terras fazia com que não existisse desconfiança no levantamento topográfico. Havia a liberdade para cartografar<sup>9</sup>.

A arte holandesa com as vistas topográficas sofre uma transformação. Os meios gráficos dão origem à pintura. A ‘vista de Delft’ que anteriormente descrevemos (figura 2) é um desses exemplos. Mas o interesse pela

cidade já vem de trás com *Civitates Orbis Terrarum*, de Braun e Hogenberg, que tinham como propósito proporcionar o prazer da viagem aos que ficavam em casa. Mapas e globos são ferramentas capazes de delinear uma função de orientação.

Esta obra, publicada em 1572 e 1617, teve o objectivo de completar o atlas de Abraham Ortelius, com o nome *The Atrum Orbis Terrarum*<sup>10</sup>. Em *Civitates Orbis Terrarum*, um conjunto de colaboradores coordenados Georg Braun<sup>11</sup> participaram com informações várias que permitiu a diversos desenhadores *construírem* ilustrações de vários locais como por exemplo da localidade de Cascais, em Portugal (figura 5).

Fig. 5 – Representação de Cascais in *Civitates Orbis Terrarum*



Dizia-se que era uma viagem sem interesse em negócios ou ganhos, mas puramente a bem do conhecimento. Por isso tanta atenção para com trajés, flora, fauna e inscrições que se colocavam junto das ilustrações da vistas

O interesse<sup>12</sup> pela cidade era acrescido do facto particular de um interesse pela cidade natal e por isso tantas cidades representadas por artistas oriundos das mesmas e livros patrocinados pelas cidades com várias ilustrações. Criou-se uma tradição na execução de estampas topográficas e houve uma transição do meio gráfico para a pintura, com alguns artistas setentrionais a serem chamados a ilustrarem mapas.

Nessa Holanda da época, a história, que era factual, dá lugar a uma história descritiva com superfícies com muita informação. A pintura holandesa tem um fascínio pela descrição tal como acontece com os mapas.

7 Referência a obras de Van Goyen; Ruisdael, Koninck.

8 Pintor holandês que nasceu em 1627.

9 Ao contrário por exemplo do que se passava em Inglaterra.

10 Obra editada em 1570.

11 Cónego da catedral de Colónia.

12 Por volta de 1590.

**Bibliografia:**

Alpers, S. (1983). *The Art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago. The University of Chicago Press.

Alpers, S. (1999). *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.

Berger, J. (1996). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.

Glucksmann, C. B. (1996). *L'œil Cartographique De L'Art*. Paris. Galilee.

Janson, H.W. (1998). *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Jay, M. (1988). "Scopic Regimes of Modernity", *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, pp 3-23.

King, I.W. (2007). *Straightening our Perspective: The Logos of the Line*. Sage.

Levin, D.M. (1993). Introduction *In Modernity and the hegemony of Visions*. University of California Press.

Pallasmaa, J. (2008). *The eyes of the skin*. West Sussex: Wiley and sons.

Thun-Hohenstein, F. (2009). From a cartographic Glance to Synchronistic Experiences. In Cartwright, W et al (Org.), *Cartography and Art* (pp. 35-41). Berlin. Springer.

**Internet** (consultas realizadas entre Fevereiro e Março)

[http://www.essentialvermeer.com/cat\\_about/view.html](http://www.essentialvermeer.com/cat_about/view.html)

[http://www.lcc.gatech.edu/~broglio/1102/scopic\\_regimes.html](http://www.lcc.gatech.edu/~broglio/1102/scopic_regimes.html)