

Olhar como os pássaros. Sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa¹ cartográfico²

Felix Thürlemann

Resumo: Alguns estudiosos das ciências humanas se interessaram por estudar textos visuais não valorizados pela “grande arte”. Esse recente interesse pelas imagens que não se enquadram na disciplina da história da arte reflete o crescente papel que desempenha a visualidade atualmente. Seguindo os passos de Algirdas Julien Greimas, que sempre incentivou os estudos nos diferentes domínios da expressão visual independentemente da substância da expressão implicada, escolhemos como objeto de análise um gênero de texto visual extra-estético - um mapa cartográfico - com o intuito de estudar como se estrutura a enunciação de um tipo particular de mapa, o chamado *vista à voo de pássaro*.

Palavras-chave: semiótica visual; mapa cartográfico; enunciação; perspectiva

Abstract: To look like the birds: about the enunciation structure present on a kind of cartographic map. Some human sciences’ researchers are interested on studying visual texts that are not valorized by the “great art”. This recent interest for images that are not framed by art history discipline reflect the upgrowing role that visuality plays nowadays. According to the steps of Algirdas Julien Greimas, that has always encouraged the studies on different domains of visual expression - regardless the implied expression’s substance - we have chosen as an object of analysis a textual genre extra-aesthetical - a cartographic map - with the intention of studying how can be structured the enunciation of a particular type of map called *view like a bird’s flight*.

Keywords: visual semiotics; cartographic map; enunciation; perspective

1 - [N. do T.] Para o termo em francês “*carte*” optamos pelo termo mapa em português que apresenta o sentido relacionado à representação geográfica de um plano.

2 - Traduzido do original francês, *Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d’énonciation d’un type de carte géographique*, *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], NAS, 2009, N° 112. Disponible sur: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2940>> (consulta em: 05/07/2009). Por Pedro dos Santos Silva, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, integrante do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS) e revisão teórica de Ana Claudia de Oliveira (PEPGCOS/PUC-SP).

Há apenas dez anos - sob os termos *icônico* e *pictórico* - alguns representantes das ciências humanas começaram a se interessar pelos textos visuais não estudados pela disciplina tradicional da história da arte. Esse interesse recente pelas imagens que não se enquadram na “grande arte” reflete o crescente papel que desempenha a visualidade na sociedade pós-moderna dominada pela mídia eletrônica.

Os estudos visuais (*visual studies* ou *Bildwissenschaften*, como são denominados nas culturas anglo-saxônica e germânica, respectivamente) deixam, entretanto, de ser apoiados por uma abordagem sistêmica adequada, uma abordagem que seria capaz de abranger o conjunto dos fenômenos significantes que se correlacionam ao colocado pelo sentido da visão.

Há mais de trinta anos, Algirdas Julien Greimas, em seu ensino na *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, em Paris, levou a introduzir o seu conceito de iconização³ incentivando trabalhos de investigação nos diferentes domínios da expressão visual. O termo *icônico* greimasiano não era o resultado de um modismo. Baseava-se numa reflexão sistemática guiada pela convicção de que uma semiótica digna deste nome deveria ser capaz de dar conta de todas as formas de manifestação da significação, e isto independentemente da substância da expressão implicada.

Se eu escolho, aqui, como objeto de análise um gênero de texto visual extra-estético, não o faço por obedecer ao imperativo da moda, mas para seguir os ensinamentos de um mestre inesquecível.

Vista à voo de pássaro

Primeiro, um exemplo (Fig. 1):



Fig. 1. Fotografia da paisagem⁴

3 - [N. do T.] Segundo A. J. Greimas e J. Courtés (2008) o termo iconização é a última etapa da figuratização do discurso em que distinguimos duas fases: a figuração e a iconização. A primeira responde pela conversão dos temas em figuras, e a segunda que tomando as figuras já constituídas, as dotas de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial.

4 - Arquivos do autor. NEUBRONNER, J. (1908). *Cartão postal a voo de pássaro*.

A fotografia de paisagem aqui reproduzida não se distingue certamente por uma clareza extraordinária ou uma estrutura composicional muito refinada: algumas linhas brancas - indicando provavelmente os caminhos - desenham na parte superior do formato quadrilátero uma espécie de arabesco; algumas manchas brancas poderiam corresponder a poças de água; no canto inferior esquerdo do quadrilátero, distingue-se um fragmento de estrada... A perspectiva da tomada de vista, no entanto, é bastante singular: enquanto que na parte inferior da imagem as árvores são apresentadas em vista aérea, a imagem parece em certa medida redirecionar-se e distingue, perto da borda superior, o horizonte sob uma estreita banda de céu.

O que me conduziu a ocupar-me desta tomada de vista não é a qualidade estética da fotografia, mas as condições, sobretudo estranhas, da sua produção. A fotografia foi publicada - como um documento de valor excepcional - em um cartão postal (Fig. 2):

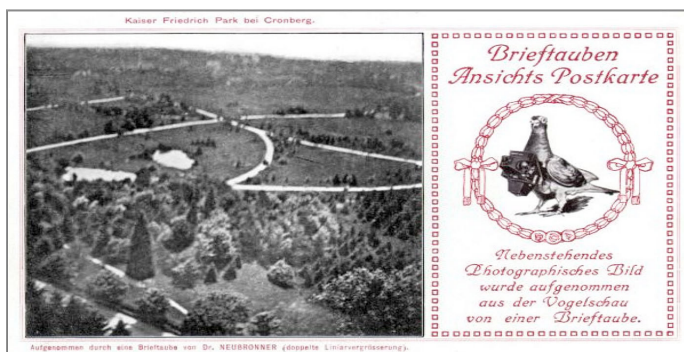


Fig. 2. Cartão postal do pombo-correio, 1908⁵.

À direita da fotografia, enquadrada por uma coroa de honra oval, está representado o autor da obra: um pombo-correio portando ao pescoço um minúsculo aparelho fotográfico. A legenda explica: *Nebenstehend Photographisches wurde aufgenommen Bild aus der von einer Vogelschau Brieftaube* (A imagem fotográfica ao lado foi capturada em voo por um pombo-correio).

Outra legenda, localizada sob a fotografia, dá informações suplementares: *Aufgenommen durch eine Brieftaube von Dr. Neubronner...* (Capturada com a ajuda de um pombo-correio pelo doutor Neubronner...). A ave heroica era, portanto, apenas como um instrumento nas mãos de um meta-autor, certo Julius Neubronner, farmacêutico, que em 1906, inventou um dispositivo fora do comum de fotografias capturadas por pombos em voo.

O que torna o emprego de pombos-correio como fotógrafos interessantes e fora do comum ao mesmo tempo, é que esta invenção toma ao pé da letra a expressão *vista à voo*

5 - Arquivos do autor. NEUBRONNER, J. (1908). *Cartão postal a voo de pássaro*.

de pássaro - *aus der Vogelschau [...] aufgenommen*, como diz o cartão postal. Isto que as fotografias em questão nos dão a ver é o que - aparentemente - veem os pombos quando eles sobrevoam a terra. A experiência é ainda mais estranha uma vez que na época, em 1906, o homem já conhecia desde um longo período esse tipo de vista, exatamente desde o 21 de novembro de 1783, dia em que o primeiro balão tripulado se elevou nos ares, e - sob forma documentada - desde que em 1868, Nadar fixou fotograficamente esse tipo de vista com base em experimentações iniciadas dez anos antes:

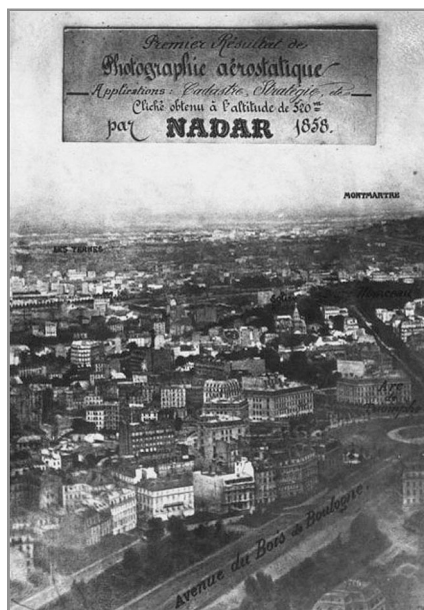


Fig. 3. Nadar, fotografia aérea de Paris, datada de 1858 (realizada em 1868)⁶.

Mas há um aspecto mais importante: o conceito de *vista à voo de pássaro*, *Vogelschau* ou *Vogelperspektive* em alemão, *bird's eye view* em inglês, foi imaginado pelo homem bem antes que ele dispusesse dos meios de alçar-se nos ares. Antes de ter tido a possibilidade de olhar a superfície da terra a partir de balões e de aviões, o homem desenhou mapas e plantas de cidades *à voo de pássaro*, como ainda o chamam hoje - e isto independentemente da possibilidade de uma vista real inclinada a partir de montanhas ou de torres. É isto que mostra incontestavelmente o exemplo da primeira planta que foi conservada da cidade Vilnius⁷, intitulada *VILNA LITVANIAE Metropolis*, publicada em 1581 em Colônia, na

6 - [N. do T.] Félix Nadar (por vezes abreviado por Nadar) é o pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon. Ele foi um fotógrafo, caricaturista e jornalista francês. Tirou as suas primeiras fotografias em 1853, e em 1858 (1868) ao sobrevoar Paris num balão de ar quente, tornou-se a primeira pessoa a tirar fotografias aéreas

7 - [N. do T.] Capital da Lituânia.

Alemanha por Georg Braun e Franz Hogenberg em sua famosa coleção *Civitates orbis terrarum*⁸:



Fig.4. Planta da cidade de Vilnius publicada por Braun e Hogenberg em 1581.

A suposta vista, embora pareça ser da competência do discurso mimético, é aqui o resultado de uma construção semiótica. As antigas plantas à *voe de pássaro* quase mostram sem exceção fragmentos da terra a partir de um ponto de vista que, à época de sua produção, era inacessível ao homem.

O mapa à *voe de pássaro* pressupõe uma tomada prévia ortogonal, isto é, perpendicular, da superfície representada. Subsequentemente, esta tomada é submetida a uma perspectiva oblíqua. O procedimento de construção da *vista à voo de pássaro* é explicado de uma maneira muito clara por Leonardo da Vinci numa página do *Codex Atlanticus*, datado por volta de 1500 (Fig. 5):

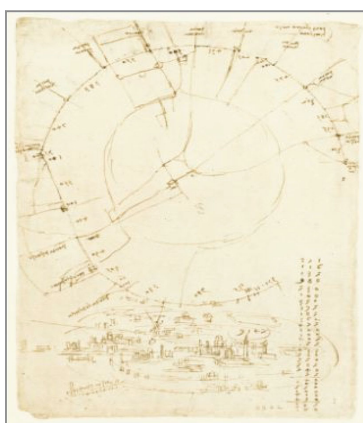


Fig. 5. Leonardo da Vinci *Codex Atlanticus*, Folha. 73v-a, 1500⁹

8 - [N. do T.] do latim, "As cidades do mundo".

9 - Arquivos do autor. DA VINCI, L. (1500). *Codex Atlanticus*, Folha. 73v-a.

Trata-se de uma dupla representação da cidade de Milão, uma sobre a outra. Leonardo da Vinci começou por desenhar a cidade seguindo uma projeção ortogonal completada pela indicação das distâncias entre as portas da cidade e pela rede das principais ruas que as religavam entre si. É esta representação ortogonal que lhe permitiu em um segundo momento – ao inclinar em certa medida o círculo para transformá-lo em oval - desenhar, na metade inferior da página, a vista perspectiva à *voo de pássaro*, uma vista da cidade de Milão que provavelmente nenhum homem sonhou em conhecer antes que Leonardo da Vinci a tivesse construído sobre a base de uma transformação geométrica.

Se, a partir de 1500, os cartógrafos representam regularmente as cidades europeias à *voo de pássaro* - em princípio apoiados em procedimentos semelhantes àqueles empregados por Leonardo (a planta de Vilnius datada de 1581 não é uma exceção, segue pelo contrário a regra) -, fazem-no sem dúvida para obter um efeito de sentido específico, que resta estudar.

Mas retornemos primeiramente o conceito de *vista à voo de pássaro*. O termo alemão *Vogelschau* - que parece ter sido, no início do século XX, a base das experiências do farmacêutico Neubronner com os seus pombos-correio fotógrafos - assim como as expressões correspondentes de outras línguas europeias, são de data relativamente recente. *Vogelschau* é atestado somente depois da época de Goethe. Trata-se de um empréstimo do francês, no qual o termo “*vue*” – vista ou perspective à *vol d’oiseau* (à voo de pássaro) – parece ter sido conhecido por volta de 1750 no contexto da escola militar. A expressão *bird’s eye view* do inglês é igualmente atestada depois da metade do século XVIII. Todas as outras línguas europeias parecem se servir de origem semelhante às designações inglesa, francesa ou alemã, como atestam, entre outras, as expressões¹⁰ a *volo de uccello* em italiano, a *vista de pájaro* em espanhol, *iš pāukšcio skrydžio* em lituano, etc..

Se examinarmos os títulos mais antigos dos mapas que, para nós hoje, são da competência da *vista à voo de pássaro*, constata-se que não existiu, durante vários séculos, nenhum termo específico para designar esse tipo particular de discurso cartográfico. O vocábulo mais preciso que foi empregado - pelo menos para a cidade de Roma - parece ser aquele de *prospectus*, termo construído em relação às denominações genéricas tais como *descriptio*, *imago* e *disegno*. É necessário, portanto, fazer o seguinte questionamento: é de maneira anacrônica que empregamos o conceito de *vista à voo de pássaro* quando o utilizamos para designar, por exemplo, o desenho de Leonardo (fig. 5) ou o famoso mapa de Veneza de Jacopo de Barbari datado do ano 1500?

É claro, qualquer pessoa que tenha tido uma educação que fosse um pouco clássica conhece a história do voo de Ícaro, esse jovem que se elevou aos ares com o auxílio de asas artificiais. Mas a releitura da passagem em Ovídio (*Mét. VIII. 183ss*¹¹), surpreende-nos o papel pouco importante que aí tem o olhar dirigido para o baixo, na direção da terra.

10 - [N. do T.] Em português, à *voo de pássaro*.

11 - [N. do T.] Em português há tradução e publicação de Memorfoses de Ovidio feita por Bocage, Editora Hedra: São Paulo, 2007.

O olhar de Ícaro é orientado para o alto, na direção do sol, que terminará por queimar as asas que seu pai lhe havia fabricado. Isso que chamamos atualmente *vista à voo de pássaro* foi compreendido, na origem, sobretudo como o olhar que Deus, ou os anjos, lançam sobre a Terra?

Certos indícios levam a pensar que esse não era necessariamente o caso. Desde o início do século XV, alguns pintores “de vanguarda” já simulam as vistas aéreas sobre a terra. Esse tipo de construção pictórica do espaço projetado repercutirá um século mais tarde na cartografia com imenso sucesso. Essas vistas aéreas estão muito regularmente vinculadas por metonímia à pássaros em voo. Penso sobretudo na famosa *Madone du chancelier Rolin* de Jan Van Eyck, com a sua vista extraordinária sobre o mundo a partir do lugar de reencontro do chanceler e da virgem (Fig. 6):



Fig.6. Jan van Eyck, *A Virgem do Chanceler Rolin*, 1435.

Este lugar, completamente artificial pela sua arquitetura, é construído - pode-se dizer - pelo pintor, precisamente para tornar possível uma vista dominante sobre o mundo.

Há, contudo, um indício que tende a provar que Van Eyck considerou esta vista não apenas como reservada às personagens admitidas no belvedere¹² que ele construiu em seu quadro, mas também como uma *vista à voo de pássaro*, uma vista sobre a terra que, na maioria das vezes, não é acessível aos humanos, mas somente aos habitantes do céu: este indício é o voo dos pássaros, certamente quase imperceptível, mais que se desenhavam em forma de triângulo, no alto, em uma das janelas no meio do arco da abóbada (Fig. 7).

12 - [N. do T.] Lugar elevado de onde se tem vista panorâmica (sin. Mirante).



Fig. 7. Jan van Eyck, *A Virgem do Chanceler Rolin*, detalhe.

Ao inserir as aves, Van Eyck parece indicar que a perspectiva escolhida, embora artificial, é objeto de um olhar natural, um olhar possível.

Como espectadores do quadro, somos colocados no lugar dos pássaros para perceber aquilo que eles veem quando planam acima da terra. A escolha da perspectiva adotada por Jan van Eyck e seus sucessores permite ao enunciatário o acesso a uma visão sobre o mundo que é ao mesmo tempo impossível e verdadeira.

Isto para o conceito de “*vista à voo de pássaro*”. Puro conceito cartográfico permaneceu como já dito, sem meio de expressão linguístico nas diferentes línguas europeias durante séculos inteiros. É unicamente a presença regular de construções *a vista a voo de pássaro* nas obras construídas a partir de um ponto de visão elevado, acima do horizonte, que nos indica que o homem pelo menos desde o início do século XV, se pôs a imaginar mais uma vista sobre o mundo no qual, à época, só eram capazes os pássaros - e, certamente, Deus, a virgem e os anjos.

A leitura do texto cartográfico

Antes de passar ao exame das plantas de cidades *à voo de pássaro*, é útil verificar por um momento a classe de textos visuais que constituem os mapas cartográficos e as plantas das cidades em geral. Eles oferecem uma estrutura de enunciação particular.

Para explicar o processo de enunciação do mapa cartográfico, escolhi um exemplo datado da metade do século XVI, extraído do famoso mapa xilográfico de Roma que o arquiteto, engenheiro e entalhador de madeira Leonardo Bufalini publicou em 1551. Trata-se da primeira planta da cidade de Roma construída em escala (Fig. 8):



Fig.8. Leonardo Bufalini, planta de Roma, 1551 (detalhe).

A leitura habitual de um mapa, aquela que visa projetar os percursos na porção de mundo representada sobre a folha de papel ou sobre a tela do computador, recorre simultaneamente a dois tipos de olhares. O leitor do mapa aplica-lhe primeiro um olhar sinóptico. Mas este olhar que totaliza serve em certa medida apenas de pano de fundo para uma atividade complexa de focalização, de projeção e de ancoragem.

Desde o início, o enunciatário do mapa se desdobra, se posso dizer, em dois sujeitos. Trata-se de dois sujeitos situados em níveis hierárquicos diferentes: o sujeito 1, ou sujeito sinóptico; e um sujeito 2, sujeito viajante cujos percursos constituirão “a leitura” do mapa. Esta leitura começa pela instalação do sujeito 2 – por meio de um ato de ancoragem – em um ponto livremente escolhido no interior do mapa, chamado ponto de partida.

Ilustremos este procedimento por meio de um exemplo: imaginem que o enunciatário do mapa habite uma casa na Trastevere, que dá sobre *Via Transtiberim*, atual rua da Lungaretta, *Via della Lungaretta*. Este lugar, marcado em verde, será seu ponto de partida (Fig. 9):



Fig. 9. Bufalini (com o ponto de partida em verde).

O enunciatório quer, por exemplo, ir ver a estátua equestre de Marco Aurélio que foi instalada, em 1538, sobre o Capitólio. (Observem que é único objeto do mapa de Bufalini que foi representado em perspectiva.) A este lugar, o enunciatório coloca um segundo ponto, o ponto de chegada, marcado em vermelho (Fig. 10):



Fig.10. Bufalini (com ponto de partida em verde e ponto de chegada em vermelho).

A leitura propriamente do mapa consiste em ligar os dois pontos, o ponto de partida (verde) e o ponto de chegada (vermelho), ou seja, imaginar itinerários possíveis para o viajante.

Estes caminhos não são aleatórios, mas regulados por imperativos variáveis. Por exemplo: ser o mais curto possível, ser cômodo, ser seguro, etc. Isso permite dizer que o enunciatório instale vetores de caráter específico entre o ponto de partida, ocupado pelo viajante a um momento dado, e o ponto de chegada que o mesmo viajante considera ocupar em um momento posterior (Fig. 11):

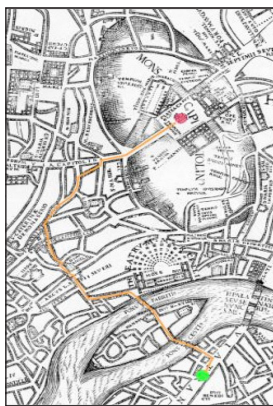


Fig.11. Bufalini (com itinerário 1 em alaranjado).

O caminho indicado em alaranjado é calculado de maneira a possibilitar que ele se aproxime da estátua equestre pela frente. Para fazer isto, o viajante deverá atravessar, primeiro, a Ilha Tiberina “Isola Tiberina” com as suas duas pontes, para se aproximar em seguida, sem se desviar do roteiro da ‘Via Capitolina’ que conduz ao Capitólio.

Mas um grande número de outros percursos seriam igualmente possíveis entre os dois pontos, o ponto de partida e o ponto de chegada postulados. Por exemplo, o caminho marcado em lilás tem a vantagem de ser o mais curto, mas obrigará o viajante a se aproximar da estátua equestre “por trás” (Fig. 12):



Fig. 12. Bufalini (com itinerário 1 em alaranjado e itinerário 2 em lilás).

É importante notar que os caminhos projetados pelo enunciatário do mapa têm um estatuto virtual. A questão, para saber se a leitura de um mapa será seguida de uma viagem real ou não é, do ponto de vista semiótico, indiferente. Ler um mapa é primeiro - e necessariamente - uma atividade mental. Esta atividade mental pode, mas não deve sempre conduzir a uma atividade do tipo somática.

Um mapa de Roma “à voo de pássaro”

Em 1558, portanto, quatro anos após Bufalini, um certo Hugues Pinard pertencendo ao círculo romano do cardeal Georges d’Armagnac publica por sua vez, pelo editor francês Antoine Lafréry, ativo em Roma, um mapa da cidade eterna. Esta planta, gravada em cobre, distingue-se radicalmente daquela de Bufalini (Fig. 13):



Fig. 13. Hugues Pinard, Planta da cidade de Roma, 1558¹³.

As duas plantas não se distinguem somente do ponto de vista técnico – entalhada em madeira (Bufalini), gravada sobre cobre (Pinard) -, mas também, e sobretudo, do ponto de vista da concepção cartográfica. Se o mapa de Bufalini corresponde, com a projeção ortogonal e o desenho em escala que o caracteriza, a uma concepção moderna de um mapa, aquele de Pinard parece constituir um retrocesso na evolução da cartografia.

Isso, no entanto, não era sentido dessa maneira pelos contemporâneos. O conceito aparentemente “reacionário” de Pinard é revelado como grande sucesso. Foi necessário então esperar quase dois séculos para que em 1748, com o famoso mapa de Roma elaborado por Gian Battista Nolli, um plano ortogonal comparável àquele de Bufalini, tivesse de novo sucesso editorial em Roma.

À primeira vista, a obra de Pinard (Fig. 13) se apresenta como uma *veduta*¹⁴, uma vista sobre Roma, tomada a partir da colina do Janicule¹⁵. Mas todos aqueles que conhecem Roma sabem que a vista a partir do Janicule não permite apreender a rede das ruas da cidade. Se a veduta em Pinard refere-se apenas à parte inferior do mapa, a zona que vai do Janicule até o Tibre, logo podemos supor que o resto é precisamente o que se chama uma vista à *voe de pássaro*, uma representação construída a partir de um ponto de vista elevado artificial. Assim, para poder ser produzido, o mapa de Pinard pressupõe a existência de um mapa do tipo ortogonal como aquele de Bufalini.

Em princípio, a vista à *voe de pássaro* de Pinard permite o mesmo emprego que o plano ortogonal de Bufalini. E pode igualmente servir para se imaginar os percursos para atravessar a cidade de Roma (ver Fig. 14a e 14b nas quais se inscrevem os mesmos percursos):

13 - PINARD, H. (CXII). Le piante di Roma. pp. 171/2; Roma Veduta p. 142/3, 8; Huelsen 17; Planta de Roma, coleção privada pp. 142/3, 39; Mapas raros p. 118, 110; Tooley 486. Dimensão 890x550. In: FRUTAZ, A. P.; et all. Le piante di Roma. Roma: Istituto di Studi Romani, 3 vols, 1962.

14 - [N. do T.] Em português, vista.

15 - [N. do T.] O Janicule é uma colina na parte ocidental de Roma, e é um dos melhores locais para se ter uma vista deslumbrante da capital da Itália.

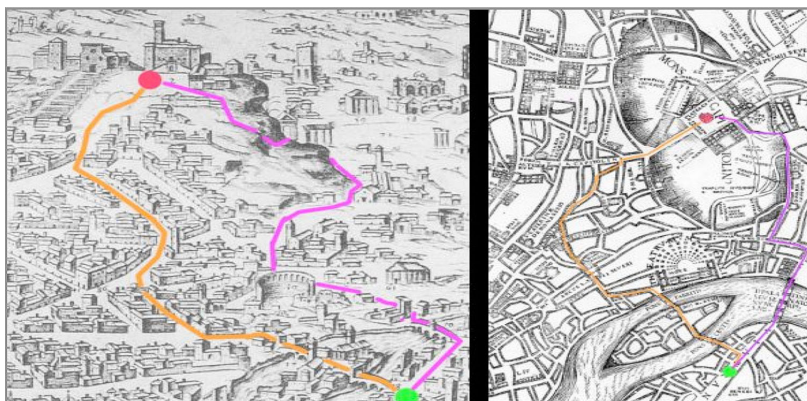


Fig. 14a. Pinard, detalhe.

Fig. 14b. Bufalini, detalhe.

Mas resta a questão: a que se deve o sucesso do mapa de Pinard, que tinha sido copiado muito rapidamente e que servia ainda de modelo para diferentes plantas de Roma até o século XVII? À qualidade de um *Anschaulichkeit*, da sugestividade pictórica, que distingue o plano de Pinard (à esquerda) do de Bufalini (à direita). Em Pinard, as casas e os monumentos antigos não foram reduzidos a suas fundações, mas representados como figuras tridimensionais. Para os contemporâneos, essa propriedade do mapa de Pinard, a verdade mimética de ordem figurativa, parece ter sido mais importante que a verdade projetiva que é da competência da geometria que caracteriza a planta mais “moderna” de Bufalini.

As vistas à voo de pássaro têm as qualidades particulares que desempenham um papel importante no processo de recepção. Por estar condicionado à perspectiva, o mapa que chamamos até hoje *vista à voo de pássaro* é orientado. Em outros termos, contrariamente ao que se passa nos mapas na projeção ortogonal como aquele de Bufalini, naqueles à *voo de pássaro* a porção do mundo representado pelo mapa está presentificada de maneira que esse metassujeito, ou sujeito sinóptico, encontra-se atribuído a um lugar determinado em relação à porção do mundo representado. Isso provoca uma figurativização, um enriquecimento semântico do enunciatário, mas também do enunciado:

- por um lado, o que é dado a ver no mapa à *voo de pássaro* depende em certa medida, na sua condição mesma, da existência do metassujeito, colocado em um lugar determinado. O que é apresentado pelo mapa do tipo *vista à voo de pássaro* possui assim a marca “visto por alguém”;
- por outro lado, se consideramos a relação com o enunciatário – o mapa em outro sentido, constatamos que o enunciatário é dotado, pelo mesmo mapa, de um poder específico: aparece como aquele que submete o mundo a seu olhar, que o controla visualmente. Em termos gerais, a *vista à voo de pássaro* estabelece

sempre, por construção, uma relação de *dominação* entre o enunciatário e o mundo visto. Nas inscrições que aparecem nos mapas do tipo examinado, essa relação de dominação é frequentemente feita de modo explícito. Assim, em 1676, em sua dedicação ao papa Inocente XI, o editor do famoso mapa gravado por Giovanni Battista Falda utiliza a seguinte frase: “*O città di Roma [...] adombrata nelle mie stampe io porto alli piedi della santità vostra.*” (“a cidade de Roma [...], esboçada nos meus desenhos, eu a coloco aos pés de vossa santidade”). Não somente o papa, mas qualquer enunciatário do mapa tem efetivamente o sentimento de que a cidade está sob seus pés. Com uma diferença: no caso do papa, o sentimento de dominação produzido pelo sistema de representação específico do mapa e o poder de dominação real coincidem.

Os efeitos de sentidos próprios ao discurso cartográfico não explicam, no entanto, completamente a utilização da metáfora ornitológica. Por que temos o sentimento de ver o mundo com os olhos dos pássaros, ao olhar um mapa como aquele de Hugues Pinard (fig. 13)? Certamente, os pássaros à época seriam os únicos - à parte, uma vez mais, os seres sobrenaturais - a possuir o poder de olhar o mundo do alto. Mas existem boas razões para pensar que isso é também a relação específica entre o sujeito sinóptico e o sujeito viajante que, nesse tipo de mapa, conduz ao emprego da metáfora ornitológica. O olhar projetado sobre o mapa pelo enunciatário é um olhar em movimento, volátil por assim dizer. Como fazem os pássaros, nós podemos - lendo o mapa - nos deter sobre um lugar preciso, para em seguida dirigir, à nossa escolha, para um outro lugar. Aplicada aos discursos cartográficos estudados, a expressão *vista à voo de pássaro* é mais que uma metáfora superficial. Conduz ao centro da estrutura da enunciação desse tipo de texto visual. É essa estrutura que explica porque a expressão *vista à voo de pássaro* difundiu-se com tanto sucesso nas diferentes línguas europeias desde a sua introdução em meados do século XVIII¹⁶.

A relação entre a vista aérea à grande distância e a presença de pássaros em Jan Van Eyck não é uma exceção. O autor anônimo do Tavola Strozzi (Museu Nacional de San Martino, Nápoles) que representa a cidade de Nápoles em 1470 no litoral, mas a partir de um ponto de vista elevado, claramente acima do nível do mar, não deixa de colocar, também, dois bandos de pássaros no céu azul, um ao meio, à esquerda do rochedo que tem vista para o mosteiro de San Martino, e outro na mesa de canto na lateral superior direita¹⁷.

16 - O documento é estudado em Franziska Brons, “facsimile” *Bildwelten des Wissens*. (2006), p. 58-63. Durante a discussão desta apresentação, um participante da conferência de M. Arunas Sverdiolias chamou a atenção para a natureza ambígua do texto cartográfico em questão: enquanto os principais edifícios podem ser considerados representações relativamente fiéis, a rede de ruas parece corresponder muito aproximadamente aos dados arqueológicos. Este paradoxo ressalta a artificialidade do mapa, o resultado de uma verdadeira “bricolage” de várias fontes, incluindo a variabilidade do grau de credibilidade. Ver A. Gombert, “Über Richard M. Meyers Vierhundert Schlagworte” *Zeitschrift für Deutsche Wortforschung* (1902), p. 307-318, especialmente p. 312. Ver *Catálogo Armando P. Frutaz, Piante di Roma*, 3 vols., Roma, 1962.

17 - Ver GUIDONI, E. (2002). *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*. Roma: Museo delle città e del território.

Referências

- BRAUN, G.; HOGENBERG, F. (1581). Planta da cidade de Vilnius. In: *Civitates orbis terrarum*, 1572-1617. Colônia. Jerusalém: Acervo da biblioteca virtual de Jerusalém. Historic Cities: Maps&Documents. Disponível em: <http://historic-cities.huji.ac.il/lithuania/vilnius/maps/braun_hogenberg_III_59.html>. Acesso em 2009.
- BRONS, F; et. al. (Hrsg.). (2006). Bildwelten des Wissens. In: *Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Imagination des Himmels*. Berlin (Akademie), p. 58-63.
- BUFALINI, L. (1551). *Aquae Urbis Romae*. [S.l.]: Acervo virtual da Biblioteca da Universidade da Virgínia, EUA. Disponível em: <http://www3.iath.virginia.edu/waters/bufalini/bufalini_00.jpg>. Acesso em 2009
- DA VINCI, L. (1500). *Codex Atlanticus*, Folha. 73v-a. [S.l.]: Arquivo Pessoal do autor.
- EYCK, J. V. (séc. XV). *A Virgem do Chanceler Rolin*. [S.l.]: Acervo virtual do Museu do Louvre. Disponível em: <<http://tinyurl.com/8l2ewr>>. Acesso em 2009.
- FRUTAZ, A. P.; et all. (1962). *Le piante di Roma*. Roma: Istituto di Studi Romani, 3 vols.
- GOMBERT, A. (1902). *Über Richard M. Meyers Vierhundert Schlagworte*. Zeitschrift für Deutsche Wortforschung, p. 307-318.
- GUIDONI, E. (2002). *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*. Roma: Museo delle città e del território.
- NADAR, F. (1858/1868). *Fotografia aérea de Paris*. Paris: Encyclopædia Universalis France S.A., 2009. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/recherche/?q=Nadar%20aeronaute&m=media>>. Acesso em: 2009.
- NEUBRONNER, J. (1908). *Cartão postal a voo de pássaro*. [S.l.]: Arquivo Pessoal do autor.
- OVIDE. (1994). *Les métamorphoses*. Tomes I, II, III. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres; trad. port. 2007, *Memorfoses*, São Paulo: Editora Hedra.
- PINARD, H. (1962). (CXII). *Le piante di Roma*. pp. 171/2; Roma Veduta p. 142/3, 8; Huelsen 17; Planta de Roma, coleção privada pp. 142/3, 39; Mapas raros p. 118, 110; Tooley 486. Dimensão 890x550. In: FRUTAZ, A. P.; et all. *Le piante di Roma*. Roma: Istituto di Studi Romani, 3 vols.

FELIX THÜRLEMANN é professor de história da arte na Universidade de Constance, Suíça. Estudou em Zurique, Paris (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), Nova York e Roma. É membro do Swiss Institute. Foi aluno e colaborador de Algirdas Julien Greimas. Publicou: Paul Klee: Analyse sémiotique de trois peintures e “Como definir a arquitetura barroca” no livro *Semiótica Plástica*.

felix.thuerlemann@uni-konstanz.de

Texto recebido em agosto
e aprovado em setembro de 2011