

Arte, conhecimento geográfico e leitura de imagens: O geógrafo, de Vermeer

Jörn Seemann*

Resumo: O quadro *O geógrafo*, do pintor holandês Johannes Vermeer, é uma imagem freqüentemente escolhida para capas de livros em geografia. Desenhada na segunda metade do século XVII, a pintura não apenas pode ser considerada um retrato de como pensar e fazer geografia naquela época, mas também representa uma obra de arte com forte carga simbólica para estimular uma discussão metodológica sobre a leitura geográfica de imagens. Neste texto, objetiva-se refletir sobre as linguagens deste quadro dentro do seu contexto sociocultural, econômico e político e em relação aos diversos processos de construir conhecimento geográfico.

Palavras-chave: Vermeer; *O geógrafo*; leitura de imagens; Holanda do século XVII; metodologias visuais.

Art, geographical knowledge and image reading: Vermeer's "Geographer"

Abstract: The painting *The Geographer* by the Dutch artist Johannes Vermeer is an image that is frequently selected as a cover for geography books. Drawn in the second half of the 17th century, the picture must not only be considered as a portrait of how to think and do geography at that time; it can also be seen as a piece of art with a heavy symbolic load to stimulate a methodological debate on geographic readings of images. The present text aims to reflect about the languages of this painting, considering its sociocultural, economic and political contexts and its relation to the different processes of constructing geographic knowledge.

Key words: Vermeer; *The Geographer*; image reading; 17th-century Holland; visual methodologies.

*Some paintings smell of joy and sweat
Some paintings plain look so fine
And some are sad and passionate
But Vermeer sends a chill up your spine*
(Richman, 2008)

Um geógrafo em busca d'O geógrafo. Imagino uma visita virtual ao prédio centenário do Museu Städél nas margens do Rio Mena, em Frankfurt, na Ale-

* Professor do Departamento de Geociências, Centro de Humanidades, Universidade Regional do Cariri, Crato, CE, Brasil. jseema4@lsu.edu

manha. Depois de pagar o ingresso de dez euros, subo ao segundo andar, e lá está ele, na seção das pinturas alemãs e holandesas do barroco, preso em uma moldura pesada de madeira escura: *O geógrafo*, de Vermeer (Figura 1), quadro número 1.149, dimensões modestas de 52 cm por 45 cm, pintura de óleo sobre lona.

O geógrafo está vestido com um roupão azul folgado sobre pelo menos duas outras camadas de roupa em vermelho e branco e encontra-se em um quarto iluminado pela luz do sol, perto de um vitrô pivotante, uma janela de caixilho com dezenas de pequenos quadrados de vidro. Sua mão esquerda apóia-se em um livro na mesa, sobre a qual está desdobrado um mapa. Na outra mão, o geógrafo segura um compasso. O olhar do homem de cabelos longos cacheados parece contemplativo, quase vazio. Atrás do geógrafo, na esquina do quarto, há um armário de madeira com duas portas. Vários livros, papéis e um globo terrestre podem ser vistos no topo do móvel. Pelo menos dois rolos de mapas estão no chão do quarto. Ao lado direito do armário encontram-se um mapa com moldura preta e uma cadeira azul com ornamentos dourados que o artista apenas pintou parcialmente. A moldura do quadro literalmente corta os dois objetos. O espaço dianteiro é ocupado por uma toalha ricamente ornamentada que parcialmente esconde a mesa. Há um banco de madeira à direita do cientista.

O geógrafo, de Vermeer, é uma pintura extremamente expressiva. Os objetos representados e a sua configuração tornaram essa obra de arte uma metáfora e um símbolo para a geografia. Não surpreende que essa imagem chamativa tenha sido escolhida para as capas de diversos livros sobre a disciplina, entre eles *A tradição geográfica*, de David Livingstone (1993), e a *Crítica da razão cartográfica*, de Gunnar Olsson (2007). No Brasil, *O geógrafo* figurou na capa de um livro sobre a complexidade na geografia (Dantas; Galeno, 2004) e de uma edição especial dos *Cadernos CEDES* sobre atlas municipais escolares (Oliveira Jr.; Almeida, 2003). No caso desta última publicação, a imagem d'*O geógrafo* foi invertida por razões técnicas, de modo que o quarto ficou iluminado pela direita. Mais recentemente, Sousa Neto (2008, p. 15) usou o quadro como metáfora e ponto de partida “para analisar as transformações políticas nas atuais configurações geográficas [...] no âmbito do capitalismo tardio”. Ferraz (2005), por sua vez, dedicou um artigo completo a Vermeer e a *O geógrafo* e convidou a comunidade acadêmica a pensar outras formas de fazer ciência e geografia humana.

Muito mais do que qualquer outra obra de arte, *O geógrafo* é freqüentemente usado tanto nos debates sobre o sentido e significado da geografia quanto como uma explicação ou um retrato de auto-ajuda para os profissionais e os professores da área no Brasil, que nos dias atuais continuam vivendo uma crise de identidade, especialmente no que concerne à sua imagem na sociedade.

Os mapas, os instrumentos de medição e o “olhar geográfico” do cientista reforçam e confirmam a natureza (e os estereótipos) da ciência geográfica, enquanto a função simbólica do globo no quadro certamente tem sido uma inspiração para milhares de fotografias de formatura no Brasil, nas quais as crianças aparecem sentadas com “chapéu de doutor” e “canudo” de diploma, ao lado de um imenso globo terrestre. O saber é igualado ao conhecimento do mundo.



Figura 1: O geógrafo, de Vermeer

Apesar da vasta literatura sobre *O geógrafo*, de Vermeer, não há pesquisas geográficas mais aprofundadas sobre o artista como geógrafo-mapeador da realidade e sobre o quadro como uma representação espacial ou um “geo-gráfico” (*geograph*), isto é, não existe uma descrição geográfica que estruture como pes-

soas vêem o mundo e fazem sentido de acontecimentos e processos (Herb, 2004, p. 143). Esses “geo-gráficos” devem ser concebidos como “molduras” ou “roteiros” que nos contam como interpretar o mundo. Sob essas premissas, meu objetivo é realizar uma leitura geográfica mais pormenorizada entre as linhas d’*O geógrafo* e apresentar detalhes sobre o espaço e o lugar, a partir da pintura, para revelar algumas das “geografias” de Vermeer.

1.1 A leitura geográfica de imagens

Há um número quase infinito de fontes e referências na mídia, desde livros de arte, catálogos de exposições, comentários e artigos, que nos guiam pelas diferentes escolas de arte no tempo e no espaço. Alberto Manguel (2000) observa que, apesar dessa abundância de informações, vemos uma pintura principalmente como uma tradução através da nossa experiência pessoal:

Vemos um quadro como definido pelo seu próprio contexto; pode ser algo sobre o pintor e o seu mundo; podemos ter uma noção das influências que moldaram seu olhar; quando conscientes desse anacronismo, até podemos ter o cuidado de não caluniar essa visão através da nossa – mas, no final, o que vemos não é a pintura no seu estado fixo nem uma obra de arte presa nas coordenadas postas para nos guiar pelo museu (p.12-13).

A crescente sofisticação das tecnologias de informação e comunicação sob a influência das epistemologias “pós” (pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo, etc.) estimulou um forte interesse na cultura visual em geral e na leitura de imagens em particular. Portanto, a dimensão espacial dessas representações materiais, sejam elas fotos, gráficos, mapas, filmes ou pinturas, ainda é um aspecto pouco explorado nas pesquisas. As pinturas de paisagens anteriores ao século XX, sem dúvida, são as obras de arte mais acessíveis para realizar uma leitura geográfica. Esses quadros fornecem detalhes sobre paisagens do passado e ajudam a compreender como a geografia contribuía à geração do conhecimento sobre o mundo (Olwig, 1987). Também há muitas semelhanças entre a arte e a cartografia. No entanto, os quadros artísticos e os mapas seguem estratégias visuais diferentes. Sobretudo nas pinturas de Vermeer, podemos sentir que o artista é capaz de envolver o observador diretamente no espaço da obra, enquanto a paisagem física nos mapas é dominada pela abstração geométrica das coordenadas, e não pela perspectiva linear. Ambos os tipos de imagens se baseiam em cálculos e construções. Contudo, o mapa tem como objetivo abrir o mundo (ainda que distorcido) para o observador, e não escondê-lo, como é o caso de muitas das pinturas de Vermeer, nas quais as janelas não permitem uma visão para além das quatro paredes (Klein, 2001, p. 4).

O que caracteriza uma leitura geográfica? A meu ver, essa forma de leitura engloba uma vasta gama de fenômenos materiais e imateriais, processos e produtos, fatos e pensamentos, com uma mensagem que se refere a espaços reais ou imaginários. As pesquisas na geografia cultural no decorrer das últimas três décadas podem servir como inspiração. Principalmente geógrafos britânicos e norte-americanos têm direcionado seu interesse aos “mapas de significados” nas políticas culturais, às paisagens simbólicas dominantes e marginais e aos textos, contextos e pretextos encontrados nos espaços, lugares e territórios e nos seus respectivos discursos (Mitchell, 2000).

A leitura geográfica de imagens exige uma metodologia visual, não necessariamente limitada a aportes geográficos. Gillian Rose (2007) apresenta oito abordagens diferentes para a interpretação de pinturas, filmes, fotos, programas de televisão e instituições como museus e galerias de arte. A figura 2 mostra essas estratégias e as relações e sobreposições entre elas. Neste texto, usarei uma combinação não muito rigorosa de algumas dessas metodologias (discurso, análise de composição e de conteúdo, semiologia) para ler entre as linhas d’*O geógrafo* e obter mais detalhes sobre algo que chamo a “vida social” do quadro (veja Pickles, 2006).

1.2 Vermeer e a Holanda setecentista

Johannes Vermeer (1632-1675) vivia em uma época caracterizada por tumultos políticos, prosperidade econômica e mudanças sociais. Os Países Baixos do século XVII encontravam-se numa longa guerra contra a coroa espanhola que, na pessoa do rei Filipe II, tinha governado o país desde meados do século anterior. A partir de 1568 havia tentativas, principalmente do lado dos protestantes holandeses no Norte, de tornar-se independente da Espanha. A República Holandesa consistia das sete províncias unidas do Norte e desmembrou-se do resto do país. No decorrer desse “Século de ouro” (1584-1702), a república conseguiu estabelecer uma economia próspera e tornou-se uma das maiores potências capitalistas na Europa.

A independência das províncias do Norte resultou de uma configuração histórica e de circunstâncias políticas, religiosas e militares únicas que abriram o caminho para uma identidade e uma nacionalidade diferentes dos estados-nações existentes na Europa daquela época. Nesse “vácuo deixado pelo colapso da monarquia [espanhola]” (Schama, 1987, p. 67) dominaram duas forças conflitantes, mas não mutuamente excludentes: o humanismo calvinista e o pragmatismo comercial. Diferentemente dos outros países europeus, a Holanda abraçava uma forma de governo descentralizado, com “prioridades seculares” e

econômicas, em detrimento do modelo do estado central com autoridade política e econômica absoluta (Price, 1998, p. 18).

Sob essa configuração formava-se uma classe média (não no sentido marxista da burguesia), sem muitos ricos ou pobres. Pequenos comerciantes e homens de negócios dessa camada social protestante investiram o seu dinheiro de sobra em obras de arte: “O que eles precisavam mesmo eram quadros relativamente baratos [...], adequados no seu tamanho e conteúdo para serem pendurados nos seus lares.” (Price, 1998, p. 131).

A cidade de Delft, a poucos quilômetros de Roterdã, era um dos inúmeros centros mercantis da república. Sua economia baseava-se na produção de cerveja, na manufatura de porcelana (*Delft Blue*) e na tapeçaria. As duas últimas atividades econômicas eram reguladas e controladas pela guilda de São Lucas. Os produtores de louça, os vidreiros, os tecelões de tapetes e os pintores e comerciantes de arte tiveram a obrigação de associar-se à guilda para obter a permissão de comercializar sua mercadoria ou negociar obras de arte.

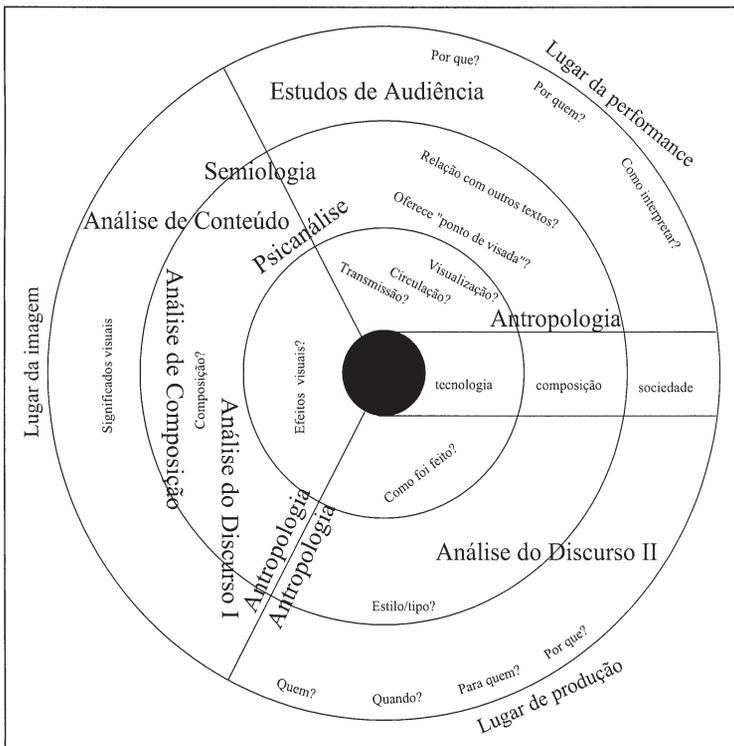


Figura 2: Abordagens para a interpretação de materiais visuais (Rose, 2007, p. 30)



Figura 3: Recorte da planta histórica de Delft (Blaeu, 1649)

Onde estava o pintor Vermeer? A Figura 3 mostra um recorte da planta da cidade de Delft (*Delft batavorum vernacule*) extraído do atlas das “Cidades dos Países Baixos Unidos”, de Joan Blaeu (1649). Os números acrescentados ao mapa indicam alguns dos lugares que eram social e economicamente relevantes para Vermeer (Kaldenbach, 2001): a casa natal do pintor, um boteco com o nome “Raposa voadora”, mantido pelo pai (1); a casa onde Vermeer passou a sua infância (2); a residência de Vermeer, de 1660 até a sua morte, em 1675, no *Papenhoek* (canto dos papistas), o lugar da minoria católica em Delft (3); a Igreja Velha onde se encontra o túmulo de Vermeer (4); a prefeitura da cidade (5); a casa de Pieter Claesz van Ruijven, que comprou a maioria das obras de Vermeer, entre 1657 e 1670 (6); a casa de Jacob Dissius, o comerciante de arte que realizou o maior leilão de obras de Vermeer, com a venda de 21 quadros (7); a residência de Anthony van Leeuwenhoek, comerciante e suposto modelo para o quadro *O geógrafo* (8); o prédio da guilda de São Lucas (9); o boteco de outro artista famoso, o pintor Jan Steen (10); e a Igreja Nova (11).

1.3 Vermeer e sua obra

Enquanto muito se sabe sobre a configuração política, econômica e social da cidade de Delft no século XVII, poucos registros escritos sobre a vida pessoal de Vermeer foram encontrados até o presente. Johannes (também Joannes; Jan é apenas uma versão holandizada do nome original) Vermeer nasceu como segundo gênilo de um comerciante de arte e dono de bar e foi batizado no dia 31 de outubro de 1632. Não há dados sobre como ele passou a sua infância até 1653, o ano em que se casou com a filha de uma família católica abastada e converteu-se ao catolicismo. No mesmo ano, Vermeer foi aceito na guilda de São Lucas, da qual se tornou vice-diretor em 1662. O casal teve pelo menos 11 filhos, mas nenhum deles tinha certidão de batismo.

Um documento do dia 29 de fevereiro de 1676, dois meses após a morte do artista, relata todos os bens, objetos e utensílios encontrados na casa de Vermeer (Montias, 1989, p. 339-344). O inventário consiste de duas listas de objetos: a primeira descreve o material que a viúva de Vermeer, Catharina Bolnes, herdou do seu marido falecido, enquanto a segunda registra os objetos que já estavam na posse da viúva e da mãe dela. O inventário menciona os itens e os móveis de cada cômodo da casa e permite reconstruir a divisão da residência e a configuração mobiliária dos quartos. Na sala de entrada encontravam-se pelo menos 11 pinturas artísticas com diversos temas e motivos, desde um quadro com natureza-morta (frutos), uma paisagem costeira, uma obra do pintor Carel Fabritius, “uma tela grande de Marte e Apolo em uma moldura preta ruim” (Montias, 1989, p. 342), 2 pinturas um pouco menores em tamanho e mais 4 quadros não especificados. Além dessa prova de presença artística na casa, também havia um “espelho com uma moldura de marfim, um banquinho para os pés feito de madeira, quatro cadeiras verdes e dois traveseiros de tapeçaria, todos em mau estado de conservação.” (Montias, 1989, p. 342).

O inventário menciona mais do que 60 quadros espalhados pelos 12 cômodos da casa, incluindo cenas religiosas (*Christo na cruz*, *Santa Verônica*, *Maria*, *Os três Reis Magos*) e “dez retratos da linhagem” da família da viúva. Entre os objetos nos diversos quartos, na cozinha, na despensa e na área de serviço encontravam-se painéis, pratos, cortinas, lençóis, toalhas de mesa, 28 gorros, uma armadura de ferro com elmo e muitas peças de roupa, como o casaco de cetim amarelo com enfeites de pele brancos, vestido pelas figuras femininas em seis dos quadros do artista. A longa lista de itens dá-nos a impressão de uma casa entulhada de bens materiais.

A sala da frente provavelmente foi um dos lugares em que Vermeer recebia seus modelos e pintava as suas telas. Nela, havia uma bengala de cana-da-índia com botão de marfim, dois cavaletes, três paletas, seis painéis de suporte, dez

lonas, “três maços com qualquer tipo de impressões”, uma mesa de leitura e “aqui e ali alguma bugiganga que não vale a pena ser detalhada separadamente.” (Montias, 1989, p. 341).

Outros objetos maiores e centrais nos quadros de Vermeer, como instrumentos musicais (um cravo e os instrumentos de corda), não entraram na relação. Duas semanas antes de registrar os bens no cartório, a viúva de Vermeer tinha vendido 27 quadros da coleção do seu marido, em Amsterdã, para pagar dívidas acumuladas com comerciantes locais, como o padeiro e o fabricante de roupas da família (Montias, 1989, p. 218).

Após a sua morte, em 1675, a memória sobre o artista apagou-se quase totalmente e ficou na sombra de outros pintores holandeses, como Rembrandt, Rubens e Frans Hals. Apenas em 1866, quase 200 anos mais tarde, Vermeer foi redescoberto pelo colecionador de arte francês Théophile Thoré e rotulado como a “esfinge de Delft” (Bürger, 1866, p. 298).

John Michael Montias (1989), um dos biógrafos de Vermeer, visitou 15 acervos na Holanda e 2 na Bélgica, em busca de dados sobre o artista, e chegou à conclusão de que “nossas fontes documentais restringem, moldam e frequentemente distorcem nossas idéias de como a vida era três séculos e meio atrás, sobretudo o dia-a-dia de pessoas como Vermeer, que era pouco conhecido nos seus tempos.” (Montias, 1989, p. xv). Os documentos encontrados consistem principalmente de transcrições oficiais, como depósitos e empréstimos de dinheiro, transações comerciais e outros papéis verificados e autenticados por notários e assistentes administrativos. Assim sendo, “é muito mais provável saber que um pintor teve uma briga de faca com alguém em um boteco” (Montias, 1989, p. xv) do que obter detalhes sobre as redes sociais do artista, suas amizades, paixões e visões do mundo. Diante desse silêncio, a maior fonte de informação sobre Vermeer são os 35 quadros ainda existentes, que o artista pintou entre 1655 e 1675. Estima-se que Vermeer tenha produzido aproximadamente 60 pinturas durante a sua vida (Montias, 1989, p. 265-267). Portanto, não há informações sobre quantas obras do artista se perderam no tempo e no espaço. Ainda há polêmica sobre a autenticidade de alguns dos quadros de Vermeer.

Com uma média de menos do que três quadros por ano, Vermeer pode ser considerado “estranhamente improdutivo” diante da “pura sutileza de um ourives que procura produzir algo raro e precioso e que se mantém livre daquela rotina de comerciante para a qual quase todos os pintores holandeses daquele tempo empregaram as habilidades das suas mãos.” (Friedländer, 1923, p. 37). Suspeita-se que Vermeer pintasse mais por encomenda do que para o mercado, que já estava quase saturado, porque “o investimento de tempo, talento e, em alguns casos, material custoso e o refinamento das formas e conteúdos não

podem ser explicados simplesmente em termos românticos como o produto de um gênio, danem-se os fregueses.” (Liedtke, 2000, p.189).

Muitos dos 35 quadros sobreviventes mostram conteúdos e estilos semelhantes. Vermeer pintou apenas duas paisagens (uma cena de rua em 1657 e um panorama da cidade de Delft em 1660). Apenas as primeiras quatro obras até 1656 retratavam cenas explicitamente religiosas que se referiam à Bíblia. A partir de 1657, o estilo mudou, muito provavelmente inspirado pelas obras de outros artistas. O tamanho das telas também diminuiu para aproximadamente 40 cm por 50 cm. Vermeer tomou emprestados os motivos e as convenções estilísticas de pintores como Maes, De Hooch e Palamedesz, sem imitar-lhes as qualidades e as expressões (Liedtke, 2000, p. 188). O quadro *Leitora à janela* (1657) já mostra uma maior preocupação com a tridimensionalidade (“espaço profundo”) e o jogo da luz do sol. Os objetos parecem estar nadando no quadro. Quatro elementos prevaleceram nas obras de Vermeer: luz, cor, tranqüilidade e silêncio (Swillens, 1950, p. 148). Diferentemente das pinturas mais “escuras” da escola de Rembrandt, os quadros de Vermeer apenas representam a luz natural: “O tremeluzir de velas ou lanternas ou os fantasmagóricos raios da lua ou o contraste entre luz e escuro não o interessavam.” (Swillens, 1950, p. 148).

Em muitas pinturas de Vermeer podem ser encontrados elementos-padrão característicos. Um total de 28 quadros tem como seu ambiente uma sala onde um ou dois indivíduos são captados em uma pose contemplativa, 15 deles mostram uma janela e 12 deles, um piso de mármore em preto-e-branco como uma tábua de xadrez, enquanto em 13 obras há um quadro dentro do quadro e, em 6, um mapa na parede.

Pode-se observar que a luz sempre ilumina o quarto pelo lado esquerdo e é filtrada pelos vidros das janelas (Huerta, 2003, p. 65). Quais as razões de recorrer a esse conjunto distinto de objetos e pessoas? Há uma forte presença de cores saturadas, mas uma ausência completa de flores. Os quadros representam apenas pessoas adultas. Animais e crianças (não podemos esquecer que Vermeer tinha 11 filhos) são omitidos nas pinturas.

Vários críticos e historiadores da arte reduzem os motivos de Vermeer ao desejo de captar o mundo exclusivamente como espaço saturado com luz e cor (Swillens, 1950, p. 142). Portanto, a leitura do quadro *d’O geógrafo* vai mostrar que a obra de Vermeer vai muito além dos aspectos formais.

1.4 O geógrafo

Era o fim do ano de 1668. Vermeer estava aplicando as últimas pinceladas no seu quadro *O geógrafo*, que projetou em uma lona tratada com uma solução

de giz e cola, para fechar os poros, papel de lixar e uma mistura de chumbo com óleo de linhaça, para suavizar e endurecer a superfície da tela (Swillens, 1950, p. 130). O desenho do casacão do geógrafo deve ter dado muito trabalho ao artista. Cada cor do quadro precisava ser mesclada separadamente com óleo vegetal. Vermeer teve que moer pedaços de lápis-lazúli — uma rocha metamórfica e uma das substâncias mais bonitas e caras —, para obter o fino pó de azul ultramarino para a peça de roupa.

Vermeer estava no seu quarto de trabalho, provavelmente uma sala pequena com algumas janelas para o norte, para permitir a entrada de uma luz indireta “equilibrada” (Westermann, 1996, p. 32). A figura 4 mostra duas vistas (horizontal e vertical) do quarto no qual Vermeer supostamente pintou *O geógrafo*. Podemos imaginar o artista diretamente sentado na frente da sua composição (O' = olho, P' = nível do piso, H' = horizonte). A interpretação dos diferentes ambientes para as pinturas de Vermeer levou Swillens (1950) à conclusão de que o artista pintava em pelo menos cinco quartos diferentes, sendo a sala onde ele pintou *O geógrafo* o menor. Baseado na medição das lajotas na parede, das subdivisões das janelas e dos quadrados de mármore do piso, o quarto não excedia 5,50 metros em largura e 2,80 a 3 metros em altura, enquanto o artista *in persona* media aproximadamente entre 1,65 e 1,70 metros (Swillens, 1950, p. 75). Swillens deduz que, devido à proximidade aos objetos do seu estudo, Vermeer conseguiu fazer uma representação extremamente detalhada e verossímil dos móveis e materiais e reproduzir as sombras e os reflexos da luz corretamente. Portanto, os objetos na parte dianteira aparentam ser maiores do que de fato eram (Swillens, 1950, p. 77).

O geógrafo distingue-se da maioria dos quadros de Vermeer, que retratavam “imagens tranqüilas e contemplativas de mulheres em ambientes interiores.” (Wheelock; Broos, 1996, p. 170). Há um quadro-gêmeo da pintura, que representa um astrônomo (Figura 5), provavelmente o mesmo homem, no mesmo quarto, vestido com o mesmo roupão, um casaco de cores vivas em moda na sociedade holandesa daquela época, que contradizia as “sombrias brumas holandesas” e fez do cientista um “beija-flor entre pardais.” (Friedländer, 1923, p. 37).

Há muitas especulações sobre a identidade da pessoa nos dois quadros. Wheelock e Broos (1996, p. 172) sugerem que se tratava do comerciante Anthony van Leeuwenhoek, que é considerado um dos pioneiros da microscopia e da microbiologia e que vivia na vizinhança de Vermeer.

Como muitas outras obras de arte, *O geógrafo* não permaneceu em um lugar só (DeVries, 1948, p. 93; Blankert, 1978, p. 166-167; Wheelock; Broos, 1996, p. 170). Devido aos animados (e lucrativos) negócios na venda e compra de pinturas, o quadro mudou de dono pelo menos 16 vezes desde o primeiro leilão oficial, junto com *O astrônomo*, em Roterdã, em abril 1713 (que

rendeu 300 *guilders*), até a chegada ao seu lugar atual, no Museu Städel, na virada do século XIX. As duas pinturas foram separadas num leilão realizado

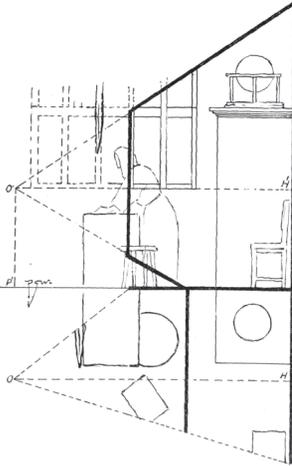


Figura 4: O quarto d'O geógrafo (Swillens, 1950)



Figura 5: O astrônomo, de Vermeer



Figura 6: Doutor Faust, de Rembrandt



Figura 7: Um geógrafo em um livro de emblemas morais (Spinniker, 1714)

em Amsterdã em agosto de 1797. *O astrônomo*, supostamente, rendeu o dobro do preço d'*O geógrafo* e encontra-se agora na coleção do Louvre em Paris. No

século XIX, *O geógrafo* viajava da Holanda para França, Itália e Áustria, sempre na posse de comerciantes de arte, banqueiros e colecionadores abastados.

Um olhar nas pinturas seiscentistas da Holanda mostra que *O geógrafo* não era um fato isolado, mas uma forma de comunicação visual influenciada ou inspirada por outros, tanto artistas como fregueses. A figura do cientista ou do astrônomo encontra-se em vários outros quadros da mesma época ou até anterior ao “Século de ouro”. O mesmo motivo já havia sido representado no quadro de *São Gerônimo*, de Jan van Eyck (1434), que mostrou o clérigo entre livros e instrumentos na sua sala de estudo. O mais famoso cientista é o *Doutor Faust*, de Rembrandt, pintado em 1650 (Figura 6). Outros exemplos são o *Astrônomo* (1652), de Ferdinand Bol, e o *Astrônomo à luz de vela* (1655), de Gerrit Dou. Portanto, o estilo de Vermeer diferencia-se dos ambientes mais “escuros” e das técnicas italianizadas da escola de Rembrandt.

Muitos pintores holandeses do século XVII foram inspirados por livros-guias que continham emblemas, imagens e ícones que simbolizavam valores morais e religiosos da sociedade; por exemplo, a tradução da *Iconologia*, do italiano Cesare Ripa (1644); o *Schilder-boeck*, de Karel van Mander (1604); um manual para pintura que incluía uma introdução em versos poéticos para ensinar *genres* e técnicas; e os livros populares de etiqueta e comportamento humano de Jacob Cats (1627). Muitas das virtudes cristãs foram ilustradas através de gravuras e desenhos, desde a fidelidade e o riso até a agricultura e a pintura.

O geógrafo também foi uma inspiração para outros, como nos mostra a Figura 7. Em 1714, Adriaan Spinniker lançou um livro com “imagens simbólicas educativas” (*Leerzame Zinnebelden*), no qual a gravura número 29 mostrava um geógrafo na sua sala de estudo. Portanto, o autor referiu-se menos à profissão do cartógrafo e mapeador do mundo e mais aos valores da Bíblia. O título da imagem *Zo gaat men veilig* pode ser traduzido como *Assim se viaja com segurança*. O texto que segue a gravura consiste de três citações da Bíblia (Mateus 9:29, João 8:12 e 14:6): Jesus é “a luz do mundo” e o “caminho”. O leitor apenas precisa de dois mapas para guiá-lo pela vida: o Evangelho para as “viagens na terra” e o “mapa” de Jesus para a nossa viagem ao céu (De Jongh, 1967, p. 68).

Alguns autores contemporâneos (Wheelock; Broos, 1996; Stone, 2006) interpretam *O geógrafo* em conjunto com sua alma gêmea, o *Astrônomo*. Stone (2006, p. 6), por exemplo, afirma que os dois quadros “nos lembram de que ciência e arte, enquanto disciplinas separadas com objetivos distintos, fazem parte da cultura moderna”. Wheelock e Broos (1996), por sua vez, observam que Vermeer procurou representar a “excitação da investigação e das descobertas eruditas”. Em consonância com a mensagem da gravura de Spinniker (1714), Vermeer teria tratado de “dois reinos do humano que têm implicações bastante teológicas” (p. 172): o reino do espírito e o plano de Deus para a passagem dos homens pela vida.

O “olhar geográfico” do cientista abre espaço para diversas interpretações. O que o geógrafo está procurando? Vermeer não nos fornece as perguntas que o cientista levanta, nem nos revela as respostas da sua busca. Parece indicar que o trabalho do cientista trata menos de *observações* de fenômenos físicos como países, oceanos e montanhas, e mais de *reflexões* sobre o espaço (Stone, 2006, p. 6). Há paralelos com o geógrafo que o Pequeno Príncipe encontrou no sexto planeta da sua viagem (Saint-Exupéry, 1971). Aquele cientista barbudo e idoso estava completamente ocupado com o registro, a organização e a representação de dados geográficos, não necessariamente com o conhecimento da sua realidade e os fenômenos “efêmeros”.

O desafio de Vermeer foi como trazer o mundo exterior para o interior do quarto através do uso da luz do sol, que é concebida como uma metáfora da “iluminação”, que torna o mundo visível para o geógrafo e penetra sua compreensão (Stone, 2006, p. 4). Por essa razão, o cientista mantém-se nas proximidades da janela que “molda, literal e metaforicamente, os processos através dos quais as coisas do mundo se tornam signos que o sujeito racional concebe, analisa e, eventualmente, domina.” (Stone, 2006, p. 4). A janela estrutura o conhecimento, tanto o do cientista e o do artista como também o do observador e, ultimamente, o nosso.

Os símbolos geográficos mais fortes são o globo terrestre em cima do armário e o mapa na parede, que sugerem a existência de um mundo além das quatro paredes do quarto (Welu, 1975, p. 543). Na Holanda do século XVII, mapas tinham tanta popularidade como as pinturas artísticas. O desenho, a gravura e a distribuição de mapas eram um comércio lucrativo durante aquele tempo. Cartógrafos-editores, como Willem e Joan Blaeu, produziram mapas não apenas para serem usados para as viagens ao Novo Mundo e ao Oriente ou para a compilação de volumosos atlas. Os mapas também foram vendidos como decoração de parede, “colados em panos de linho, freqüentemente cercados com bordas, molduras ornamentais, vistas de cidades, brasões e *cartouches*, envernizados e enfeitados com varas de madeira e botões.” (Swillens, 1950, p. 83).

O mapa no quadro d’*O geógrafo* foi identificado como a “Carta náutica de todas as costas européias”, produzido por Willem Blaeu no começo do século XVII (Welu, 1975, p. 543). Vermeer produziu a “malha complexa de linhas cruzadas que eram usadas para guiar os capitães à medida que eles navegavam nas águas da Europa.” (Welu, 1975, p. 543). Elementos pictóricos e ornamentais, como desenhos de figuras, animais, navios e insígnias heráldicas, podem ser identificados neste “quadro dentro do quadro”. Quanto ao globo terrestre em cima do armário, Welu (1975, p. 544) identifica-o como a segunda edição do globo de Jodocus Hondius, de 1618, também usado em outra pintura de Vermeer, *A alegoria da fé* (1670).

A produção d'*O geógrafo* não foi um processo contínuo do começo ao fim. O raio X do quadro revela que Vermeer fez várias correções antes de finalizar a sua obra (Wheelock; Broos, 1996, p. 170). Um contorno vago ao lado esquerdo do homem indica que a cabeça do geógrafo originalmente tinha uma posição diferente, aparentemente olhando para a carta em cima da mesa. O compasso na mão esquerda inicialmente media distâncias no mapa e não apontava na direção do corpo do geógrafo. Uma folha de papel que se encontrava no banco à direita foi eliminada, provavelmente para deixar a frente da composição mais escura e aumentar o contraste.

1.5 Considerações finais

O quadro *O geógrafo* não é apenas um objeto perfeito para uma leitura geográfica de imagens, mas também uma fonte quase inesgotável de inspiração para discutir o passado, o presente e o futuro da geografia. A composição de cores, objetos e sombras abre espaço para interpretações múltiplas. Provavelmente nenhuma delas corresponderia ao que Vermeer tinha pensado quando pintava o quadro. O significado original pode perder-se no decorrer do tempo, mas isso não invalida as nossas ponderações. De forma semelhante às iniciativas dos geógrafos de desconstruir os mapas, as obras de arte também podem ser re-significadas como “meios de encontrar [*finding*] e depois criar [*founding*] novos projetos, efetivamente re-formando o que já existe.” (Corner, 1999, p. 224). Um exemplo do presente é o *Geógrafo moderno*, de Nikolas Schiller (Figura 8), que mostra clones do geógrafo cercando uma mulher cujo corpo é uma estampa de fotos aéreas de Washington, DC.



Figura 8: O *Geógrafo moderno*, de Nikolas Schiller

Na imensidão da internet podem ser encontradas inúmeras outras interpretações criativas, como uma colagem imagética mostrando os personagens do geógrafo e do astrônomo de Vermeer lado a lado, no mesmo quarto, ou um ensaio fotográfico no qual é simulado o jogo de sombra e luz. Essas obras artísticas do presente, bem como as pinturas originais de Vermeer de mais do que três séculos atrás, não são janelas para o mundo, mas servem como mapas – superfícies nas quais a “montagem do mundo” é estendida (Alpers, 1983, p. 122).

Meu objetivo foi mostrar alguns elementos da dimensão espacial na obra de Vermeer, desde a reconstrução de espaços do passado (o Delft histórico, a casa de Vermeer, baseada nos dados de um inventário após a morte do artista), a mobilidade física do quadro e a difusão de idéias sobre a imagem d’*O geógrafo*, até o simbolismo geográfico nas obras de arte e a interpretação de imagens dentro da imagem. A pintura de Vermeer é um espaço físico e imaginário, ao mesmo tempo.

Não limitei as minhas reflexões a uma só metodologia, para não correr o risco de enviesar os meus achados, ao tratar exclusiva e separadamente de determinados significados, discursos, formas ou contextos. Seja qual for a metodologia visual utilizada, o que importa é o envolvimento, a empatia e a curiosidade do pesquisador (ou da pesquisadora) para com os materiais que investiga.

A leitura de imagens implica significados múltiplos, e não verdades absolutas. As descrições densas (aludindo à antropologia interpretativa de Clifford Geertz) não são necessariamente as pretensões originais do artista. Ao ler uma imagem, criamos as nossas próprias narrativas. Nas palavras de Alberto Manguel (2000, p. 12), “Construímos nossa estória através de ecos de outras estórias, através da ilusão da auto-reflexão, através do conhecimento técnico e histórico, através de fofocas, imaginação, preconceito, iluminação, escrúpulos, ingenuidade, compaixão, bom senso”.

Não se podem negar os riscos quando interpretamos o passado através do presente. *O geógrafo*, de Vermeer, é uma narrativa que não se restringe aos conteúdos da sua moldura pesada. Trata-se de uma estória que perdura no tempo e no espaço. Há momentos em que chegamos a questionar a “cientificidade” das nossas interpretações. Nas palavras de DeVries (1948, p. 9), “para transpor essas harmonias [das tonalidades e das sensibilidades internas] um poeta seria mais qualificado do que um estudioso que procura se aproximar do artista seguindo o caminho da análise”. Ninguém foi como Vermeer. Ninguém será igual a cada um de nós que interpreta *O geógrafo*.

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BLAEU, Joan. *Tooneel der steden van de Vereenighde Nederlanden, met hare beschrijvingen*. Amsterdã, 1649.

BLANKERT, Albert. *Vermeer of Delft. Complete edition of the paintings*. Oxford: Phaidon, 1978.

BÜRGER, W. Van der Meer de Delft. *Gazette des beaux-arts*, v. 21, p. 297-330, 1866.

CATS, Jacob. *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*. Roterdã: Waesberge, 1627.

CORNER, James. The agency of mapping: speculation, critique and invention. In: COSGROVE, Denis (Org.). *Mappings*. London: Reaktion Books, 1999. p. 213-252.

DANTAS, Aldo; GALENO, Alex (Org.). *Geografia – ciência do complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DE JONGH, Eddy. *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Amsterdã: Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit, 1967.

DE VRIES, Ari Bob. *Jan Vermeer van Delft*. London: Batsford, 1948.

FERRAZ, Cláudio Benito. Uma outra história da geografia em sua origem — a Holanda, Vermeer e o Geógrafo. *Revista de Geografia*, Campo Grande, n. 20, p. 38-44, 2005.

FRIEDLÄNDER, Max J. *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte 12). Berlim: Propyläen-Verlag, 1923.

HERB, Guntram H. Double vision: territorial strategies in the construction of national identities in Germany, 1949–1979. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 94, n. 1, p. 140–164, 2004.

HUERTA, Roberto. *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the natural philosophers: the parallel search for knowledge during the Age of Discovery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.

KALDENBACH, Kees. Vermeer Geography. Homes of artists and patrons in the Age of Vermeer. In: FRANITS, Wayne E. (Org.). *The Cambridge companion to Vermeer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. xxii-xxiv.

KLEIN, Bernhard. *Maps and the writing of space in Early Modern England and Ireland*. New York: St. Martin's Press, 2001.

LIEDTKE, Walter. *A view of Delft. Vermeer and his contemporaries*. Zwolle: Waanders Publishers, 2000.

LIVINGSTONE, David. *The geographical tradition. Episodes in the history of a contested enterprise*. Oxford: Blackwell, 1993.

MANGUEL, Alberto. *Reading pictures. A history of love and hate*. New York: Random House, 2000.

- MITCHELL, Don. *Cultural geography: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 2000.
- MONTIAS, John Michael. *Vermeer and his milieu. A web of social history*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- OLIVEIRA Jr., Wenceslao Machado de; ALMEIDA, Rosângela Doin de. *Cadernos CEDES*, v. 23, n. 60, 2003. Edição especial: Formação de Professores e Atlas Municipais Escolares.
- OLSSON, Gunnar. *Abysmal. A critique of cartographic reason*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- OLWIG, Kenneth. Art and the art of communicating geographical knowledge: the case of Pieter Brueghel. *Journal of Geography*, v. 86, n. 2, p. 47-51, 1987.
- PICKLES, John. On the social lives of maps and the politics of diagrams: a story of power, seduction, and disappearance. *Area*, v. 38, n. 3, p. 347-350, 2006.
- PRICE, J. L. *The Dutch Republic in the Seventeenth Century*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- RICHMAN, Jonathan. No one was like Vermeer. In: RICHMAN, Jonathan. *Because her beauty is raw & wild*. Santa Monica, CA: Vapor Records, 2008.
- RIPA, Cesare. *Iconologia, of uytbeeldingen des Verstands*. Amsterdã: Pers, 1644.
- ROSE, Gillian. *Visual methodologies*. 2. ed. London: Sage, 2007.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *The little prince*. New York: Harvest/HBJ, 1971.
- SCHAMA, Simon. *The embarrassment of richness. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*. New York: Alfred Knopf, 1987.
- SOUSA NETO, Manoel Fernandes de. Os ventos do Norte não movem moinhos. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 28, n. 2, p. 15-32, 2008.
- SPINNIKER, Adriaan. *Leerzame zinnebeelden, berymd door Adriaan Spinniker*. Te Haarlem: Izaak van der Vinne, 1714.
- STONE, Harriet. *Tables of knowledge. Descartes in Vermeer's studio*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- SWILLENS, Pieter. T. A. *Johannes Vermeer. Painter of Delft*. Utrecht: Spectrum, 1950.
- VAN MANDER, Karel. *Het Schilder-boeck*. Haarlem: Passchier van Wessbusch, 1604.
- WELU, James. Vermeer: His cartographic sources. *Art Bulletin*, v. 57, p. 529-547, 1975.
- WESTERMANN, Mariët. *A wordly art. The Dutch Republic 1585-1718*. New York: Harry Abrams, 1996.
- WHEELOCK, Jr., Arthur K.; BROOS, Ben. The Catalogue. In: WHEELOCK, Jr., Arthur K. (Ed.). *Johannes Vermeer*. New Haven: Yale University Press, 1996. p. 85-208.

Recebido em 31 de outubro de 2008 e aprovado em 06 de março de 2009.