



REPRESENTAÇÕES & VISIBILIDADES NA HISTÓRIA CULTURAL:

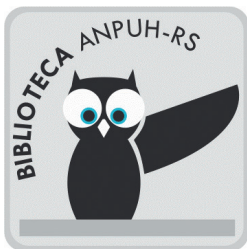
IMAGENS, IMAGINÁRIOS, MEMÓRIAS

Miriam de Souza Rossini | Cláudio de Sá Machado Júnior | Nádia Maria Weber Santos
Organizadores



**REPRESENTAÇÕES
& VISIBILIDADES
NA HISTÓRIA CULTURAL:**

IMAGENS, IMAGINÁRIOS, MEMÓRIAS



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Artur Cesar Isaia

Universidade Federal de Santa Catarina

Aude Argouse

Universidad de Chile

Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul

Jacques Leenhardt

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Maria Luiza Filippozzi Martini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Monica Pimenta Velloso

Fundação Casa de Rui Barbosa

Paulo Roberto Staudt Moreira

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Rosângela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia

Chanceler

Dom Jaime Spengler

Reitor

Joaquim Clotet

Vice-Reitor

Evilázio Teixeira

Conselho Editorial

Agemir Bavaresco

Ana Maria Mello

Augusto Buchweitz

Augusto Mussi

Bettina S. dos Santos

Carlos Gerbase

Carlos Graeff-Teixeira

Clarice Beatriz da Costa Söhngen

Cláudio Luís C. Frankenberg

Érico João Hammes

Gilberto Keller de Andrade

Jorge Campos da Costa | Editor-Chefe

Jorge Luis Nicolas Audy | Presidente

Lauro Kopper Filho

REPRESENTAÇÕES & VISIBILIDADES NA HISTÓRIA CULTURAL:

IMAGENS, IMAGINÁRIOS, MEMÓRIAS

Miriam de Souza Rossini | Cláudio de Sá Machado Júnior | Nádia Maria Weber Santos
Organizadores



Porto Alegre, 2015



Programa de Pós-Graduação em Educação
União das Faculdades do Paraná - UNIFPR



© EDIPUCRS 2015

© GT História Cultural – ANPUH-RS 2015

DESIGN GRÁFICO [CAPA] Shaiani Duarte

FOTOGRAFIA DA CAPA: Nádia Maria Weber Santos – Maio de 2014

Imagem da obra *Le soleil* (2013), de Dale Chihuly, exposta na entrada do Musée des Beaux-Arts de Montréal, Canadá

DESIGN GRÁFICO [DIAGRAMAÇÃO] Rodrigo Valls

REVISÃO DE TEXTO Simone Diefenbach Borges e Simone Luciano Vargas

Edição revisada segundo o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.



EDIPUCRS – Editora Universitária da PUCRS

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 33
Caixa Postal 1429 – CEP 90619-900
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone/fax: (51) 3320 3711
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Site: www.pucrs.br/edipucrs

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R425 Representações e visibilidades na história cultural : imagens, imaginários, memórias [recurso eletrônico] / org. Miriam de Souza Rossini, Cláudio de Sá Machado Júnior, Nádia Maria Weber Santos. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2015.
238 p.

Modo de Acesso: <<http://www.pucrs.br/edipucrs>>
ISBN 978-85-397-0634-1

1. História. 2. Cultura – História – Rio Grande do Sul.
I. Rossini, Miriam de Souza. II. Machado Júnior, Cláudio de Sá. III. Santos, Nádia Maria Weber

CDD 981.65

A gramática cartográfica das cidades

Daniela Marzola Fialho

Neste trabalho se problematizam as relações entre a história urbana e a cartografia. A cartografia é pensada aqui enquanto produção histórica da cidade e, dessa forma, vinculando-se com a História Cultural. As relações entre imagens e história da cidade podem ser diversas: pode-se falar das linguagens do desenho, da fotografia e da computação como formas de representação gráfica do passado da cidade. Entre elas temos a cartografia, os mapas.

É evidente que as linguagens gráficas possuem, cada uma, a sua especificidade própria. Assim, para além do fato de um mapa ser uma representação gráfica, os mapas manuscritos são mais do que um simples desenho; os mapas aerofotogramétricos são mais do que fotografias; e os mapas georreferenciados são, também, mais do que uma representação por computação gráfica. Foi, portanto, esse “mais” a razão de trabalhar com os mapas de cidades.

Nessa perspectiva, os mapas de cidades constituem-se em representações de diferentes conjunturas históricas da cidade. Em sua linguagem gráfica, que analiso como um discurso, eles não apenas traduzem uma determinada configuração urbana, com o desenho das ruas, das áreas verdes e a localização dos equipamentos sociais existentes numa dada época. Eles, ademais, produzem uma cidade por onde circulam práticas culturais, econômicas e políticas, que modelam a sua história.

Como afirma Loupiac (2005, p. 9),

as nossas cidades atuais são o fruto de estratos históricos que se acumularam, se juntaram e foram redescobertos. O patrimônio urbano é constituído desse tecido vivo mais ou menos denso, mais ou menos estruturado e em perpétua recomposição no qual nós vivemos, mas também dos traços, aparentes ou não, e das representações

que contam a história da cidade. Nesse sentido, os mapas de uma cidade, enquanto representações de diferentes momentos dessa história, são como camadas sobrepostas umas às outras, e contam então essa história, recriando e produzindo a cidade a cada vez.

As “leituras” dos diversos mapas de cidades mostram questões de poder e de interesse. Como disse Harley (2001, p. 164), “o mapa trabalha na sociedade como uma forma de poder-conhecimento”. Ainda mais diz ele: “o poder é exercido na cartografia [...], o poder é exercido com a cartografia” (HARLEY, 2001, p. 165), concluindo que “o poder vem do mapa e atravessa a forma como o mapa é feito” (HARLEY, 2001, p. 166).

Os mapas não apenas participam de um jogo de interesses, mas são as próprias peças desse jogo, exercendo pressões, blefando e até fazendo a vitória pender para uma das partes. Não há, portanto, por um lado os mapas e a história da cidade por outro, e, a partir daí, uma tentativa de colocar ambos em relação. O que há é uma trama e uma circunstância particular que definem tanto o significado de um mapa quanto a história da cidade num determinado momento.

Os mapas não são tratados aqui como meros reflexos gráficos do desenvolvimento urbano, mas como discursos que produzem as cidades que eles mapeiam. Em virtude disso, este trabalho tenta mostrar diversos aspectos de como examinar, descrever e analisar os mapas que representam as cidades.

De maneira sintética, propõe-se trabalhar com uma metodologia ligada à História Cultural, que consagrou, sobretudo, os métodos de pesquisa utilizados por Walter Benjamin e Carlo Ginzburg, entre outros. Ao articular as ideias desses autores, na investigação histórica da cartografia urbana como construção e produção social de cidades, uma série de “perguntas” deve ser colocada a cada mapa do estudo, com o objetivo de mostrar os diversos contextos ligados à realização dos mapas. Para isso, são importantes os contextos definidos por Harley (1990, p. 5), que são os seguintes: contexto do cartógrafo; contexto de outros mapas; e contexto da sociedade. O passo seguinte concentrou-se na construção de uma estrutura

de análise de cada mapa que abrangesse os objetivos propostos e respondesse às questões colocadas anteriormente. A construção do modo de análise teve como inspiração um texto de Bousquet-Bressolier (2006). Assim, a análise de cada um dos mapas de cidades deve começar com a biografia do cartógrafo e com a apresentação de sua produção cartográfica; passa pela análise da estrutura do mapa, suas legendas, decoração e elementos constituintes, sua forma de desenho, as convenções utilizadas, suas relações com outros mapas; e deve terminar com uma “leitura” que os dados referentes ao mapa propiciam. Portanto, uma análise do mapa tendo em vista seus objetivos e seus contextos.

Da gramática

A História Cultural produziu alguns métodos de pesquisa próprios da sua abordagem, os quais colocam o pesquisador numa determinada posição em relação ao seu objeto de pesquisa. Ao comentar esses métodos e o trabalho do pesquisador, Pesavento (2004, p. 63-64) salienta:

Carlo Ginzburg, em ensaio já clássico, nos fala de um paradigma indiciário, método este extremamente difundido pela comunidade acadêmica. Nele, o historiador é equiparado a um detetive, pois é responsável pela decifração de um enigma, pela elucidação de um enredo e pela revelação de um segredo. [...] É preciso não tomar o mundo – ou as suas representações, no caso – na sua literalidade, como se elas fossem o reflexo ou cópia mimética do real. Ir além daquilo que é dito, ver além daquilo que é mostrado é a regra de ação desse historiador detetive, que deve exercitar o seu olhar para os traços secundários, para os detalhes, para os elementos que, sob um olhar menos arguto e perspicaz, passariam despercebidos.

A ideia que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário é a de que, “se a realidade é opaca, existem zo-

nas privilegiadas - sinais, indícios - que permitem decifrá-la". Essa ideia, segundo o autor, "penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais" (GINZBURG, 1991, p. 177).

Para Pesavento (2004, p. 64),

o paradigma indiciário de Ginzburg encontra correspondência naquela estratégia já anunciada, décadas antes, por Walter Benjamin e redescoberta pelos historiadores: o método da montagem. Baseando-se na montagem cinematográfica, a partir das fotografias que, combinadas, produzem o movimento, Benjamin imagina para o historiador um caminho semelhante.

Ou seja: "É preciso recolher os traços e registros do passado, e realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeça ou puzzle de peças, capazes de produzir sentido" (PESAVENTO, 2004, p. 64).

Benjamin (1994, p. 191-192), fazendo um paralelo com o dadaísmo, mostra que no cinema o

valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. [...] A associação de idéias do espectador é interrompida, imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interpretado por uma atenção aguda.

Ora, esse choque provocado pelo cinema deve-se ao seguinte fato: "O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens, entre as quais o montador exerce seu direito de escolha" (BENJAMIN, 1994, p. 175). Isso quer dizer

que “a natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem” (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Segundo Bolle (1994), na obra sobre as Passagens, Benjamin mostra claramente a opção pela montagem como método. Nela, tratou de explicitar os detalhes do seu método: “A primeira etapa consistirá em transpor o princípio da montagem para a história. Isto é: as grandes construções serão realizadas com elementos mínimos, confeccionados de modo agudo e cortante” (BOLLE, 1994, p. 93).

Assim, Benjamin procura pensar a história a partir dos métodos inventados pelas artes do seu tempo, numa composição de elementos históricos mínimos; mas é a composição – a montagem – que ganha, com isso, em agudeza e corte certo. Ginzburg, por seu lado, como bem assinalou Pesavento, procura dar visibilidade aos indícios, ao detalhe, à minúcia, a um certo rastro esquecido, através do seu paradigma indiciário. São estes, em última análise, que dão significado à história. Benjamin e Ginzburg têm em comum práticas de pesquisa que se opõem às formas tradicionais de investigação histórica.

Também Harley (1990, p. 5), em seus estudos sobre a história da cartografia, apresenta uma posição crítica em relação às abordagens metodológicas tradicionais na área, ao afirmar que “a principal regra do método histórico é que documentos só podem ser interpretados em seu contexto”. E, ao salientar que “a regra aplica-se igualmente a mapas, que devem ser devolvidos ao passado e situados honestamente em seu lugar e período próprio”, conclui que nessas abordagens tradicionais “o contexto é simplisticamente retratado como ‘um plano de fundo histórico geral’”.

Harley tenta, então, estabelecer uma relação “superadora” entre texto e contexto: “O que falta é um domínio do contexto como um conjunto complexo de forças interativas – um diálogo com o texto –, no qual o contexto é central para a estratégia interpretativa”. Seu modelo interpretativo deriva, pois, de um modelo linguístico. E, ao denunciar que “tendemos a olhar o contexto como ‘lá fora’ e os mapas que estamos estudando como ‘dentro’”, conclama os historiadores da cartografia a “derrubar essa barreira – esta falsa dicotomia entre uma abordagem internalista e uma abordagem externalista

na interpretação histórica: o mapa e o contexto devem ser estudados num terreno indiviso” (HARLEY, 1990, p. 5). Isso significa que não se trata de inserir um documento ou um mapa num contexto dado, mas, ao contrário, que eles fazem parte do contexto, são produzidos nele. A partir daí, como se poderia fazer uma análise contextual do mapa, já que o contexto é central para a sua interpretação?

Segundo La Capra (apud HARLEY, 1990, p. 5), “é necessário distinguir entre três aspectos do contexto que interceptam a leitura dos mapas como texto: 1) o contexto do cartógrafo, 2) o contexto de outros mapas e 3) o contexto da sociedade”.

O contexto do cartógrafo, isto é, daquele que desenha o mapa, diz respeito ao conhecimento acerca das intenções que levaram à feitura do mapa e das circunstâncias históricas e locais que o fizeram necessário. Por vezes existe claramente uma autoria no mapa, com o cartógrafo assinando o seu nome. Pode ser também que haja uma distinção entre o cartógrafo, o desenhista e a pessoa que fez a impressão do mapa, com as suas respectivas assinaturas. Quando o mapa é institucional e quem assina é o soberano ou o representante do Estado, pode não haver a assinatura de um cartógrafo. O problema então, tendo ou não a assinatura de alguém no mapa, é a questão de quem ordenou a feitura da planta. Pode acontecer que o mapa seja dedicado a uma pessoa, isso pode se constituir em uma pista, pois, por vezes, quem ordena a confecção recebe a planta em forma de dedicatória.

Face à existência ou não de um autor, a questão que se coloca é a de saber quem era esse autor ou esse anônimo. Se existe um nome, pode-se pesquisar a sua biografia para saber a sua profissão, como ele se tornou um cartógrafo, onde aprendeu o seu ofício, o que representava política, social e culturalmente em relação à cidade por ele mapeada. Contudo, é preciso levar em conta a advertência de Harley (1990, p. 7), segundo a qual “em grande parte da história, o cartógrafo tem sido uma marionete enfeitada numa linguagem técnica, já que as cordas são puxadas por outros”.

Quanto ao contexto de outros mapas, Harley (1990, p. 8) coloca inicialmente algumas preocupações acerca das relações que se podem estabelecer entre um mapa e outros

mapas. E, ao declará-las, expõe uma série de questões que precisam ser analisadas:

- 1) qual a relação entre o conteúdo de um único mapa e o dos outros mapas contemporâneos da mesma área? 2) Qual o relacionamento desse mapa com mapas do mesmo cartógrafo ou da mesma agência de produção de mapas? 3) Qual a relação com outros mapas do mesmo gênero cartográfico? 4) Qual a relação desse mapa com a produção cartográfica mais ampla de um certo tempo?

Aqui se trata em parte de analisar o processo de transculturação. A exploração do Novo Mundo, sua colonização, as migrações, as trocas comerciais e, nos dias de hoje, o que se chama de “globalização” promovem e promoveram trocas de conhecimento que podem ser estudadas tanto num nível local, como num nível nacional e mesmo internacional. Um determinado mapa não nasce “sozinho”. Seu autor teve influências, obedeceu a normas, a convenções – pode até ter criado algumas –, por isso a importância de olhar outros mapas da mesma época, ver o que é semelhante e o que se diferencia. O “contexto de outros mapas” se relaciona, então, com a tentativa de percorrer os caminhos da transmissão do conhecimento cartográfico, com a formação de cada cartógrafo no modo de desenhar o seu mapa, conectado a convenções que fazem parte da linguagem cartográfica em cada momento histórico.

No que diz respeito ao que Capra chama de contexto da sociedade, Harley (1990, p. 10) chama a atenção para o seguinte:

Se o cartógrafo é o agente individual, então a sociedade é a principal estrutura. A interpretação – leitura do texto cartográfico – envolveria um diálogo entre estes dois contextos. A estrutura precisa das circunstâncias e das condições históricas que produzem um mapa que é, inegavelmente, um documento social e cultural. Cada mapa é ligado com a ordem social de um período e de um lugar particular. Cada mapa é cultural

porque manifesta processos intelectuais definidos, tanto artísticos como científicos, só que esses processos trabalham para produzir distintas formas e distintos tipos de conhecimento.

O mapa é marcado pelo momento histórico em que foi realizado. Nesse sentido, importa, sobretudo, situá-lo historicamente. Para Bousquet-Bressolier (1999, p. 8), que de certa forma se alia a Benjamin,

parece claro que a restituição do ambiente ‘do contexto de época’ é indispensável à compreensão do documento (mapa). Mas isso confronta o pesquisador a uma diligência complexa, parecida com a reconstituição de um quebra-cabeça incompleto. Não somente ele deve aparelhar as peças existentes, mas ele deve ainda paciente-mente restituir as peças que faltam, a partir de fatores disparatados e disjuntos. Sobre esta base comum, ela sugere aos intervenientes algumas pistas de reflexão, como a influência das culturas, das modas, ou a noção de visão e de tempo na representação.

Harley (1990, p. 10) acrescenta que “os mapas não estão fora da sociedade: eles são parte dela como elementos constitutivos dentro de um mundo mais amplo”. É, então, “a web das inter-relações, estendendo-se no e além do documento ou do mapa, que o historiador tenta ler”. Ao explorar essa interatividade, duas estratégias podem ser usadas para o estudo do contexto da sociedade. Segundo Harley (1990, p. 10), essas estratégias são as seguintes: “primeiro, uma estratégia de tentar identificar ‘as regras da ordem social’ no mapa (Foucault, 1987). A segunda estratégia diz respeito à aplicação do método iconográfico da história da arte no estudo dos mapas”. A exploração do status dos mapas como imagens culturais, através do método histórico da iconografia – a interpretação de níveis de significado em artefatos humanos –, permite ver como a cartografia é um importante modo de

significação humana ao contar a sua própria história e contando histórias sociais, culturais e políticas.

Para Teixeira (2000, p. 2),

os métodos de representação gráfica utilizados dão-nos igualmente informação sobre os desenvolvimentos técnicos e artísticos verificados em épocas sucessivas. Uma carta expressa sempre os conceitos de cidade e os modelos culturais e científicos que lhe estão subjacentes, correspondentes à época da sua elaboração.

Apesar das objeções e críticas aos modos de investigação que, vez por outra, aparecem no confronto entre esses diferentes autores, o que transparece com mais clareza é a complementaridade de suas abordagens. Ao fim e ao cabo, trata-se de tomar o mapa como um texto e, a partir daí, seguir as regras de interpretação textual extensivamente elaboradas na área literária. A dificuldade maior seria colocada por uma tradição que vê a cartografia como uma ciência factual e, portanto, os mapas como produtos dessa ciência. Daí as tentativas atuais, como a de Harley (1990), de levar em conta essas duas dimensões - a textual e a artística -, propondo para cada uma delas um método de análise: tomar o mapa (texto) como um "monumento", à maneira de Foucault (1987), e analisá-lo como imagem a partir do método iconográfico da história da arte. Um caminho investigativo a ser seguido, desde que se tenha em conta que ele não está muito distante dos caminhos que pressupunham a divisão, no estudo histórico dos mapas, entre ciência e arte.

É precisamente aí que tanto Benjamin como Ginzburg entram novamente em cena, possibilitando, com seus aportes metodológicos, uma investigação histórica da cartografia urbana como construção/produção social, na qual o tempo, o espaço, a imagem, o texto, o estético, o econômico, o político e o ético reverberam e ecoam, como nós de uma rede, num determinado momento histórico.

Desconstruindo os mapas

Como bem coloca Jacob (2006, p. xiii): “estudar os mapas implica lidar não apenas com artefatos [...] mas também com a informação que eles transmitem, e com a sua efetividade como ferramentas para o conhecimento e a ação”. Esse autor, em seu livro *The Sovereign Map*¹, ao se questionar acerca dos mapas, suas qualidades, funções, objetivos etc., deu-se conta de alguns caminhos para o estudo deles. O primeiro caminho “implica uma interrogação histórica ampla, uma pesquisa entre os fazedores de mapas e de seus utilizadores” (JACOB, 2006, p. xiv). O segundo caminho

era focar no mapa em si mesmo como um objeto altamente complexo, envolvendo suporte material e exibição de signos – tais como a escrita, linhas e formas geométricas, formas abstratas, desenhos figurativos, e pinturas, cada um desses componentes sendo combinados com outros de acordo com regras específicas e proporções (JACOB, 2006, p. xiv).

Essa abordagem, que está relacionada à maneira apontada por Ginzburg (1991), Benjamin (1994) e Harley (2001), leva a uma desconstrução dos mapas em seus vários elementos. Para Jacob (2006, p. xvii), “esta desconstrução era uma necessidade intelectual, e também uma introdução ao projeto de uma nova história cultural dos mapas, ligando-os com todo o plano de fundo da sociedade que os desenhou e os utilizou”. Ao mesmo tempo, em seu estudo sobre mapas, Jacob (2006, p. xvii) “escolheu uma abordagem formal e estrutural, considerando-os como um dispositivo cujo vocabulário e gramática específica devem ser descobertos e entendidos”.

Assim, partindo da metodologia mais ampla apontada por Ginzburg, Benjamin e Harley, foi necessário realizar a

¹ O livro *The Sovereign Map* (2006) é a tradução para o inglês do livro *L'Empire des Cartes: Approche Théorique de La Cartographie à travers L'Histoire* (Paris: Ed. Albin, 1992).

desconstrução dos mapas. Para isso, foi aproveitada a sistematização criada por Jacob em seu livro. Ele dividiu seu livro em quatro partes que ajudam a classificar e detalhar as questões a serem feitas no estudo/desconstrução dos mapas. Na primeira parte, ele se pergunta o que é um mapa, isto é, “a natureza do objeto cartográfico na diversidade de suas materializações e de seus possíveis usos” (JACOB, 2006, p. 8). A segunda parte, que ele chama “o grafismo, a geometria e a figuração”, é onde se faz a análise dos componentes gráficos do mapa. A terceira parte é chamada de “o mapa e a escrita”, onde se analisa o texto do mapa, isto é, seu título, legendas e outros possíveis textos. Por último, o que ele denomina de “a imagem cartográfica”. Assim, as questões a serem feitas aos mapas, estando colocadas num arcabouço metodológico mais amplo, respondem também às categorias criadas por Jacob.

Grafismo, geometria e figuração

Como bem coloca Jacob, “o que se estuda aqui são os componentes visuais do mapa. O foco aqui é na gramática e no léxico da ‘linguagem do geógrafo’”, isto é, o mapa como imagem, a questão das margens, das periferias, das bordas e dos limites, o centro do mapa, a cor, a escala e seus elementos gráficos.

Pode-se dizer que o mapa como imagem reflete usualmente as convenções estéticas de seu tempo. O espaço da folha é dividido em diferentes zonas que em princípio não interferem umas nas outras, mas estão relacionadas com o todo. No geral, pode-se encontrar uma região de textos (título e legenda), o mapa propriamente dito e cartuchos.

Para Sanford (2002, p. 9-10), a questão das

periferias, das margens das bordas e dos limites é importante para o estudo dos mapas. É importante observar que detalhes os fazedores de mapas [...] conduzem para as margens e quais eles excluem completamente quando tentam dar um sentido ao mundo que vêem e criam um senso de lugar (seja num nível local, nacional ou global).

Portanto, é preciso analisar o que foi enquadrado pelo mapa, como ele enquadrou, assim como o que ficou de fora. Como alerta Jacob (2006, p. 105), “um mapa não pode ser reduzido a um desenho topográfico, longe de jogar um papel acessório, as outras partes constitutivas condicionam e orientam o olhar de acordo com usos que têm de ser definidos”.

A borda de um mapa pode assumir várias formas, ser redonda, oval, retangular, quadrada, pode coincidir ou não com os limites do papel. Pode ser uma borda simples ou decorada, “mas a borda não pode ser reduzida a uma função meramente ornamental; ela influencia a percepção da imagem ao fornecê-la com um espaço e uma forma” (JACOB, 2006, p. 107). Isso também nos conduz a uma análise do centro do mapa, num certo sentido uma busca do que foi priorizado.

Saindo das questões de centralidade e enquadramento, uma das coisas que chama a atenção num mapa é o uso ou não da cor. Existem mapas coloridos ou monocromáticos, dependendo por vezes da técnica utilizada. A utilização da cor nos mapas pode obedecer a objetivos os mais variados, tais como promover o que é chamado “efeito de real”, criar signos/convenções mais diferenciados, distinguir um país/estado/bairro de outro etc. Como bem observa Ehrensvärd (1987, p. 124), “a criação das cores pelo cartógrafo foi sempre dependente das técnicas disponíveis, das ferramentas e dos materiais; a evolução da impressão de mapas operou um fator de controle no visual dos mapas através da história da cartografia”. Assim, ao longo do tempo se teve mapas manuscritos coloridos a mão, depois com o advento da impressão, com a dificuldade de se imprimir com várias cores, ainda se adicionava a cor manualmente, e, por fim, a cor pôde ser impressa conjuntamente. Mas o uso das cores não é aleatório, ele faz parte de uma simbologia complexa e obedece a regras (de linguagem) que foram criadas ao longo do tempo. Essas convenções de cores também podem mudar com o passar dos anos.

Faz parte do tema grafismo, geometria e figuração a questão da escala utilizada. Ela geralmente obedece às regras de sua época e do local onde o mapa foi feito. A escala de um mapa nos mostra a proporção que o mapa tem em relação ao território que ele representa. Ela pode ser numérica ou gráfica. Quanto menor a escala, menos detalhes são possíveis

de mostrar do território representado. “A escala cartográfica, para uma cidade, depende do que se quer mostrar, o conjunto ou o detalhe, mas também do formato desejável da folha de papel, relativamente à capacidade técnica de produção como também à maneabilidade do mapa” (PINON; LE BOUDEC, 2004, p. 14). Como em relação a outros tipos de convenções que fazem parte da linguagem cartográfica, ao longo do tempo a escala a ser utilizada sofreu normatizações. Assim, saber se o cartógrafo “obedeceu” a essa normatização e se as regras que utilizou foram locais ou internacionais ou ambas nos diz sobre o seu grau de atualização.

Por último, temos a questão do desenho, dos tipos de grafismos utilizados: das convenções, dos signos, a questão da orientação geográfica e dos desenhos de vistas, prédios, “cartuchos²” e outros “enfeites” que estejam colocados no mapa.

Segundo Teixeira (2000, p. 2),

É a própria cartografia, através de seus métodos de representação e dos desenhos alegóricos que a acompanham, que simbolizam e afirmam o domínio e o poder do Estado sobre os territórios. As ilustrações que enquadram a cartografia dão-nos informações sobre as práticas culturais, a arquitetura, o armamento, os navios, o vestuário, os usos e os costumes das regiões nela representadas.

Dainville (1964), em seu livro *A Linguagem do Geógrafo*, mostra uma gramática ou um dicionário das convenções cartográficas – quando cada convenção começou a ser utilizada e quem a elaborou. Pode-se relacionar essa gramática/dicionário aos mapas estudados, para poder compreender as influências que cada cartógrafo teve ao imitar determinado signo, o que talvez permita apontar a época do mapa. Dainville (1964, p. vii) define as intenções de seu livro com as seguintes palavras:

² Se chamam cartuchos os desenhos que se colocam na margem dos mapas, na parte superior ou embaixo, normalmente enquadrados – podemos ter o cartucho do título, o cartucho das legendas, o cartucho da escala e mesmo cartuchos que contêm outros mapas ou vistas referentes a região ou cidade cartografada.

a pesquisa histórica se preocupa, cada vez mais, de situar os dados sobre os quais se volta sua atenção, não somente no tempo, mas também no espaço. Assim os mapas gravados ou manuscritos que se encontram nos arquivos históricos e nas bibliotecas se tornam uma fonte de informação capital. [...] As riquezas desse imenso fundo não são muito exploradas. O historiador ou o geógrafo, preocupados em apoderar-se dos aspectos da paisagem de hoje que esclarecem a luz do passado, não ousam se aventurar por falta de um guia. Esta é a razão por que, desde muito tempo, nos pareceu indispensável elaborar instrumentos de trabalho próprios para fornecer a todos aqueles que, sem ser especialistas da cartografia antiga, queiram ter proveito ao consultar e estudar mapas antigos, e de estabelecer, em primeiro lugar, um glossário histórico de termos de geografia.

Suas definições, seu glossário de termos, de convenções e de signos ajudam a esclarecer nos mapas estudados as origens dessas convenções que foram inventadas e emergiram em um dado momento e que foram, ao longo do tempo, incorporadas à linguagem do cartógrafo/geógrafo e absorvidas pelo usuário dos mapas. Os signos representando cidades que Dainville apresenta em um quadro criam uma hierarquia delas. Como bem nos alerta Harley (2001, p. 158),

esta hierarquização do espaço não é um ato consciente da representação cartográfica. De preferência ela é tomada como certa em uma sociedade em que o lugar do Rei é mais importante do que o lugar de um menos importante barão, que um castelo é mais importante do que a casa do camponês, que a cidade de um arcebispo é mais importante do que a de um prelado, ou que o estado de um senhor de terras é mais importante de enfatizar do que o de um mero fazendeiro. A cartografia dispõe o seu vocabulário, de tal forma que corporifica uma desigualdade social sistemática. As distinções de classe e poder são construídas, materializadas e legitimadas no mapa através de signos carto-

gráficos. A regra parece ser “o mais poderoso, o mais proeminente”. Para aqueles que têm força no mundo será adicionada força no mapa. Usando todos os truques do ofício cartográfico – tamanho do símbolo, espessura da linha, altura de letreiro, hachura e sombreamento, adição de cor – nós podemos traçar esta tendência de reforçar em inumeráveis mapas da Europa. Nós podemos começar a ver como os mapas, assim como a arte, se tornam um mecanismo “para definir relações sociais, sustentar regras sociais e fortalecer valores sociais”.

Esse exemplo aponta para o fato de que através da utilização das ‘regras’ cartográficas reforçam-se as regras sociais, e, portanto, elas são “influenciadas por um tipo bastante diferente de regras, aquelas que governam a produção cultural do mapa” (HARLEY, 2001, p. 156).

Mapas e Escrita

Um mapa geralmente contém, além de signos, textos escritos, afinal, “o mapa não é apenas uma imagem entre outras: a escrita e a linguagem na sua superfície são de uma importância preponderante” (JACOB, 2006, p. 9). Num mapa se têm vários elementos escritos: o título, a toponímia, as legendas etc., e estes “textos organizam um espaço de legibilidade que constantemente interfere com a visão das formas” (JACOB, 2006, p. 9).

A análise da escrita começa com o mais óbvio, o título do mapa, que pode ser colocado em diversas partes do mapa, geralmente inserido num cartucho. Geralmente ele define a natureza da imagem, se o que será mostrado é uma planta de cidade, a topografia de uma região, uma batalha, um cerco, a divisão política do mundo, a meteorologia de um país, os mapas de estradas, da hidrografia de uma região etc. O título ajuda a saber do que trata o mapa, mas ao mesmo tempo dá o tom deste. Ele não é isento. Como bem coloca Jacob (2006, p. 192-193),

em todas as suas variadas expressões, o título situa o mapa numa categoria especial de imagens;

ele programa uma leitura do mapa que é diferente da que seria feita de uma pintura abstrata ao obrigar o leitor a justificá-la através de um complexo processo de mobilização da memória e da atividade interpretativa.

Uma parte importante da escrita num mapa diz respeito à toponímia, os nomes no mapa. Eles podem se referir a lugares, ruas, montanhas, rios, acidentes geográficos, mares, países, continentes, regiões, cidades, ilhas etc. “A toponímia permite a linguagem e a escrita invadir o mapa, com uma das suas mais importantes funções, aquela de nomear” (JACOB, 2006, p. 201). A toponímia busca efeitos visuais e estéticos, pois o cartógrafo tem de estudar onde o nome pode ser colocado de forma a não atrapalhar a leitura do mapa. Além disso, a forma como a toponímia é colocada cria hierarquias; assim, cidades maiores são descritas com letras maiores.

Além disso, Jacob (2006, p. 205) aponta que

nomear é um modo de apropriação simbólica que provê territórios virgens de uma memória, uma malha que expropria o espaço do outro e o torna em um objeto de discurso, sujeito às restrições de referência lingüística, que procura fazer cada lugar identificável correspondente a um nome.

Como exemplo pode-se lembrar que vários mapas que retrataram as Américas no período colonial sumiram com os nomes dos nativos, dos indígenas que habitavam esses lugares.

Por último, a escrita também aparece nas legendas, onde ela tem o poder de ‘traduzir’ as convenções cartográficas. As legendas nos explicam os signos utilizados, mas, como bem coloca Wood (1992, p. 97), “muitas vezes são dispensadas e nunca apresentam explicações de mais de que uma parte dos ‘símbolos’ encontrados no mapa ao qual elas se referem”. Numa certa medida, elas obedecem às normas “oficiais” da época do mapa.

A forma como a legenda é apresentada, o seu conteúdo, a hierarquização por ela criada podem nos proporcionar

uma leitura das intenções do mapa/cartógrafo. Levam-se em consideração nessa interpretação as convenções oficiais da cartografia no Brasil e no mundo na época em que o mapa foi feito e em que medida o cartógrafo “obedece” a elas. A legenda também pode destacar, além das convenções, elementos importantes do local retratado pelo mapa.

A Imagem Cartográfica

Na última parte de seu estudo, Jacob (2006, p. 9) se pergunta “como este complexo mecanismo gráfico pode ser decifrado de uma vez por todas como uma imagem da terra ou de uma de suas regiões?” Seu ponto de partida “é a convicção de que o efeito de significado próprio aos mapas geográficos resulta tanto dos itinerários e das interpretações dos leitores quanto da intencionalidade e dos artifícios visuais dos próprios cartógrafos”.

Para ele, se é obrigado, no final,

a debater com o significado do efeito global produzido pelo mapa geográfico. Este significado é produzido através da interação de uma visão e de um conhecimento externo do mundo, um conhecimento que requer a memorização de um repertório de formas e nomes e de uma arquitetura geral na qual unidades distintas estão contidas uma dentro da outra, como as peças regionais de um quebra-cabeça geográfico podem ser (JACOB, 2006, p. 271).

Nesse item, Jacob (2006, p. 272) “olha além da superfície do mapa”, ele segue “várias linhas de reflexão nas formas de apropriação do mapa e no jogo entre os indivíduos e as normas sociais”.

A questão de como ver e representar o espaço urbano é bem colocada por Nuti (1999, p. 98). Para ela, a discussão passa pelas tentativas de uma representação total da cidade, no sentido da sua visão num determinado momento histórico. Como ela mesma diz, “os modos de representação não são

simples conjuntos de qualidades formais, mas expressões de culturas visuais diversas”. Por detrás disso está a pergunta: por que representar a cidade? No entanto, como bem alerta Pinon e Le Boudec (2004, p. 9),

as razões pelas quais os mapas de cidade são feitos, reproduzidos e difundidos não são sempre nem precisas e nem explícitas. E mesmo quando eles são claros, uma vez o mapa feito, ele pode conhecer usos múltiplos, diferentes, opostos mesmo aos objetivos iniciais. Um mapa exaltando uma cidade pode ser usado por seus atacantes militares, seus potenciais destruidores. Os usos evoluem com o tempo.

E são esses usos que interessa mostrar. Não apenas do momento de sua feitura, mas também ao longo do tempo. Entra aqui o que se pode chamar de *acessibilidade*; isto é, quem teve acesso a esses mapas e quando. Muitos mapas foram criados para uso restrito, e muitas vezes a sua técnica de produção não permitia uma grande divulgação – os mapas manuscritos, por exemplo, eram quase sempre exemplares únicos, portanto não podiam chegar aos olhos do grande público.

A partir daí, como explicita Jacob (2006, p. 270),

o caminho seguido por este estudo tem sido guiado pela convicção de que o objeto em si mesmo, as formas, os desenhos e até mesmo o letreiro do mapa, nos permite encontrar – como se embebido dentro do mapa – o traço, a impressão desses gestos, olhares e operações intelectuais. [...] As inscrições verbais – o título, a toponímia, as legendas – todas colocam de sua própria maneira a questão fundamental do significado, do relacionamento entre o que é figurativo e o que é verbal, entre visão e leitura.

Deve-se destacar e analisar quais são os elementos representados na cartografia urbana e como eles variam de representação segundo a época e os objetivos do mapa.

Fazem parte desses elementos as vias, o parcelamento, as edificações (as comuns e as destacáveis), os espaços livres públicos e privados, os limites urbanos e de bairros, e ainda os elementos geográficos – relevo, rios, riachos, morros, montanhas, lagos, florestas, parques, praças, vegetação, muros etc. “Esses objetivos [...] guiam o enquadramento, a orientação, a escolha do que se quer mostrar (topografia, tematização), os modos e a ‘precisão’ das representações” (PINON; LE BOUDEC, 2004, p. 13).

É importante lembrar, no entanto, que os

mapas são representações seletivas da realidade; eles têm que ser. Mesmo se os mapas fossem fotografias de tamanho natural, eles seriam distorções: um objeto tridimensional, esférico, tal como o globo, não pode ser representado em duas dimensões sem que sua essência seja alterada, e este problema afeta o mapeamento de partes do globo (BLACK, 2002, p. 11).

Os mapas são, assim, uma maneira de olhar o mundo, são pontos de vista, leituras do mundo. Como tais, impõem a verdade de seu discurso em relações de poder e funcionam, então, como um dispositivo de governo. Tal entendimento ganha relevância na discussão sobre os conteúdos e os objetivos de um mapa, na dimensão político-ideológica da cartografia. Conforme diz Turchi (2004, p. 29), “os mapas são definidos pelo que eles incluem, mas seguidamente eles são mais reveladores no que eles excluem”. E sobre a questão da impossibilidade do relato exaustivo, Turchi (2004, p. 40) afirma:

Qualquer que seja o propósito dos mapas em face dos brancos dentro de suas fronteiras, virtualmente quase tudo é deixado para fora do mapa – e tem de ser para um mapa ser útil. ‘Nenhum mapa pode mostrar tudo’, argumenta Denis Wood. ‘Se pudesse, seria nada mais que a reprodução do mundo, o qual, sem o mapa, nós

já temos. É apenas a seleção que faz da irresistível riqueza do mundo que justifica o mapa’.

Há ainda a se considerar a exclusão (ou silêncio) toponímica. Em muitos mapas de cidades, um dos silêncios mais significativos que podemos perceber é a omissão da trama urbana das favelas, como acontece em vários mapas turísticos do Rio de Janeiro.

A cidade visível

Ao longo do tempo, as cidades crescem e se transformam. Os mapas urbanos de uma determinada cidade têm o poder de mostrar e projetar essas mudanças, que não são, portanto, somente um desenvolvimento “natural” da cidade. O planejamento e a administração da cidade influenciam na sua forma e na sua distribuição espacial. Conforme a cidade vai crescendo, seus limites urbanos vão sendo ampliados e os mapas podem ou não mostrar essa mudança dos limites. Nas questões administrativas, as cidades ganham subdivisões - arraiais, bairros, setores. O poder público gerencia essas questões e elas podem vir a ganhar uma representação espacial quase ao mesmo tempo em que o poder público legisla sobre elas. A análise dos mapas deve ser feita, então, em paralelo com a análise da legislação da cidade no que diz respeito à determinação administrativa dos seus limites e dos limites de cada bairro, de sua vocação, do seu crescimento.

Como bem disse Jacob (2006, p. 363),

escrever a história do mapa requer o estudo das ligações entre os mapas e o tempo, ambos num sistema global, desenhado numa longa duração, e em um preciso e claramente demarcado contexto histórico no qual toda a evidência disponível pode jogar um importante papel.

Além disso,

a interpretação de mapas geográficos é um complexo movimento indo e vindo da leitura da imagem (cujos códigos figurativos e simbólicos são em si mesmos os produtos de um período e de uma cultura) e a mobilização de um conhecimento existente, que pode, no entanto, estar perdido e fazer com que o mapa seja incompreensível (JACOB, 2006, p. 271).

Assim, o estudo das plantas de cidades está demarcado em um período histórico preciso e busca as conexões desses mapas com a história da cidade estudada e suas relações num contexto nacional e global, através do questionamento dos elementos que podem ser lidos no mapa e seu “contexto” mais geral, isto é, um movimento entre os passos gráficos e a construção de uma imagem com sentido.

Entra em toda essa análise o recolhimento dos traços, dos indícios, o trabalho de detetive apontado por Ginzburg. Faz-se necessária a montagem benjaminiana para que, ao se montar o quebra-cabeça, este tenha um significado, faça sentido. E, a partir da desconstrução/reconstrução dos elementos componentes, relacioná-los com o contexto como pede Harley (2001, p. 153), já que, para ele,

A desconstrução nos incita a ler entre as linhas do mapa - “nas margens do texto” - e através de seus caminhos descobrir os silêncios e as contradições que desafiam a aparente honestidade da imagem. Nós começamos a aprender que os fatos cartográficos são somente fatos dentro de uma perspectiva cultural específica. Nós começamos a compreender como os mapas, assim como a arte, longe de serem “uma abertura transparente para o mundo”, são, no entanto, “uma maneira humana particular... de olhar para o mundo”.

Esse tipo de trabalho pretende, na mesma linha de argumentação de Danzer (1998, p. 145),

relacionar as várias representações da cidade uma com a outra e conectá-las ao seu lugar particular enquanto ele se desenvolve ao longo do tempo e isto está entre as contribuições que uma História da Cartografia tem para oferecer aos estudos urbanos em geral e à cidade moderna em particular.

Ora, de acordo com Harley e Woodward (1987, p. 1),

a principal preocupação da História da Cartografia é o estudo dos mapas em termos humanos. Como mediadores entre um mundo mental interno e o mundo exterior físico, os mapas são ferramentas fundamentais ajudando a mente humana a fazer sentido de seu universo em muitas escalas.

Ainda segundo eles, referindo-se aos mapas estudados no primeiro volume da *History of Cartography*, “o significado dos mapas dentro do seu contexto social e cultural está começando a emergir” (HARLEY; WOODWARD, 1987, p. 503). Daí que, ao analisar os mapas de cidades, deve-se procurar destacar seus contextos sociais e culturais, pois “qualquer apreciação da importância dos mapas depende de uma concepção clara de sua natureza, dos fatores que deram forma ao seu fazer e transmissão, e do seu papel dentro das sociedades humanas” (HARLEY; WOODWARD, 1987, p. 1).

Para os autores,

qualquer história de mapas é composta de uma complexa série de interações, envolvendo o seu uso como também o seu fazer. O estudo histórico de mapas pode, portanto, requerer um conhecimento do mundo real ou do que quer que seja que esteja sendo mapeado; um conhecimento dos seus exploradores ou dos seus observadores; um conhecimento do fazedor de mapas no sentido estreito do gerador de um artefato; um conhecimento do mapa propriamente dito como um objeto físico; e um conhecimento dos usuários (ou - mais provável - da comunidade de

usuários). A *History of Cartography* está preocupada, tão longe quanto possível, com o processo histórico pelo qual a linguagem gráfica dos mapas foi criada e usada. Ao mesmo tempo, uma história do mapear técnica, cultural e social (HARLEY; WOODWARD 1987, p. 2).

Sendo uma produção que se conecta com a História da Cartografia, o estudo dos mapas está intimamente ligado à área da História Cultural. Daí que, na sua realização, deve-se adotar “uma nova postura diante da história, um outro olhar que interroga o passado a partir de pressupostos que constroem também novos objetos e formulam novas questões” (PESAVENTO, 2004, p. 7). Trata-se aqui das imagens da cidade produzidas pelos seus mapas. Ao interrogá-los, busca-se interrogar o passado da cidade e, de uma certa forma, na companhia de alguns convidados: com Ginzburg, procura-se buscar os cacós, os rastros, os indícios; com Benjamin, se lida com o princípio da montagem, da associação de ideias e da colagem; com Harley, os vários contextos foram trabalhados. Através dessa amálgama, pode-se moldar uma investigação histórica da cartografia urbana como construção/produção social de uma cidade em determinados momentos históricos, momentos estes que são dados a ver em cada uma de suas plantas.

Pode-se ainda afirmar que se estabelece uma conexão direta entre a História Cultural e a História da Cartografia, à maneira pensada por Brian J. Harley, David Woodward, Denis Wood, Christian Jacob e outros. E isso porque, também aqui, procurou-se trabalhar com um sentido de cultura, da forma como é formulado por Pesavento (2004, p. 15): “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”. Trata-se, então, de tomar a “cartografia como um discurso – um sistema que provê um conjunto de regras para a representação do conhecimento incorporado nas imagens que nós definimos como mapas e atlas” (HARLEY, 2001, p. 165). Imagens estas que, no contexto da História Cultural, constituem-se numa construção visual e mental e, por isso mesmo, segundo Pesavento (2008, p. 106), “seriam portado-

ras de um imaginário de sentido, marcado pela historicidade da sua produção através dos tempos e de seu consumo, atendendo ao horizonte de recepção de cada época”. Tais imagens, “uma vez chegadas até nós, colocar-se-iam na nossa contemporaneidade, como uma porta de entrada para o passado e para o universo de razões e sensibilidades que mobilizavam a vida dos homens de um outro tempo” (PESAVENTO, 2008, p. 106). É, pois, desses universos e da vida dos habitantes das diferentes cidades que os mapas podem tornar visíveis que este trabalho, finalmente, trata.

O que se quer dizer é que as técnicas cartográficas envolvidas na confecção de um mapa, as características e informações que ele possa apresentar, por serem datadas e servirem a objetivos específicos, constituem meios e modos não de refletir a cidade existente (o que só seria possível numa escala 1/1, como imaginou Borges³), mas de produzir uma cidade visível.

Minha aposta é que, tal como nas *Cidades Invisíveis*, de Calvino (1990), as “cidades visíveis” que este tipo de estudo propõe possam deixar de ser “um mero conceito geográfico, para se tornarem o símbolo complexo e inesgotável da existência humana” (MAINARDI, 1990, contracapa).

Referências

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas; v. 1)

BLACK, Jeremy. *Maps and Politics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da MetrÓpole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

³ Essa referência diz respeito ao conto de Jorge Luis Borges *Do rigor na ciência* e ao comentário de Umberto Eco sobre esse conto.

BOUSQUET-BRESSOLIER, Catherine. Cultures et codification du paysage. In: _____ (dir.). *Le Paysage des Cartes*. Genèse d'une codification. (Actes de la 3^e Journée d'étude du Musée des Plans-Reliefs). Paris: Musée des Plans-Reliefs, 1999. p. 7-16.

_____. Matthäus Merian's 1615 Map of Paris: its Structure, Decoration and Message. In: *Imago Mundi*, v. 58, part 1: 48-69, 2006.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAINVILLE, François de. *Le Langage des Géographes*. Paris: Éditions A. Et J. Picard, 1964.

DANZER, Gerald A. *The Plan of Chicago* by Daniel H. Burnham and Edward H. Bennett: cartographic and historical perspectives. In: BUISSERET, David (Ed.). *Envisioning the city: Six studies in urban cartography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 144-173.

EHRENSVÄRD, Ulla. Color in Cartography: a historical survey. In: WOODWARD, David. (Ed.) *Art and Cartography: six historical essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. p. 122-146.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Schwarcz, 1991. p. 143-180.

HARLEY, J.B. Deconstructing the Map. In: _____. *The New Nature of Maps: essays in the history of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. p. 149-168.

_____. Text and Context in the interpretation of early maps. In: BUISSERET, David (Ed.). *From Sea Charts to Satellite Images: interpreting North American history through maps*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p. 3-15.

HARLEY, J.B.; WOODWARD, D. (Ed.). *History of Cartography: cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. v. 1.

JACOB, Christian. *The Sovereign Map: theoretical approaches in cartography through history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

LOUPIAC, Claude. *La Ville entre représentations et réalités*. Paris: CNDEP, 2005.

MAINARDI, Diogo. In: CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Contracapa.

NUTI, Lucia. Mapping Places: chorography and vision in the Renaissance. In: COSGROVE, Denis (Ed.). *Mappings*. London: Reaction Books, 1999. p. 90-108.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (Orgs.). *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PINON, Pierre; LE BOUDEC, Bertrand. *Les Plans de Paris: histoire d'une capitale*. Paris: Atelier Parisien d'Urbanisme, Bibliothèque Nationale de France, Le Passage et Paris Bibliothèques, 2004.

SANFORD, Rhonda Lemke. *Maps and Memory in Early Modern England: a sense of place*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

TEIXEIRA, Manuel C. A cartografia no estudo da história urbana. *Urbanismo2 de Origem Portuguesa*, Lisboa, n. 2, p.1 - 24, set. 2000. Disponível em: <<http://revistas.ceurban.com/numero2/textos/textos1/textos1.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

TURCHI, Peter. *Maps of the imagination: the writer as a cartographer*. San Antonio: Trinity University Press, 2004.

WOOD, Denis. *The Power of Maps*. New York: Guilford, 1992.