

SILÊNCIOS E VAZIOS: A “ICONOGRAFIA DE VIAJANTES” E O(S) TEMPO(S) DE VER

Valéria Alves Esteves Lima¹

Notas sobre o estado da questão

Esta comunicação está duplamente provocada: de um lado, pelo tema desse Encontro – *Os silêncios na História da Arte*, e dessa mesa, em particular – *Olhares e Esquecimentos sobre a arte*; de outro, pela releitura recente de uma obra de Didi-Huberman, na qual o autor trata dos **tempos de ver** a imagem, ou ainda, dos diferentes tempos contidos na imagem, entre os quais se inclui o tempo, ou os tempos, da observação.

Direcionei o convite da mesa - *Olhares e Esquecimentos sobre a arte* – para um corpus documental que já me é relativamente familiar, qual seja, a “iconografia de viajantes”, aqui tomada em sentido abrangente e restrito, como veremos ao longo dessa exposição. Devemos, desde já, reconhecer que o debate em torno dessa iconografia tem sido profundamente modificado nas últimas décadas.

No caso brasileiro, a partir do emblemático projeto dirigido por Ana Maria Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes* (1994), esta iconografia tem seguidamente despertado a atenção de pesquisadores cada vez menos contaminados por sua natureza documental *strictu sensu* e mais voltados à percepção artístico-estética desses registros. Pouco a pouco, nota-se que esse corpus deixa de ser visto prioritariamente como criações que “dão a ver” realidades, passando a se constituir enquanto realidades que “se dão a ver”. Uma série de exposições e publicações divulga e discute sistematicamente esse conjunto de imagens a partir da década de 1990. Exemplar notável dentre elas, *O Brasil Redescoberto*, mostra apresentada no Paço Imperial em 1999, com curadoria geral de Carlos Martins e a colaboração de Dawn Ades e Jorge Coli, traduz esse novo cenário. Seu catálogo apresenta densas reflexões, elaboradas por especialistas, a partir dessa iconografia. A exposição, muito além de referendar um “redescobrir eterno que se faz do Brasil”, como destacou à época seu curador, foi uma das primeiras mostras a levar ao público brasileiro esse rico legado de nossa história, irreversivelmente associado a partir daquele momento aos debates em torno de uma história crítica da arte brasileira. Não é por outra razão que Rafael Cardoso, em texto publicado em 2013 e propositadamente intitulado *O Brasil (re-) redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira*, finaliza com uma menção à referida exposição o interessante balanço que faz sobre a maneira como o “olhar estrangeiro” avaliou e tem avaliado a história da arte brasileira.

¹ Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP. Doutora em História Social (UNICAMP).

Neste texto, Rafael Cardoso destaca que, coincidentemente, foi a partir dos anos 1990 que a história da arte brasileira começou a ser reconhecida e considerada no exterior. Os “olhares” estrangeiros teriam, então, se aberto ao ingresso da arte contemporânea brasileira no mercado de arte internacional, rompendo um cenário histórico de ignorância a respeito do que se produzira e produzia no ambiente artístico brasileiro. Ainda assim, diagnostica Cardoso, a produção brasileira do período colonial, aquela do século XIX, e mesmo o acervo modernista, mantiveram-se fora desse (re)conhecimento. No artigo, o autor se questiona se esses períodos seriam também capazes, um dia, de “atravessar a ponte” que ligaria a história cultural brasileira e a história da arte mundial, já atravessada pela produção contemporânea, e em vias de sê-lo pela produção dos anos 1960-70. No caso de não se mostrarem capazes de fazer a travessia, ficariam “relegados à margem de cá”.²

Em síntese, podemos dizer que, para Cardoso, os silêncios em torno da história da arte brasileira vêm sendo rompidos no panorama internacional, marcadamente a partir da década de 1990. Quanto a ficarem alguns períodos (entre os quais está a produção oitocentista, que inclui parte significativa desta “iconografia de viajantes”) “relegados à margem de cá”, talvez seja interessante reconhecer alguns passos já dados para tirar o véu do esquecimento sobre segmentos da produção artística brasileira e, ainda, para qualificar os discursos que o fazem. No que se refere particularmente à produção visual de viajantes, tomando como certo que essa iconografia tem assento na história da arte brasileira, teríamos que reconhecer alguns momentos e iniciativas, para além dos já mencionados.

Em 2000, durante a *Mostra do Redescobrimento*, foram lançados dois catálogos onde se pode notar a presença dessa iconografia. *Olhar Distante*³, que acompanha a exposição com curadoria de Pedro Correa do Lago e Jean Galard, e *Arte do século XIX*, com curadoria de Luciano Migliaccio. O primeiro deles obedece à maneira como usualmente se costuma abordar essa iconografia: como uma chave para “compreender” o olhar do estrangeiro sobre o Brasil e os brasileiros. Segundo Galard, curador e autor do texto do catálogo, *Olhar Distante* se inspirava na já citada mostra *O Brasil Redescoberto*, porém, abandonava seu rigor histórico em nome de outro critério: o da qualidade estética das obras. O acervo, desta forma, é dado a ver em sua totalidade e, porque não dizer, de forma ainda superficial, no que tange à consideração histórico-estética das obras. Não restam dúvidas de que, naquele momento, a iniciativa de reunir e exibir acervo de tal monta em muito contribuiu para a educação visual do público leigo, e mesmo especializado, assim como para a percepção de que havia algo mais a explorar naquelas imagens.

² CARDOSO, 2013, p. 93

³ [http://www.dgabc.com.br/\(X\(1\)S\(0px5sx3hhavcyjx4212gt3p\)\)/Noticia/384665/exposicao-mostra-o-brasil-segundo-o-olhar-do-estrangeiro](http://www.dgabc.com.br/(X(1)S(0px5sx3hhavcyjx4212gt3p))/Noticia/384665/exposicao-mostra-o-brasil-segundo-o-olhar-do-estrangeiro)

De certa forma, a segunda exibição acima mencionada, *Arte do século XIX*, é uma resposta a tal demanda. Ali, uma parcela da produção de artistas estrangeiros encontra lugar no conjunto da produção artística oitocentista, sem isolar o que, até então, vinha sendo classificado como “iconografia de viajantes”. Assim, Debret, Nicolas e Felix-Emile Taunay, Moreaux, Buvelot, entre outros, submetem-se à lógica daquela curadoria, que percorre a constituição de uma cultura artística no Brasil oitocentista, desde a tradição colonial religiosa do entre séculos, passando pelos diferentes momentos que marcaram a institucionalização do ensino e da produção das artes no interior do ambiente acadêmico. É importante lembrar, logicamente, que a AIBA foi um ponto de referência para os artistas estrangeiros atuantes na corte durante o século XIX, local onde ficava mais fácil fazer calar sua origem e condição de viajantes, e ressaltar seu papel na constituição de uma tradição artística e visual no Brasil.

Na virada do milênio, um número considerável de eventos expositivos e publicações seguiu-se, então, aos já elencados, colocando à disposição de um público cada vez mais amplo e diversificado a numerosa produção dos chamados artistas-viajantes. Exposições acompanhadas de catálogos de altíssima qualidade editorial e curatorial, estudos monográficos, catálogos de Coleções Brasileiras e de acervos públicos e privados invadiram o mundo editorial a partir do ano 2000. Uma relevante quantidade de livros fartamente ilustrados permitia difundir uma cultura visual à qual se agregavam, em não raras ocasiões, estudos acadêmicos ou críticos de fôlego e consistência.

Complementando as fontes em papel, algumas instituições têm disponibilizado seus acervos em formato digital⁴, o que é um passo determinante para o conhecimento cada vez maior desse corpus imagético e para o fomento dos debates entre estudiosos da área. Entre esses repositórios podemos destacar o acervo recentemente disponibilizado pelo IMS, através do portal **Brasileira Iconográfica**, criado a partir da parceria firmada pelo Instituto Moreira Salles, Biblioteca Nacional, Itaú Cultural e Pinacoteca de São Paulo, outra instituição à qual muito devem os apreciadores e interessados nas representações visuais de Brasil, sobretudo pela ação incansável de sua equipe de pesquisadores e curadores.

Por fim, vale ainda destacar um evento inédito no campo da historiografia da arte em nosso país. Em 2014, a editora Martins Fontes publicou o excelente volume *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*, organizado por Fabiana Werneck Barcinsky, com a contribuição de especialistas na história da arte no Brasil. Ali temos o prazer de ler, entre outros, um capítulo dedicado à produção de artistas-viajantes, de autoria de Valeria Piccoli, pesquisadora da arte brasileira dos séculos XIX e XX e curadora-chefe da

⁴ Entre estas bases:

Biblioteca digital Luso-Brasileira - <http://bdlb.bn.gov.br/>

Biblioteca Nacional Digital Brasil - <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Acervo digital - <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1>

Brasileira Iconográfica – <http://www.brasilianaiconografica.art.br/>

Pinacoteca do Estado. Este fato está longe de ser corriqueiro, haja vista a novidade do que se apresenta ao leitor: a elevação da iconografia de viajantes ao patamar de discurso autônomo no âmbito historiográfico.

Como vemos, embora nunca esquecida, a produção visual dos chamados “artistas-viajantes” vem conquistando, há aproximadamente duas décadas, um espaço diferenciado no âmbito da história e da historiografia da arte brasileira, provocando revisões conceituais, teórico-metodológicas e, até mesmo, epistemológicas. Tal amadurecimento, experimentado “na margem de cá”, talvez seja a maneira mais consistente de almejar uma travessia, quando enfim se fizer o seu tempo.

“Artista viajante” e “Iconografia de viajantes”: algumas reflexões

A condição do “artista-viajante” e o estatuto de uma “iconografia de viagem” têm sido largamente estudados à medida em que este acervo assume uma posição de agenciamento na constituição de uma cultura visual **sobre e no** Brasil. Menciono, nessa ocasião, duas contribuições capazes de resumir grande parte das questões relacionadas à temática. A primeira delas, trabalho apresentado neste fórum, durante o III Encontro de História da Arte, há 10 anos atrás, consiste no texto de Claudia Valladão de Mattos, *Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte*. No ano seguinte, em 2008, Pablo Diener e Maria de Fátima Costa publicariam, na **Revista Porto Arte**, o instigante artigo *A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero*. Seus títulos são evidências claras das novidades em linha: trata-se de pensar a produção dos chamados “artistas viajantes” no âmbito da história da arte, revisando de saída o próprio conceito de “artista viajante”; na sequência, Diener e Costa ousadamente batizam a “arte de viajantes” como um **gênero artístico**. Já nos primeiros parágrafos do artigo, categoricamente afirmam:

Estas obras, então, configuravam-se em uma **categoria nova no campo da História da Arte**. Surgidas timidamente no final do século XVIII, no interior das expedições científicas, mais propriamente nas viagens de circunavegação, **ganharão seu novo status no decorrer do século seguinte**⁵.

Os autores associam o nascimento desse gênero ao reconhecimento de uma mudança no estatuto daqueles que viajavam registrando visualmente o que viam: de *documentadores* nas expedições científicas Setecentistas a *artistas*. Afirmam, assim, que:

Será no início dos Oitocentos que este personagem [o documentador] vai se metamorfosear em artista. Mesmo que ainda o encontremos no interior de empresas científicas, mais e mais vão surgindo figuras que solitárias, ou ocasionalmente, em pares, **viajam pelo prazer de**

⁵ DIENER e COSTA, 2008, p. 76

ver e registrar, a partir de suas próprias motivações. Embora ainda não se soubesse, **ali estavam os artistas-viajantes**⁶.

Ainda que reconheçam ter sido o conceito gerado no século XIX, provavelmente no México, atribuem a Alexander von Humboldt a “formulação intelectual deste gênero das artes plásticas”⁷. Segundo os autores, ao introduzir a preocupação estética no âmbito dos registros científicos, Humboldt estabelecia as condições para que os ilustradores das expedições alcançassem maior autonomia em seus registros, aproximando-os de um “status mais condizente com as pretensões de um artista do XIX”⁸. Assumem, porém, que a inspiração clássica de Humboldt teria feito com que este gênero se apresentasse, já ao seu nascimento, como uma “forma de linguagem artística de caráter conservador”⁹. Aceita a proposta dos autores, ao que parece, tenderíamos a reconhecer no “gênero arte de viajantes” a marca indelével da tradição classicista, o que já definiria previamente formas de abordagem e procedimentos de análise dessa iconografia.

Claudia Mattos, por sua vez, vê com menor naturalidade o conceito de “artista viajante” e questiona, de partida, seu estatuto enquanto categoria conceitual no contexto da disciplina de história da arte¹⁰. Em texto no qual aborda a questão, recupera Dawn Ades, para quem o conceito nascera em associação com outro termo cunhado no final do século XVIII: o pitoresco. Segundo ela, o público europeu teria reconhecido na iconografia produzida em terras distantes e desconhecidas, a oportunidade de experimentar as mesmas sensações já associadas ao pitoresco enquanto categoria estética: o prazer da viagem sem objetivos precisos, o inesperado, a surpresa, o “agradável suspense” associado ao desconhecido. Assim, a esse público não teria interessado saber detalhes do processo de construção destas imagens ou da formação do artista (ou amador) que as havia confeccionado. Interessava-lhe, apenas, poder experimentá-las na chave do pitoresco. Dando um passo mais longe nessa reflexão, afirma a autora:

A imagem, reduzida à documentação de um trecho novo do planeta funcionava para o observador como a própria natureza, provocando o sentimento do pitoresco, ao mesmo tempo em que, como analisa Tom Mitchell em seu livro *Landscape and Power*, podia servir no processo político de domesticação das regiões colonizadas do globo.¹¹

Vemos, aí, a iconografia de viajantes assumir uma importante dimensão política, ao mesmo tempo em que se reconhece e legitima sua pertinência nos debates disciplinares da nova história da arte. É

⁶ Ibid.

⁷ Ibid, p. 77.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 78.

¹⁰ MATTOS, 2007, p. 410.

¹¹ Ibid.

importante, de resto, reconhecer que o estatuto atual dessa iconografia, seja ela reconhecida como um “gênero” ou não, é indissociável dos eventos relacionados ao campo dos estudos culturais e visuais, bem como às transformações metodológicas e temáticas da história da arte e da história *tout court*.

Justificam-se, assim, algumas reflexões sobre essa categoria e sobre o estatuto do artista que viaja e da visualidade por ele construída.

O termo *viajante* abriga, como sabemos, uma significativa variedade de condições: explorador diletante, naturalista, cientista, topógrafo, filósofo, historiador, diplomata, militar, missionário, artista e escritor, entre outras eventuais ocupações. As atividades e os olhares específicos a cada uma delas revelam diferentes formas de registro das experiências pelas quais passaram aqueles que viajavam. A primeira e essencial distinção que se deve fazer aqui é entre o papel dos viajantes “em geral” (cientistas, naturalistas, oficiais, amadores, curiosos, etc) e aqueles que viajam na condição de artistas. Se a todos eles se atribui um assento entre os construtores de uma “iconografia de viagem”, é natural que, para o debate acadêmico, ao contrário talvez do público europeu do século XVIII, importe definir especificidades entre estes lugares de produção e atribuição de sentido às imagens.

Claudia Mattos, no artigo citado, insiste no desserviço prestado pelo conceito de “artista viajante” ou “iconografia de viagem” para a compreensão desse corpus imagético. Poderíamos, assim, dizer que em nenhum outro lugar, salvo o continente americano, essa categoria emergiu com tanta força, dificultando à produção artística realizada nos diferentes ambientes das Américas, particularmente aquela que se realiza até bem entrado o século XIX, encontrar um lugar na história da arte mundial. Consideradas mais como artefatos do que como obras de arte, destaca Luciana de Lima Martins, na introdução ao seu livro sobre a iconografia de viajantes britânicos, publicado em 2001, que “(...) ainda hoje, nos leilões das grandes casas como Christie’s e Sotheby’s, as paisagens de lugares distantes produzidas pelos viajantes oitocentistas são leiloadas não como obras de arte, mas classificadas como ‘exploração e viagem’, juntamente com as botas dos exploradores, cartas e outros *souvenirs*”¹².

No longo trajeto de sua fortuna crítica, esse grande conjunto a que se denomina “iconografia de viagem”, viu construir-se ao redor de si o atributo de **registro documental**. Não apenas para os contemporâneos das imagens, mas para grande parte dos que as utilizariam em suas reflexões e trabalhos, tais exemplares foram utilizados para confirmar teses e opiniões, bem como para construir conhecimento a partir da similaridade proposta entre realidade observada e representada. Ao mesmo tempo, virou uma obsessão quase incontrolável buscar sentido na **intenção** dos autores das imagens, devidamente inseridas em seus tempos de produção, numa fidelidade igualmente doentia à isocronia, ou seja, à perfeita sincronia entre o tempo da história e o tempo da narrativa visual. Para Didi-Huberman, tal apego ao tempo de produção da

¹² MARTINS, 2001, p. 10.

imagem obscurece os tempos da própria imagem, o que parece um alerta muito significativo para pensar o estudo da iconografia de viagem. Se, como afirma Didi-Huberman, “a imagem tem, geralmente, mais memória e mais futuro do que o ser que a observa”¹³, como fazer para que nossa obsessão disciplinar e o medo descontrolado do anacronismo não nos impeçam de reconhecer os tempos da imagem, de ultrapassar o seu silêncio aparente, permitindo-lhe falar?

A história da arte, vencidas as barreiras impostas pelo próprio conceito de uma “arte de viajantes”, tem muito a oferecer nesse sentido. Como indica Marta Penhos, as ferramentas da história da arte permitem ao estudioso das imagens produzidas por viajantes “estudiar los mecanismos formales, compositivos e iconográficos, los préstamos y apropiaciones de soluciones eficaces, la elaboración de modelos”¹⁴.

Devemos reconhecer, portanto, que o sentido das imagens está também associado ao efeito produzido pelas diferentes escolhas estéticas que orientaram a sua elaboração. Da mesma forma, são essas análises mais complexas que nos permitem identificar o papel destas imagens na constituição das culturas visuais locais. Identificar, por exemplo, a influência de um olhar marcado pela tradição do desenho científico, que parece privilegiar um modo de ver em que a linha e o contorno exercem um papel determinante na forma de apreensão do real e na formulação de suas representações. Procedimento semelhante permitiria reconhecer o olhar que, ao invés de privilegiar o desenho e a linha, constrói representações em que os contornos se diluem, dando lugar a uma apreensão do real marcada por uma sensibilidade que se traduz em cor e massas. Trata-se, em suma, de perceber os mecanismos através dos quais um desenho, uma aquarela, uma litografia ou uma pintura a óleo podem ter sugerido ao espectador uma determinada compreensão a respeito do universo que lhe era oferecido visualmente.

Para isso, importa recuperar as condições específicas de produção dessas obras, o modo de operação destes artistas, suas interlocuções, as tradições explícitas e implícitas no seu modo de pensar a imagem e, sobretudo, os tempos ali impressos. Muitos silêncios e vazios na historiografia e na crítica têm sido derrubados nas últimas décadas, deixando ver um pouco mais as realidades de imagens que, por tanto tempo, couberam apertadas e desconfortáveis em suas vestes de “obras de viajantes”. Tal movimento é, sem dúvida, uma evidência dos novos “tempos de ver”. Fica, aqui, portanto, um convite para que novas pesquisas sejam feitas nesse sentido, abertas aos tempos diversos das imagens.

Referências Bibliográficas

Arte do Século XIX. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

¹³ Tradução livre. DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 10.

¹⁴ PENHOS, 2005, p. 20

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. 3 vols, São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emilio Odebrecht, 1994.

O Brasil Redescoberto. Catálogo de Exposição. Paço Imperial/MinC IPHAN, Rio de Janeiro, set./nov. 1999.

CARDOSO, Rafael. O Brasil (re-) redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira. *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 2013, volume 02, número 23, dezembro de 2013, p. 87-101.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant Le Temps*. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2006.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos Viajantes*. O olhar britânico (1800-1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. III Encontro de História da Arte –IFCH/UNICAMP. São Paulo: UNICAMP. 2007.

O Olhar Distante. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar*. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

Sobre a arte brasileira: da Pré-História aos anos 1960. Fabiana W. Barcinski (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.