

Ministério da Cultura apresenta

Re.ler Debret.

[Jean-Baptiste Debret • Denilson Baniwa | Heberth Sobral
Isabel Löfgren & Patricia Goúvea | Valerio Ricci Montani]

R382 Reler Debret / [Organização Anna Paola Baptista ; textos Vivian Horta ... [et al.]]. Rio de Janeiro : Museus Castro Maya, 2023. [48] p. : il. (principalmente color.) ; 20 cm + 1 folder (10 p.).
Catálogo da exposição realizada no Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ, de de 15 de outubro de 2022 a 5 de junho de 2023
Artistas convidados: Denilson Baniwa, Heberth Sobral, Isabel Löfgren & Patricia Goúvea, Valerio Ricci Montani
Textos: Vivian Horta, Anna Paola Baptista, Lorraine Mendes, Isabel Löfgren e Patricia Goúvea
Fotografia: Horst Merkel, Jaime Acioli e Pedro Oswaldo Cruz
Inclui bibliografias
ISBN 978-65-88117-02-6

1. DEBRET, JEAN-BAPTISTE, 1768-1848 – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.
2. DEBRET, JEAN-BAPTISTE, 1768-1848 – EXPOSIÇÕES. 3. ARTISTAS – FRANÇA – EXPOSIÇÕES. I. Horta, Vivian. II. Baptista, Anna Paola, 1961-., coord. III. Museus Castro Maya.

CDD 759.4

Ministério da Cultura apresenta

Re.ler Debret.

Museu da Chácara do Céu
Rio de Janeiro
de 15 de outubro de 2022
a 5 de junho de 2023

[Jean-Baptiste Debret • Denilson Baniwa | Heberth Sobral
Isabel Löfgren & Patricia Goúvea | Valerio Ricci Montani]

Re.ler Debret.

Ter nascido e existido como apêndice de outro país por três séculos impediu que o Brasil refletisse sobre sua própria identidade. Somente a partir da independência de Portugal começamos a esboçar definições variadas acerca do caráter nacional.

Reler Debret à sombra de duzentos anos de Brasil como Estado independente é a tarefa que nos impomos, na tentativa de conjurar outras possibilidades de desenvolvimento a partir de um mesmo passado.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) testemunhou os eventos relativos à Independência do Brasil e retratou, por meio de texto e imagens, episódios da consagração de D. Pedro I como primeiro Imperador. Para ele, o Brasil era um povo “ainda na infância”, vivendo um período de regeneração política, iniciada pela presença da corte de Portugal desde 1808. Neste percurso, a Independência representava o ponto de inflexão definitivo. Viver no país era, portanto, acompanhá-lo na “marcha progressiva para a civilização” a partir de sua construção enquanto Nação.

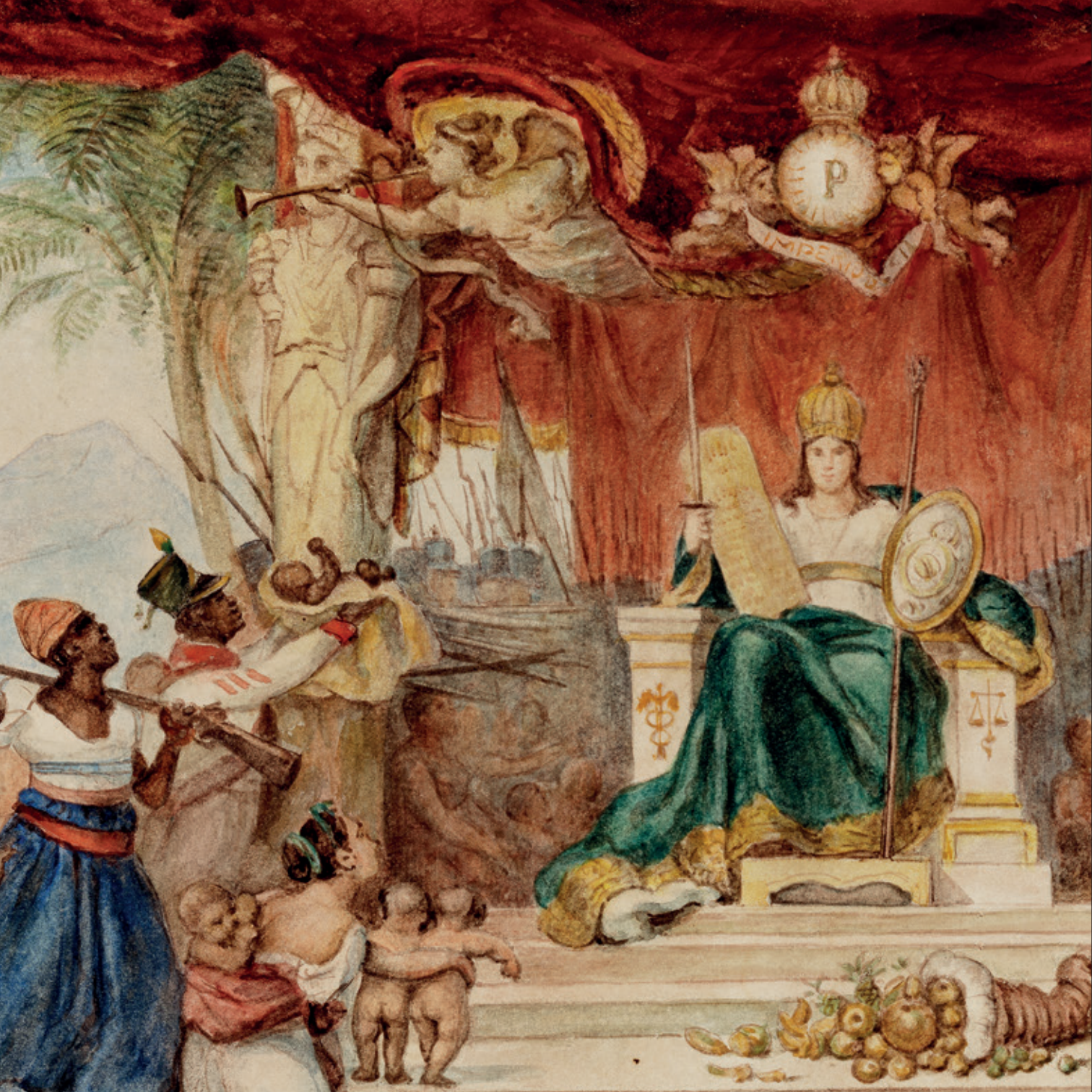
Seu livro, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834-39), não é apenas um álbum de figuras, mas uma obra ilustrada, construída a partir de um plano – três tomos, três momentos de constituição civilizatória – espelhando o modelo histórico-temporal pelo qual o autor enquadra seu pensamento: da barbárie indígena à civilização, imposta a partir da fundação do Império Brasileiro independente de Portugal.

Cem anos depois de tal caracterização, as comemorações do primeiro centenário da Independência ofereceram ao país um campo de análise pautado por inquietações, mas também por esperanças e ambições que pareciam apontar para um Brasil afirmativo. A efervescência política, a grande exposição internacional, a Semana de Arte Moderna, entre outros acontecimentos, na verdade, discutiam o futuro do país.

Hoje, o Bicentenário se dá sem alardes; parece haver menos otimismo, menos cogitação quanto ao passado, menos projeção para o futuro. Esta exposição representa, assim, uma módica contribuição para ampliar os questionamentos que Debret nos ajuda a fazer acerca de nossas ambições enquanto Nação.

Anna Paola Baptista





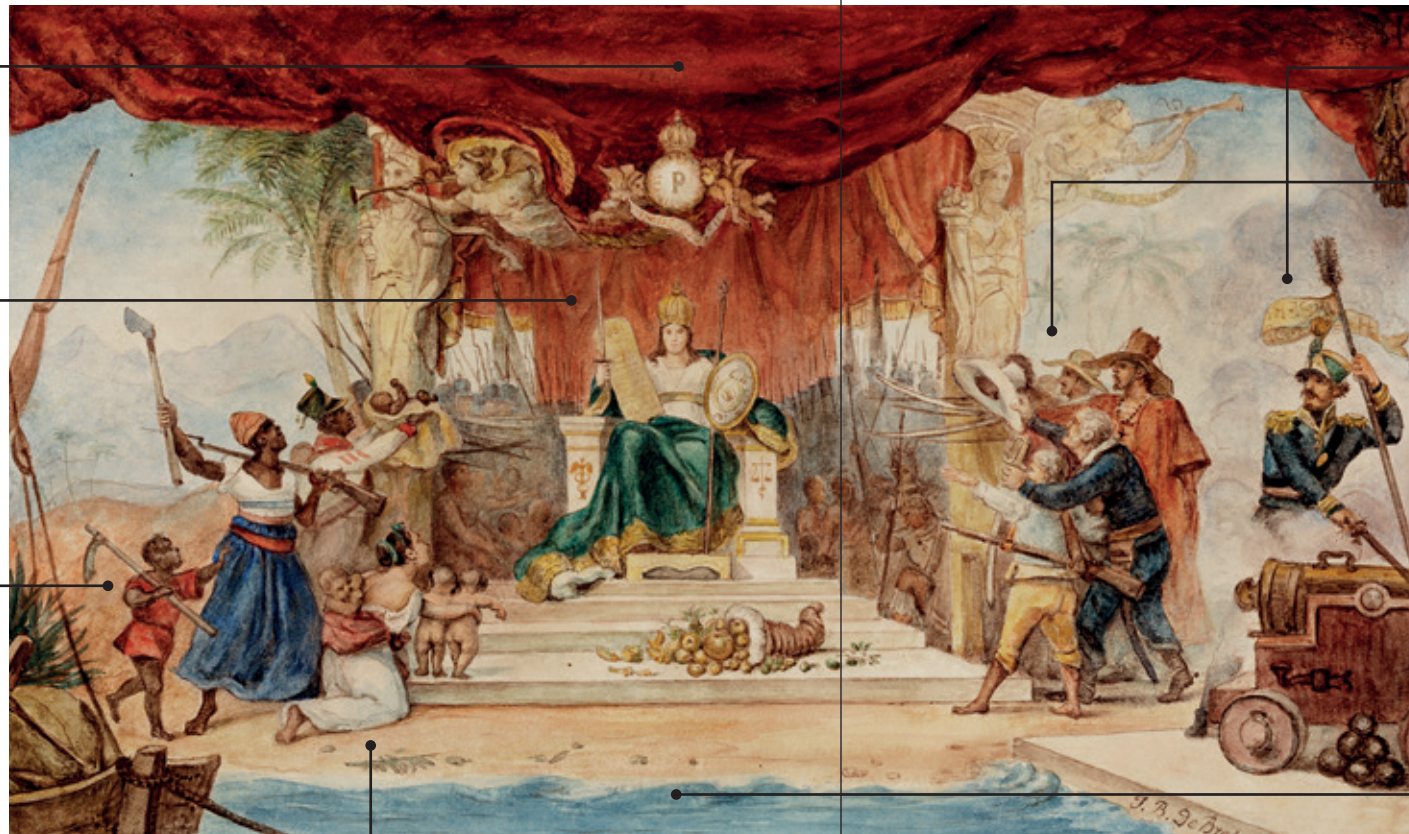
Em 1822, para as festividades de coroação do 1º Imperador do Brasil, Debret desenhou a imagem da pintura do pano de boca do teatro da Corte cuja composição, segundo ele, representava a fidelidade geral da população ao governo imperial. O autor assim descreveu o desenho:

“Vê-se no centro da composição o trono do governo imperial. Um grupo de Gênios alados suporta uma esfera celeste coroada pelas armas do Brasil, no centro das quais fulguram as iniciais de D. Pedro. Famas lançam-se para promulgar às quatro partes do mundo a emancipação do Brasil.

O governo imperial é representado, nesse trono, por uma mulher sentada e coroada [...]; traz no braço esquerdo um escudo com armas do imperador e com a espada na mão direita sustenta as tábuas da Constituição brasileira. Um grupo de fardos é em parte escondido por uma dobra do manto, e uma cornucópia derramando frutas do país ocupa um grande espaço no centro dos degraus do trono.

Na praia, manifesta-se a fidelidade de uma família negra em que o negrinho, armado de um instrumento agrícola, acompanha a sua mãe, a qual segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defende-las contra a usurpação, enquanto, com a mão esquerda, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado que vem entregar à proteção do governo seu filho recém-nascido.

Não longe uma indígena branca apresenta dois gêmeos recém-nascidos para os quais implora a assistência do governo, único esteio de sua jovem família durante a ausência do pai, que combate em defesa do território imperial.



Do lado oposto, um oficial de marinha, arvorando o estandarte da independência amarrado à sua lanada, jura, com a espada sobre uma peça de canhão, sustentar o governo imperial.

No segundo plano um ancião paulista, apoiado a um de seus jovens filhos que carrega o fuzil a tiracolo, protesta fidelidade; atrás dele outros paulistas e mineiros exprimem seus sentimentos de sabre na mão. Logo após esse grupo, caboclos ajoelhados mostram com sua atitude respeitosa o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano.

As vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono, indicam a posição geográfica do Império.”

DEBRET, Jean-Baptiste; MILLIET, Sérgio;
LEENHARDT, Jacques. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.
São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2015. p. 571.

Autor desconhecido (segundo Debret).
Pano de boca do teatro da Corte por ocasião da coroação
de D. Pedro I. Aquarela, 21 x 35 cm – MEA 475

Como se deve reescrever Debret?

Karl Friedrich Philipp von Martius, médico, botânico e antropólogo alemão, estudou o Brasil em viagem de 1817 a 1820, integrando, assim como Jean-Baptiste Debret, uma comitiva estrangeira. Em 1845, apenas sete anos após a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado com o intuito de estabelecer para o Brasil uma ideia de nação, publica “Como se deve escrever a história do Brasil”. No texto, aponta a importância de três “forças” – o indígena, o branco e o negro – para o “desenvolvimento físico, moral e civil” da nação brasileira.

Paralelamente a este pensamento, revestido por uma camada de progressismo, assume a ideia vigente de que cada uma destas raças seria portadora de “defeitos e virtudes próprios”, destacando a “permissão” dada pelo “brasileiro” para que o negro influísse no desenvolvimento da nacionalidade responsável por nos reservar um destino mais próspero que para a maior parte de nossos vizinhos latino-americanos.

Em um jogo diacrônico, o uso da expressão “negros importados”, assim como a preocupação com o entendimento de certa herança cultural, nos remete à ação de Paulo Nazareth, *“L’Arbre d’Oublier”* [Árvore do Esquecimento], de 2013. Nela, o artista viaja até a cidade de Ouidah, no Benim, onde se encontra um dos maiores portos de tráfico negreiro do continente africano. Segundo a lenda, antes de embarcar nos navios negreiros, os homens eram obrigados a dar sete voltas em uma árvore que seria responsável por um processo de desculturação – um esquecimento de sua cultura, memória e identidade, que faria com que se tornasse uma folha em branco pronta para as instruções que receberia ao desembarcar. Ao completar 437 voltas no sentido inverso ao destes homens escravizados, Nazareth busca desfazer simbolicamente uma violência cometida contra estes “negros importados”, aos quais se pretendia impor o esquecimento, afirmando como poética artística a capacidade de reconstruir memórias por meio de ações que deslocam atores ao longo de territórios.

É desta forma que, na Bienal de Veneza de 2013, Paulo Nazareth envia em seu lugar dois representantes do povo Guarani-Kaiowá que relatam, em solo europeu, o genocídio sofrido pelos povos originários no Brasil.

Em 2019, o artista concede uma entrevista na qual conta a história da família que, fugida de uma Itália recém derrotada pela Etiópia (em 1896, na Batalha de Adwa), ocupa o território Borum,

na região mineira do Vale do Rio Doce. O patriarca da família, além de delegado, torna-se juiz de cartório e, assim, providencia toda a papelada que lhe dá a propriedade da fazenda – fazenda esta que impede que todo um povo se desloque dentro de seu próprio território. “Um grupo de 1.200 indígenas não pode ser dono desse grande território, mas um fazendeiro, uma pessoa, pode ser [...]”. Este povo, mais tarde empregado para cuidar da mesma terra da qual haviam sido senhores no passado, é de onde se origina parte da herança familiar de Nazareth, e de onde sua avó foge, anos mais tarde, com sua mãe ainda bebê no colo. Ela é capturada e colocada no “trem de doidos”, enviada para o Hospital Colônia de Barbacena, onde perde a identidade e o contato com qualquer memória da vida exterior, lá permanecendo até a morte.

No fim da década de 1830, Jean-Baptiste Debret descreve, em “Caráter do mulato”, parte de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, esta mistura de raças como definidora de um caráter “naturalmente presunçoso e libidinoso, e também irascível e rancoroso, oprimido, por causa da cor, pela raça branca que o despreza e pela negra, que detesta a superioridade de que ele se prevalece”. Segundo Debret, a “classe dos mulatos” é a mais fácil de influenciar e participar de “turbulências”.

Ideias como as de Von Martius e Debret contribuem para a edificação de um conceito de nação onde nenhum tijolo é colocado por acaso.

O pensamento branco europeu vigente – e para o qual ideias como as dos dois autores – despontavam como pilares da modernidade – revelou-se predominante na concepção de nação que para parte específica da população parece fazer sentido ainda hoje.

Porém, é inegável que, em nosso tempo, está em curso uma revisão da historiografia das Artes Visuais, assim como uma releitura e ressignificação – por vezes anacrônica – das relações que transparecem na obra de Debret. Enquanto Paulo Nazareth desfaz o apagamento da memória e cultura dos escravizados e questiona a apropriação de terras indígenas pelos colonizadores estrangeiros, continuamos a enxergar cenas de tortura e segregação como simples *alegorias de uma época*.

Na capital do Rio de Janeiro e nas vizinhanças da Baixada Fluminense, artistas contemporâneos pretos reproduzem cenas de seu cotidiano familiar, desde churrascos na laje até as duras da polícia, passando por um desfile de roupas de marca, joias e acessórios de luxo. Estes artistas compõem os acervos dos mais representativos museus brasileiros e os estandes de feiras nacionais e internacionais de arte contemporânea por onde circulam milhões de dólares todos os anos. No reverso de uma moeda que também produz arte como denúncia, são agentes de uma narrativa que carrega consigo os versos de Emicida: “permita que eu fale / não as minhas cicatrizes”.

Com a proposta curatorial *Reler Debret*, justapomos dois pensamentos: um, importado do continente que nos colonizou e é ainda hoje reproduzido, o qual classifica a atuação de indivíduos sob os rótulos de protagonistas e coadjuvantes na construção de nosso país de acordo com sua cor da pele e origem geográfica. Outro, no qual dois séculos depois, artistas deslocam o eixo para o Sul Global, capturam para si os olhares do sistema de arte e subvertem o discurso, que agora é proferido, em alto e bom som, na primeira pessoa.

Vivian Horta



Revolver Arquivos

Em *O poder do arquivo e seus limites*,¹ o filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (Otélé, 1957) aponta a impossibilidade de definir *arquivo* sem compreender tanto o aspecto físico – de arquivo como receptáculo, prédio, lugar – quanto os documentos guardados nesse espaço.

Assim, convido você a perceber o Museu da Chácara do Céu, incluindo seus jardins e exuberantes vistas da cidade do Rio de Janeiro, e seu acervo, principalmente a coleção de originais de Jean-Baptiste Debret, como um grande arquivo. A residência modernista se converte, a partir desse convite, em um grande gabinete, com várias gavetas, salas e janelas que, abertas, nos deixam espiar visões de artistas que passaram pelo Brasil, com ênfase no século XIX. Um grande arquivo.

Ainda segundo Mbembe, nem todo documento tem as características necessárias, ou possui as qualidades que o poderiam constituir como arquivo. Tais características são escolhidas e legitimadas por contratos sociais e pela maneira de orientar, ler e sistematizar o mundo. Essas escolhas constituem operações nada neutras ou ingênuas, já que a própria maneira de estruturação de um arquivo gera uma relação de poder.

Ao pensarmos no sistema de arte ocidental,² como um desdobramento das formas de estruturar e hierarquizar indivíduos, grupos sociais e de definir arquivos, nos encontramos com a ideia de *colonialidade*. Conceito introduzido por Aníbal Quijano no fim dos anos 1980, colonialidade trata da colonização do imaginário e do saber. Diferenciar tais processos é relevante quando pensamos na formação dos Estados Nacionais na América Latina. Há a substituição de uma estrutura de dominação externa, do colonialismo, pela presença de elites locais supremacistas brancas que perpetuam a exclusão de povos que não correspondem ao ideal europeu de civilização.

Historicamente, a criação visual, a crítica e todo o sistema de arte institucionalizado no Brasil reafirmam, de maneira sofisticada e dinâmica, esse imaginário. Como nas narrativas que adoçam as barbáries da escravidão, como as figuras escravizadas bem nutridas de Jean-Baptiste Debret. O artista fez parte da comitiva conhecida por Missão Artística Francesa, que chega ao Brasil em 1816, com a incumbência de fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Chegando ao Brasil uma década antes da fundação da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), este grupo de artistas, composto por pintores, gravuristas e arquitetos, trouxe consigo a formação e o gosto pelo estilo neoclássico. É a partir dessa visão de arte, das academias e do rigor formal ensinado nelas, que esse neoclassicismo se estabelece por aqui.

Durante a década anterior à fundação da Aiba, os artistas franceses realizaram alguns trabalhos comissionados e, no caso de Debret, por exemplo, um conjunto de aquarelas que mais tarde, já na França de 1834, seria publicado com o nome de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Podemos nos perguntar: como Debret, sendo francês e tendo passado pouco tempo no Brasil, pode ser um artista relevante para se pensar a arte brasileira do século XIX? Conseguimos responder a essa pergunta com a seguinte hipótese: são estes artistas viajantes que, pelos seus textos e pinturas, definem a ideia de Brasil do século XVII e XVIII, servindo de modelo à arte do século XIX. Na construção do *outro* através das imagens, esses artistas estrangeiros desenharam a inserção do negro e do indígena na sociedade brasileira por meio de diferentes representações.

No caso de Debret, a contribuição para definir o que é Brasil é ainda mais efetiva, uma vez que sua obra de fato circula pela Europa à época, causando efeito no imaginário e nas construções de imagens sobre o país, do mesmo modo que sua circulação e permanência como ilustração da realidade do século XIX. Basta pensarmos nas imagens que acompanham temas relacionados ao XIX em materiais escolares, livros didáticos e na mídia de modo geral.

As imagens de Debret se fazem presentes como documentos e arquivos de uma época, como retratos fidedignos, resultando na permanência e

reprodução de marcas coloniais: povos negros e indígenas retratados como elementos da natureza, sem história, em condições subalternas e fadados ao desaparecimento. Entretanto, ao lermos tais imagens com um olhar crítico, fazendo-lhes perguntas, as deslocamos do papel de arquivo intocável e abrimos possibilidades de leitura.

Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault discorre sobre a relevância do comentário sobre determinada obra.

“Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso, são transferidos, pelo princípio do comentário,

daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (Foucault, 2012)

O comentário, portanto, é capaz de fazer ser visto o que sempre existiu, mas que não estava à disposição apenas dos olhos. A depender da geração, dos contextos sociais e históricos, bem como da identidade racial do leitor de uma obra, ou arquivo, a leitura pode ganhar camadas específicas que aderem ao sentido original da obra de arte. Aqui, o que nos interessa são as múltiplas visões de Debret pela contemporaneidade.

Os artistas aqui reunidos partem do arquivo histórico que denominamos acervo para desenvolver suas poéticas. Por meio de reproduções, atualizações, recortes e críticas, o arquivo é revolvido, deslocado, mimetizado e lido. Camadas são adicionadas, limites e tensões são traçados e inscritos. Assim como a sistematização de um arquivo não é ingênua, e muito menos neutra, também não são as formas de abrir suas pastas, portas e gavetas e expor seus conteúdos.

Os modos de ver e olhar para o passado, suas datas e seus arquivos respondem a regimes de visibilidade, que contribuem para a orientação do mundo. Mais do que um tom celebrativo, ou reconhecedor da relevância de Debret para

o que se definiu como história da arte brasileira, temos aqui o convite e a oportunidade de renovar, sobrepor e revolver, não só os arquivos, mas o olhar crítico que temos sobre as imagens.

Lorraine Mendes

1 Tradução nossa do original *The Power of the Archive and its Limits* (2002).

2 Considerando Ocidente uma categoria política, como em *A crítica à imagem eurocêntrica* (SHOHAT; STAM, 2006).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

QUIJANO, A. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina”. In: LANDER, E. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



Jean-Baptiste DEBRET (1768-1848), 4 de abril de 1826; Festa de retorno de S.M. D. Pedro I da Bahia Aquarela, 13,2 x 15,2cm – MEA 458

Vê-se no centro da composição o trono do governo imperial. Um grupo de Gênios aliados suporta uma esfera celeste coroada pelas armas do Brasil, no centro das quais fulguram as iniciais de D. Pedro. Famosos lançam-se para promulgar às quatro partes do mundo a emancipação do Brasil.

O governo imperial é representado, nesse trono, por uma mulher sentada e coroada[...], traz no braço esquerda escudo com armas do imperador e com a espada na mão direita sustenta as tábuas da Constituição brasileira. Um grupo de fardos é em parte escondido por uma dobra do manto, e uma cornucópia derramando frutos do país ocupa um grande espaço no centro dos degraus do trono.

Na praia, manifesta-se a fidelidade de uma família negra em que o negrinho, armado de um instrumento agrícola, acompanha a sua mãe, a qual segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defendê-las contra a usurpação, enquanto, com a mão esquerda, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado que vem entregar a proteção do governo seu filho recém-nascido. Não longe uma indígena branca

apresenta dois gêmeos recém-nascidos para os quais implora a assistência do governo, único esteta de sua jovem família durante a ausência do pai, que combate em defesa do território imperial. Do lado oposto, um oficial de marinha, arvorando o estandarte da independência amarrado à sua lançada, jura, com a espada sobre uma peça de canhão, sustentar o governo imperial. No segundo plano um ancão paulista, apoiado a um de seus jovens filhos que carrega o fuzil a tiracolo, protesta fidelidade; atrás dele outros paulistas e mineiros exprimem seus sentimentos de sobre na mão. Logo após este grupo, caboclos ajoelhados mostram com sua atitude respeitosa o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano. As vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono, indicam a posição geográfica do Império."

Jean-Baptiste Debret

DEBRET, Jean-Baptiste, MILHES, Sérgio.
LEONHARDT, Jacques. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.
São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2013, p. 171.



Autor desconhecido (segundo Debret). Cena de base do teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I. Acarajó. 21 x 33 cm. MEA 470



Às vezes o desafio não é ocupar posições. Por exemplo, quando as que existem não servem, é necessário criar algo novo. Denilson Baniwa é um artista indígena; é indígena e é artista, e seu ser indígena lhe leva a inventar um outro jeito de fazer arte, onde processos de imaginar e fazer são por força intervenções em uma dinâmica histórica (a história da colonização dos territórios indígenas que hoje conhecemos como Brasil) e interpelações a aqueles que o encontram a abraçar suas responsabilidades.

Denilson
Baniwa

Arqueiro digital (detalhe), 2017
Colagem digital, 46 x 70 cm





Arqueiro digital, 2017
Colagem digital, 46 x 70 cm



Série Rasuras, 2022
Técnica mista sobre impressão fotográfica de gravura de Debret, 22 x 25 cm

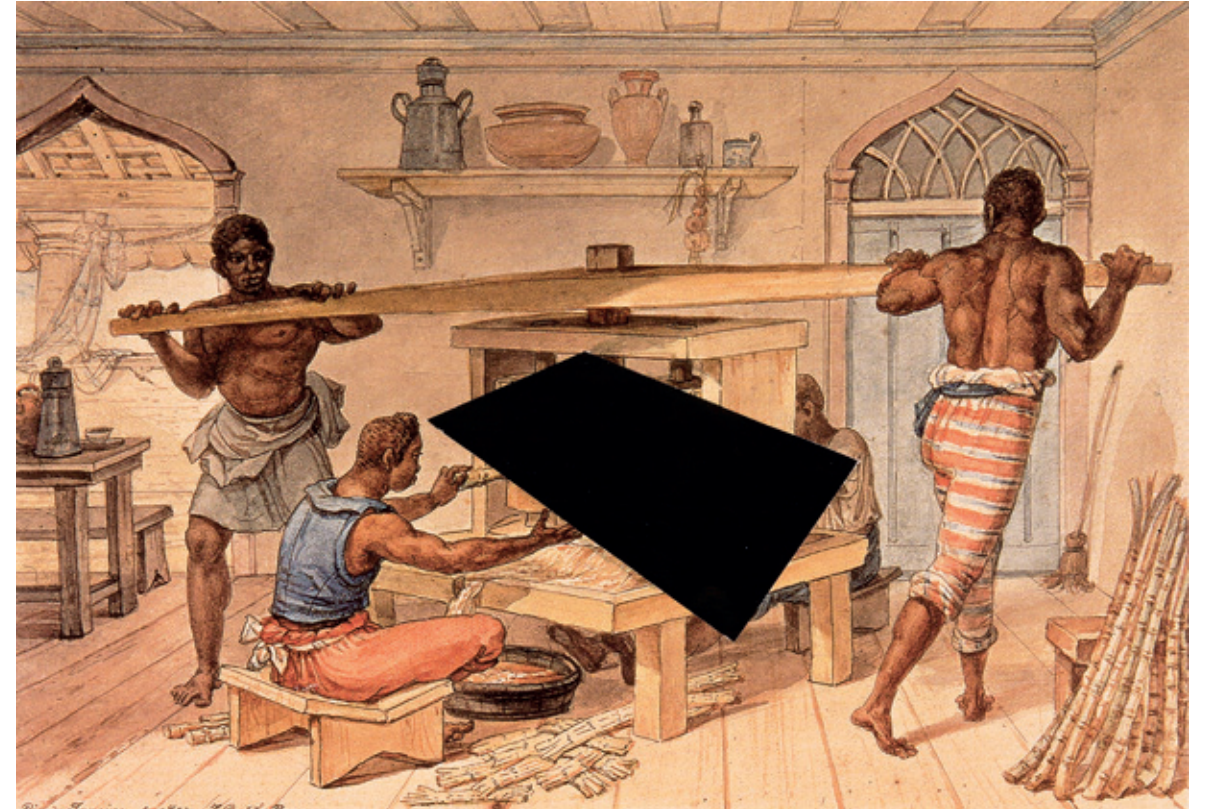
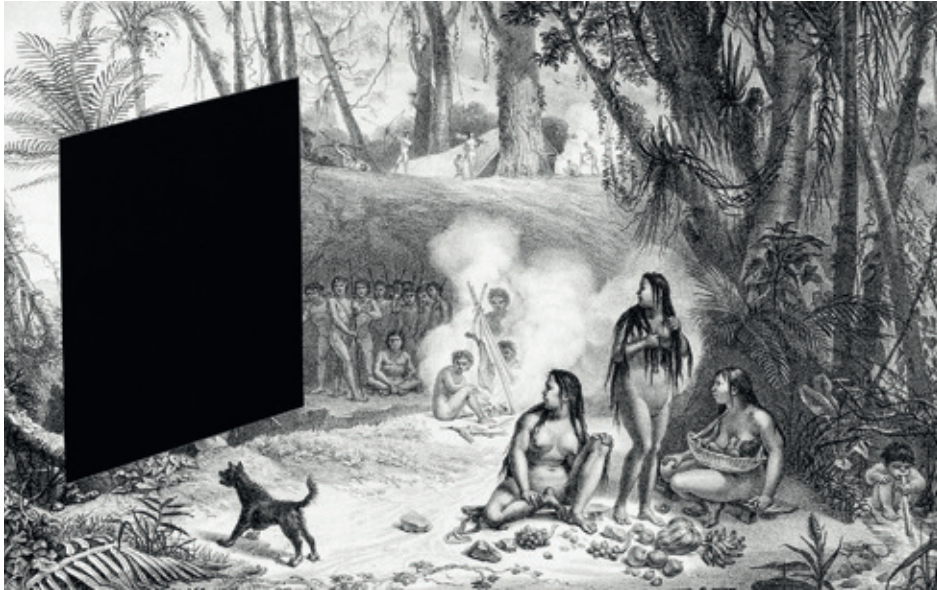
Valerio Ricci Montani

Valerio Ricci Montani (Itália, 1976), vive e trabalha no Rio de Janeiro. É artista visual e professor da EAV Parque Lage e da PUC Rio. É graduado e pós-graduado em Artes Visuais na Accademia di Belle Arti di Frosinone e di Roma, Itália. Foi residente na *Résidence Artistique l'Echangeur 22, Avignon (2015)*, Mongin Artist in Residence Program em Seoul (2011) e na HSF – Harlem Studio Fellowship em Nova York (2009).

Suas obras estão presentes nas coleções Gilberto Chateaubriand, MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Collezione Musumeci Greco, Roma; Nomias Foundation, Roma, entre outras.

Paisagem #5, 2015
Página de livro, cola, caixa de acrílico,
13,5 x 15 x 15 cm

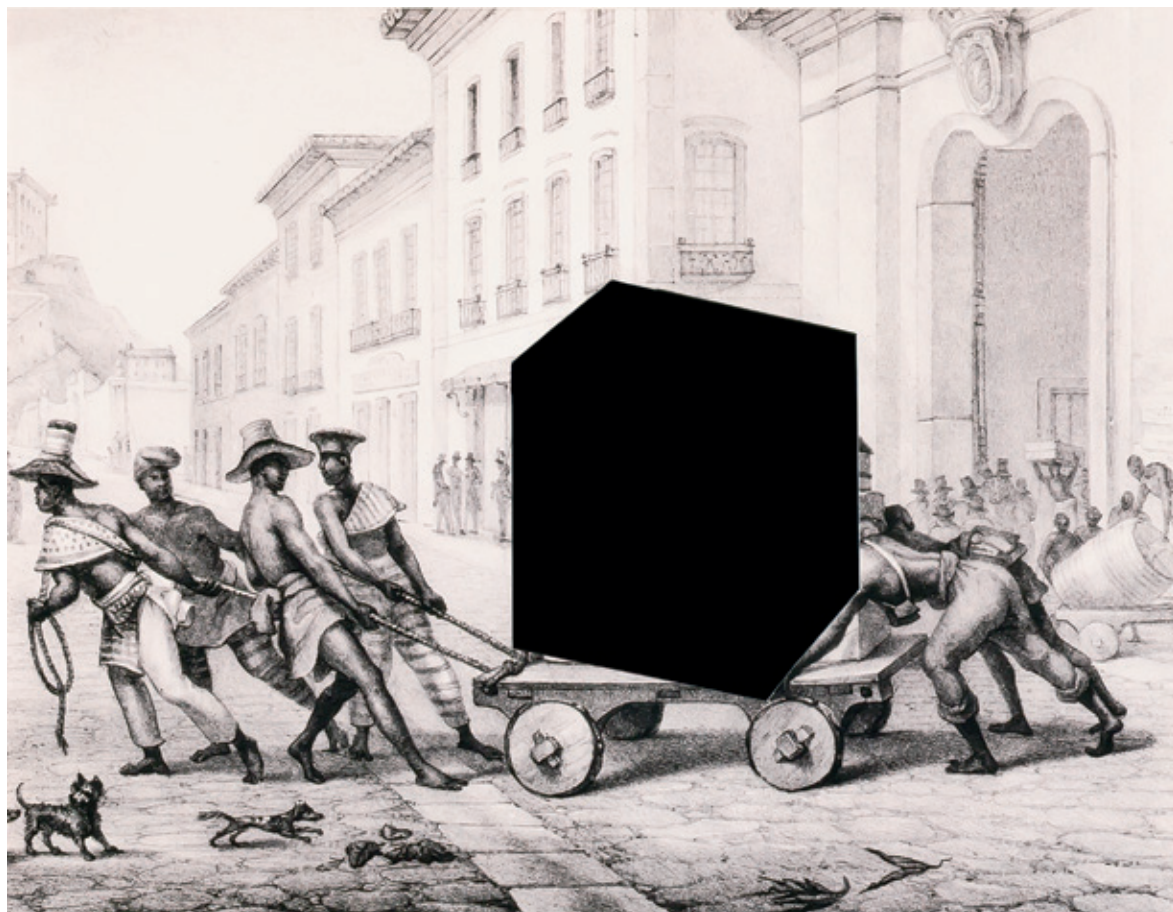




Aldeia de caboclos em Cantagalo, 2015,
Página de livro, papel carbono, cola, papel de algodão,
15 x 24 cm

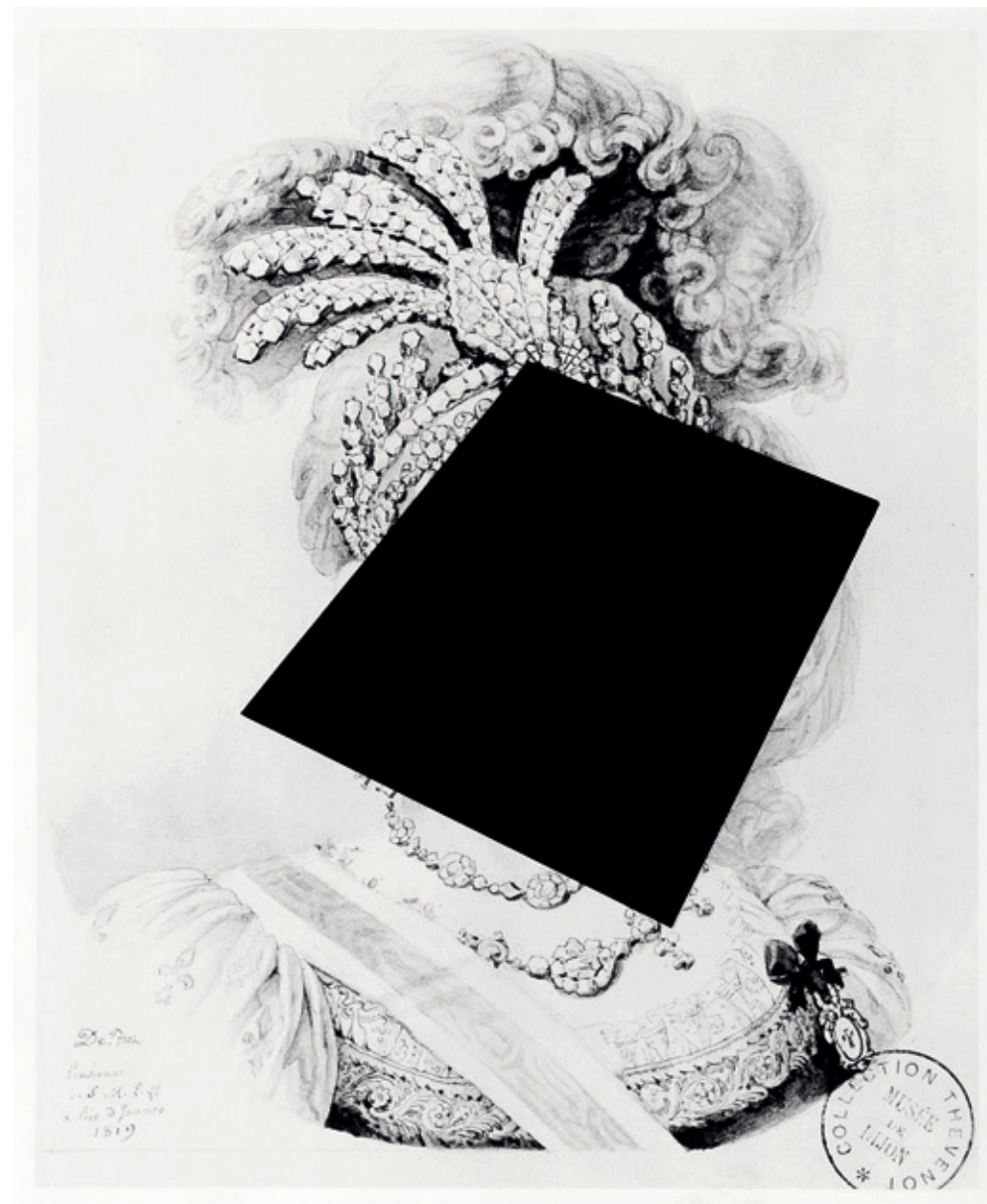
Floresta virgem - margens do Paraíba, 2015
Página de livro, papel carbono, cola, papel de algodão,
15 x 24 cm

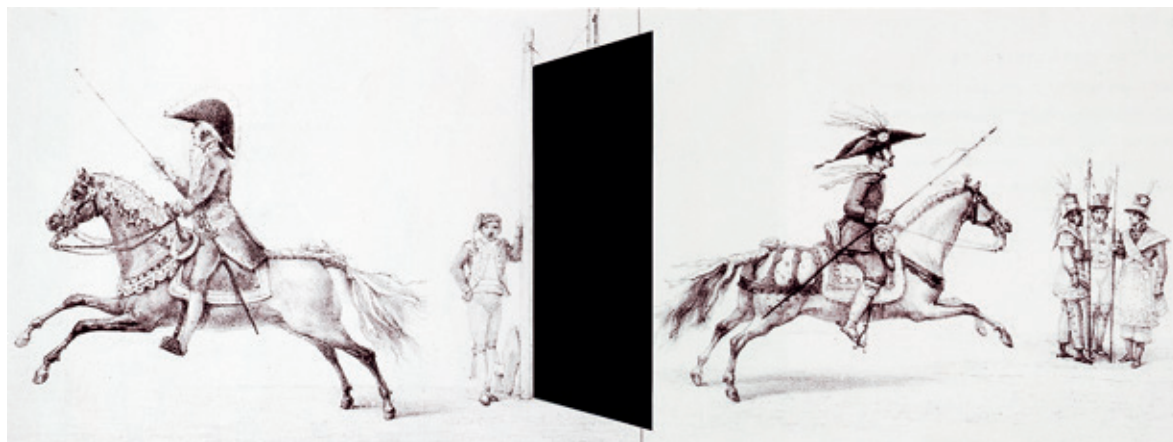
Pequena moenda portátil, 2015
Página de livro, papel carbono, cola, papel de algodão,
18 x 24 cm



Negros puxando carro, 2015
Página de livro, papel carbono, cola, papel de algodão,
13 x 16 cm

Carlota Joaquina de Espanha. Rainha de Portugal, 2015
Página de livro, papel carbono, cola, papel de algodão,
21 x 7 cm





Cavalhadas (Torneios), 2015
Página de livro, papel carbono, cola, papel de algodão,
5 x 24 cm



Sem título, 2015
Página de livro, cola, papel de algodão,
17 x 24 cm



Autor Desconhecido
(segundo Jean-Baptiste Debret)

1. Aldeia de caboclos no Cantagalo, 1901-50.
Aquarela, 19,8 x 26,8 cm – MEA 25
2. Caboclo, 1901-50.
Aquarela, 22,3 x 27,7 cm – MEA 24

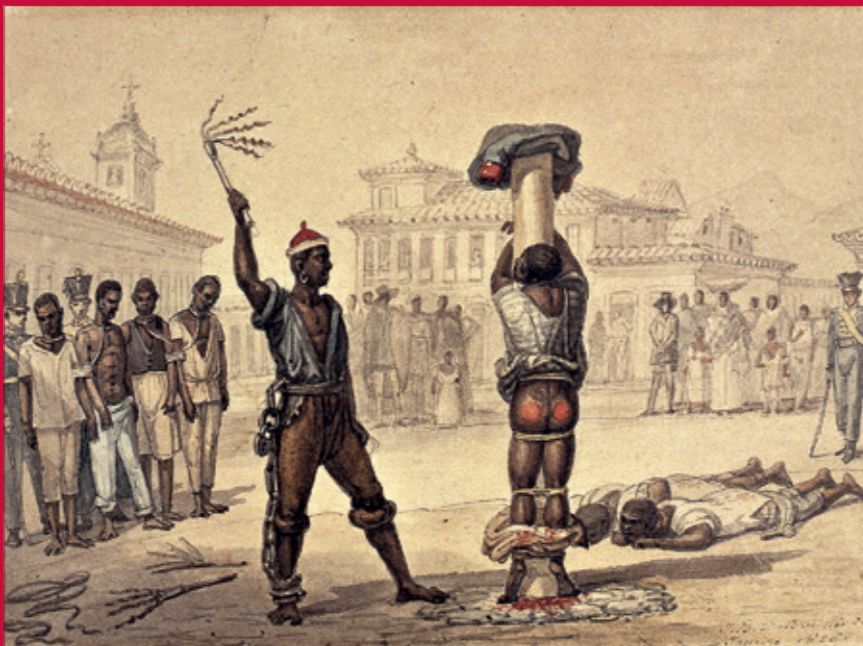
Jean-Baptiste DEBRET (1768-1848)

3. Um jantar brasileiro, 1827.
Aquarela, 15,7 x 22 cm – MEA 199
4. Interior de uma casa de ciganos, 1823.
Aquarela, 17,7 x 23 cm – MEA 245
5. Visita a uma chácara nos arredores do Rio de Janeiro, 1828.
Aquarela, 15 x 21 cm – MEA 205
6. Volta à cidade de um proprietário de chácara, 1822.
Aquarela, 16,3 x 24,5 cm – MEA 251
7. Liteira para viajar no interior do país, 1823.
Aquarela, 16,6 x 24 cm – MEA 221
8. Queima de Judas, 1823.
Aquarela, 17 x 23,5 cm – MEA 228

9. Uma senhora de algumas posses em sua casa, 1823.
Aquarela, 16 x 23 cm – MEA 202
10. Serradores, 1822.
Aquarela, 17,3 x 24 cm – MEA 266
11. Engenho manual que faz caldo de cana, 1822.
Aquarela, 18 x 24,5 cm – MEA 211
12. Negros carregadores, 1820-30.
Aquarela, 10,4 x 19,6 cm – MEA 155
13. Castigo de escravo que se executa nas praças públicas, 1826. Aquarela, 16,3 x 22 cm – MEA 238
14. Rainha Carlota Joaquina, 1816-21.
Aquarela, 17 x 14,6 cm – MEA 460
15. Cavalhadas- estudo, 1820-30.
Aquarela e grafite, 9,2 x 14,4 cm – MEA 380
16. Guarda de Honra do Corpo de Cavalaria, 1825.
Aquarela, 17 x 13,8 cm – MEA 482
17. Soldado do batalhão do Imperador, 1825.
Aquarela, 17 x 13,8 cm – MEA 482
18. Milícia Nacional. Primeiro Regimento de Granadeiros Imperiais, 1825.
Aquarela, 16 x 9 cm – MEA 483
18. Milícia Nacional. Primeiro Regimento de Granadeiros Imperiais, 1825.
Aquarela, 17,3 x 22,4 cm – MEA 263



12



13



14



15



16



17



18



1



2



3



4



6



7



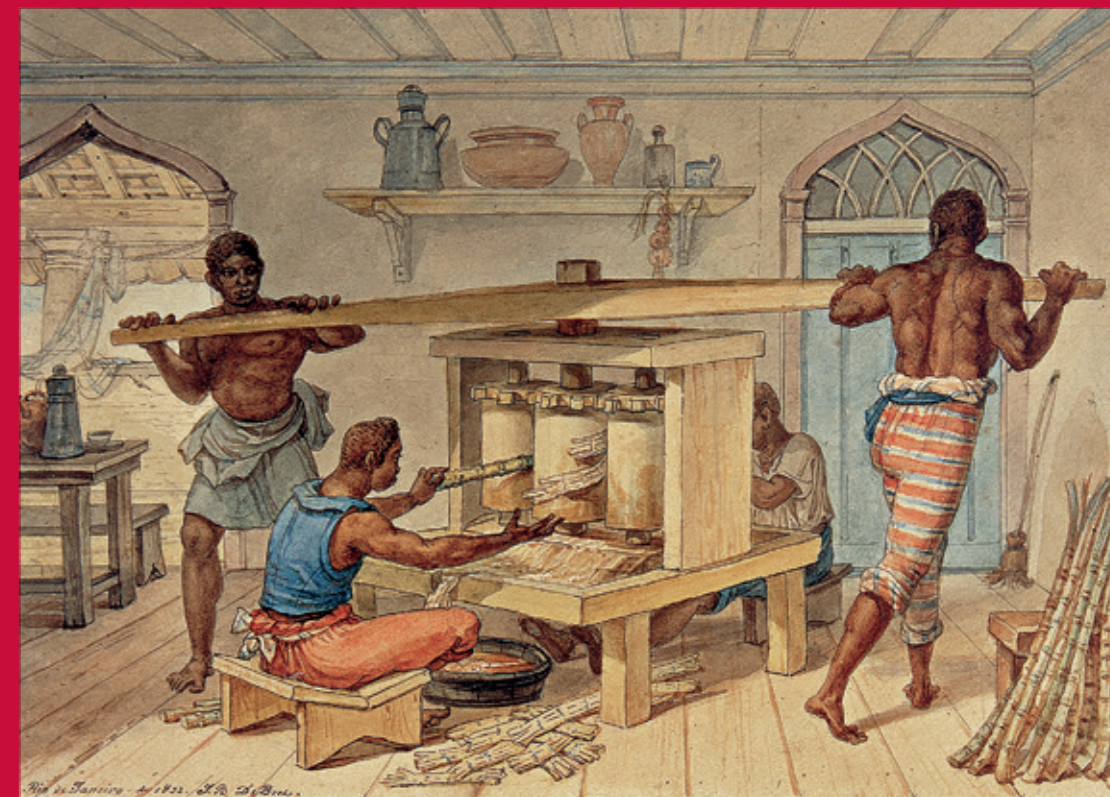
8



9



10



11

Isabel Löfgren+ Goúvea Patricia

Artistas e pesquisadoras. Começaram a trabalhar juntas em 2005, quando formaram o coletivo Grupo DOC (Desordem Obsessiva Compulsiva) com outros artistas. O coletivo organizou diversas exposições como as nove edições da Nanoexposição em cinco países (2005-2009), Fake (2007) e Despacho (2009).

Em 2010, foram convidadas para conceber uma proposta para a série Duplas, da Galeria do Lago/Museu da República. Ao longo de 2011, realizaram uma residência no Jardim da República, onde nasceu "Banco de Tempo", apresentado como exposição em 2012 e cuja pesquisa se consolidou no livro homônimo, lançado em 2015.

Desde então, as artistas iniciaram um processo de criação em conjunto no qual buscam unir a história do local de exposição à pesquisa em arquivos históricos e a experiências pessoais. Nessa confluência, elaboram obras em fotografia, texto, vídeo e intervenção que buscam dialogar com a arquitetura do local de exposição, entre outros elementos.

Mãe Preta é o segundo projeto da dupla e aborda a memória da escravidão no Brasil por meio do questionamento do olhar habitual sobre imagens da maternidade negra em arquivos históricos e suas reverberações no Brasil contemporâneo. O projeto foi contemplado em 2016 com o Edital Fomento da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro e em 2017 com os editais Ocupação 2017 da Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte, e o Prêmio Funarte Conexão Circulação Artes Visuais 2017. O projeto culminou em oito exposições individuais e coletivas, palestras e conferências em todo o Brasil e no exterior.

Isabel vive entre Estocolmo e Rio de Janeiro (www.isabellofgren.se) e Patricia vive em Niterói (www.patriciagouvea.com).



Modos de olhar [da série Mãe Preta], 2016.
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
Interior de casa de ciganos, 30 x 35,5 cm
De Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35



Modos de olhar [da série Mãe Preta], 2016.
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
Uma visita à casa de campo, 29 x 40 cm
De Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35



Modos de olhar [da série Mãe Preta], 2016.
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
O Jantar, 29 x 39 cm
De Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35



Modos de olhar [da série Mãe Preta], 2016.
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
Liteira para viagem no interior das terras, 45,5 x 55 cm
De Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35



Modos de olhar [da série Mãe Preta], 2016.
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
Queima de efigie de Judas no Sábado Santo, 17,5 x 25,7 cm
De Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35

Modos de Olhar através de Debret



Antes da era industrial, toda a energia da sociedade brasileira era movida por braços negros. No início do século XIX, a população do Rio de Janeiro era estimada em dois terços de mão de obra escrava e um terço de população branca. Também foi o período – pelo menos até 1830 – em que mais de um milhão de africanos e africanas aportaram no Cais do Valongo. Como nos revela Debret, nessa paisagem urbana transitava toda sorte de profissões, atividades, personagens e histórias. Não surpreende que tenha incluído em suas gravuras diversas representações de amas de leite e mães negras carregando suas crias em panos da costa.

As “mães pretas”, como vieram a ser conhecidas, foram fundamentais na formação da sociedade brasileira por garantirem a sobrevivência e os cuidados dos mais vulneráveis, incluindo os filhos de seus senhores brancos, por meio do aleitamento materno. Sendo assim, o leite negro era uma das principais mercadorias da época, como podemos constatar nos inúmeros anúncios solicitando amas de leite em jornais do período.

Para amamentar os filhos de seus senhores, estas mulheres, por vezes muito jovens, eram frequentemente separadas de seus próprios filhos, e estes eram deixados nas rodas dos expostos,* nas portas das igrejas. Evidencia-se um processo histórico de desumanização estrutural que deságua na atualidade, quando tantas babás são alienadas da criação de suas crianças para cuidar das de outrem. Para além disso, a maternidade negra no Brasil continua sendo afetada pelas estatísticas mais alarmantes de violência institucional em diversos aspectos.

Quando iniciamos o processo de pesquisa do projeto Mãe Preta, buscamos entender a linha que conecta o racismo contemporâneo à naturalização da iconografia da escravidão no nosso subconsciente cultural, começando por Debret. Ao prestarmos atenção na composição minuciosa de cada gravura, percebemos um olhar de denúncia das brutalidades do sistema escravocrata – apesar da circulação posterior das gravuras na Europa como imagens turísticas – e como se manifestavam em todo gesto e cena cotidiana na sociedade colonial, o que nos assombra até hoje.



A série “Modos de Olhar” inclui as imagens aqui apresentadas, além de outras revisitações de obras de artistas e fotógrafos ditos viajantes do século XIX, destacando a complexidade das relações das amas de leite na luta entre a sobrevivência de seus filhos e a obrigação de aleitar os filhos de seus “senhores”.



Modos de olhar [da série Mãe Preta], 2016.
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret
Uma dama brasileira em seu interior, 29,5 x 40,5 cm
De Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-35

Selecionamos algumas pranchas com cenas em que a figura da “mãe preta” aparece ora como protagonista, ora como figurante. Sobre as imagens, utilizamos objetos simbólicos como a pérola representando a fertilidade; a joia simbolizando a riqueza; a lente de vidro que aumenta detalhes; uma guia de Oxum, orixá que acolhe as dores das pessoas, ligada à maternidade e fertilidade; e pastilhas coloridas com as cores de Iansã, Oxum e Ogum, além de outros elementos encontrados nos comércios da zona portuária, próximo ao Cemitério dos Pretos Novos, no Rio de Janeiro, onde fizemos a primeira exposição Mãe Preta, em 2016. Até mesmo um peixe de prata, outrora parte de um balangandã – o conjunto de berloques que sinalizavam a alforria de uma mulher escravizada – foi utilizado. Mais do que uma joia, era uma ferramenta de liberdade e de proteção, e também foi aqui inserida como um arpão do homem negro que conduz o cavalo que traz mulher em plena amamentação para cruzar um rio. Para cruzar o Rio.

Como uma colagem surrealista, tais objetos posicionados sobre reproduções de Debret têm como intenção desviar o olhar para diversas partes das imagens, ora para obliterar o olhar ou os chicotes dos algozes, ora para enfatizar a relação materna e destacar o protagonismo das mães pretas, trazendo-as para o primeiro plano. E também para entregar o olhar branco “de bandeja”, servido ao senhor de escravos glutão para que engula sua própria ganância e o legado desse sistema brutal que ainda persiste em nosso país.

Isabel Löfgren & Patricia Gouvea
Outubro, 2022

* A roda dos expostos, ou roda dos enjeitados, era uma engenhoca utilizada para aparar, em instituições de caridade, recém-nascidos rejeitados. Consistia de um tambor ou portinhola giratória embutida em parede ou muro, de tal forma que a pessoa que expunha a criança não era vista pelas que a recebiam.

Site da pesquisa e publicação para download: www.maepreta.net





Isabel
Lofgren +
Goùvea Patricia



Nascido em Minas Gerais em 1984, o mineiro Heberth Sobral sempre se interessou por artes plásticas e hoje se tornou um artista que coloca temas polêmicos do cotidiano em discussão. Começou sua carreira artística quando fez um curso de fotografia que o levou a ser convidado por Vik Muniz para trabalhar como seu assistente.

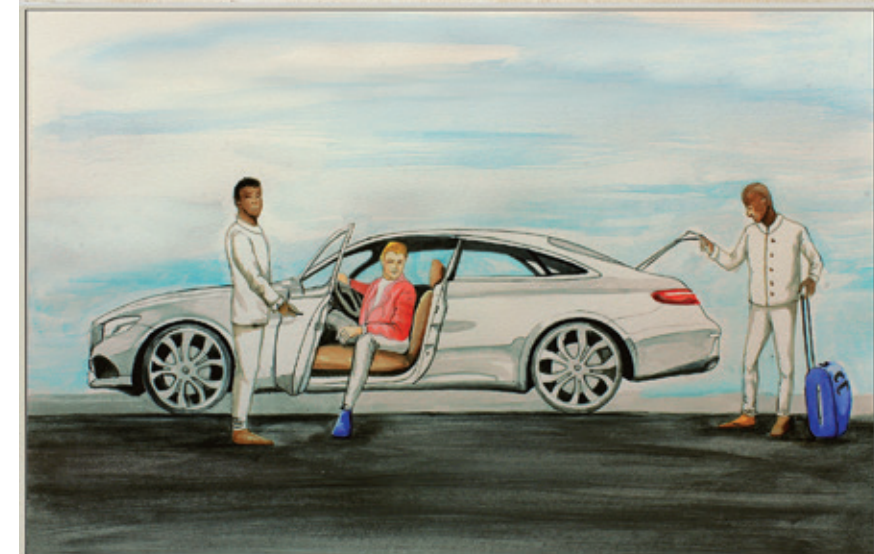
Heberth desenvolve projetos em que utiliza o suporte de azulejos, pinturas, desenhos, cédulas, xilogravuras e bonecos para construir a sua própria linguagem, sempre voltada para a representação das memórias do cotidiano.

Onde aborda temas de comportamento, pensamentos e atos realizados através de uma cultura.

Fazendo sempre algo presente na vida de todos, a ideia do artista é levar o espectador para dentro da sua obra por meio de uma lembrança.

Heberth. Sobral

200 anos, 2022
Fotografia digital, 100 x 71 cm



Rio de Janeiro 2022 Heberth Sobral

Maquetes, 2016 (2)
Bonecos Playmobil e materiais diversos,
30 x 30 x 30 cm





Estandartes, 2016 (2)
Fotografía s/canvas, 66 x 100 cm



MUSEUS CASTRO MAYA

Ministra da Cultura • Margareth Menezes

Presidenta do Ibram (Instituto Brasileiro de Museus) • Fernanda Castro

Diretora Substituta • Anna Paola Baptista

Secretária da Direção • Denise Matos

Divisão de Gestão Interna • Roberto de Almeida Bispo – Chefe
Adalberto Carlos Porto, Antonio Carlos dos Santos,
Carlos Henrique Prestes Falcão, Isaias José Martins,
Jorge Luiz Ferreira Guimarães, Luiz Salviano da Silva,
Manoel Martins Rezende, Paulo Roberto Alves da Silva,
Sinval do Carmo Santos, Virgílio Luiz Gonzaga Junior

Divisão Técnica • Vivian Horta – Chefe Substituta

Serviço de Processo Museológico •

Denise Maria da Silva Batista – Chefe Substituta

Marcia Regina Lopes, Maria de Jesus Pires

Thaís Fernanda Bette – Museóloga Colaboradora

Karine Carvalho e Luisa Pereira – Estagiárias



Lei de Incentivo à
CULTURA

Patrocínio

Banco Safra

Apoio

ASSOCIAÇÃO CULTURAL
DOS AMIGOS DOS
MUSEUS CASTRO MAYA

Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA



EXPOSIÇÃO

Artistas • Denilson Baniwa, Heberth Sobral,

Isabel Löfgren & Patricia Gouvea, Valerio Ricci Montani

Curadoria e textos • Anna Paola Baptista e Vivian Horta

Texto adicional • Lorraine Mendes

Produção executiva • ADUPLA Produção Cultural Ltda

Projeto expográfico e coordenação • Anderson Eleotério

Design • Lígia Melges

Maquete eletrônica • Felipe Paladini/BOX Cultural

Montagem e cenotécnica • Renato Cecílio das Dores e

Rodrigo Oliveira da Silva

Iluminação • Antônio Fernandes da Silva

Sinalização • Ginga Design

Impressão Fine Art • Thiago Barros

Molduras • Metara e Moldurax

CATÁLOGO

Organização • Anna Paola Baptista

Textos • Vivian Horta, Anna Paola Baptista,

Lorraine Mendes, Isabel Löfgren & Patricia Gouvea

Design • Lígia Melges

Fotografia • Horst Merkel, Jaime Acioli e

Pedro Oswaldo Cruz

Revisão • Sonia Cardoso

ISBN: 978-65-88117-02-6



Lei de Incentivo à
CULTURA

Patrocínio

Banco Safra

Apoio

**ASSOCIAÇÃO CULTURAL
DOS AMIGOS DOS
MUSEUS CASTRO MAYA**

Realização



CHÁCARA DO CÉU
MUSEUS CASTRO MAYA



sistema brasileiro de museus



instituto brasileiro de museus

MINISTÉRIO DA
CULTURA



GOVERNO FEDERAL

UNIÃO E RECONSTRUÇÃO