

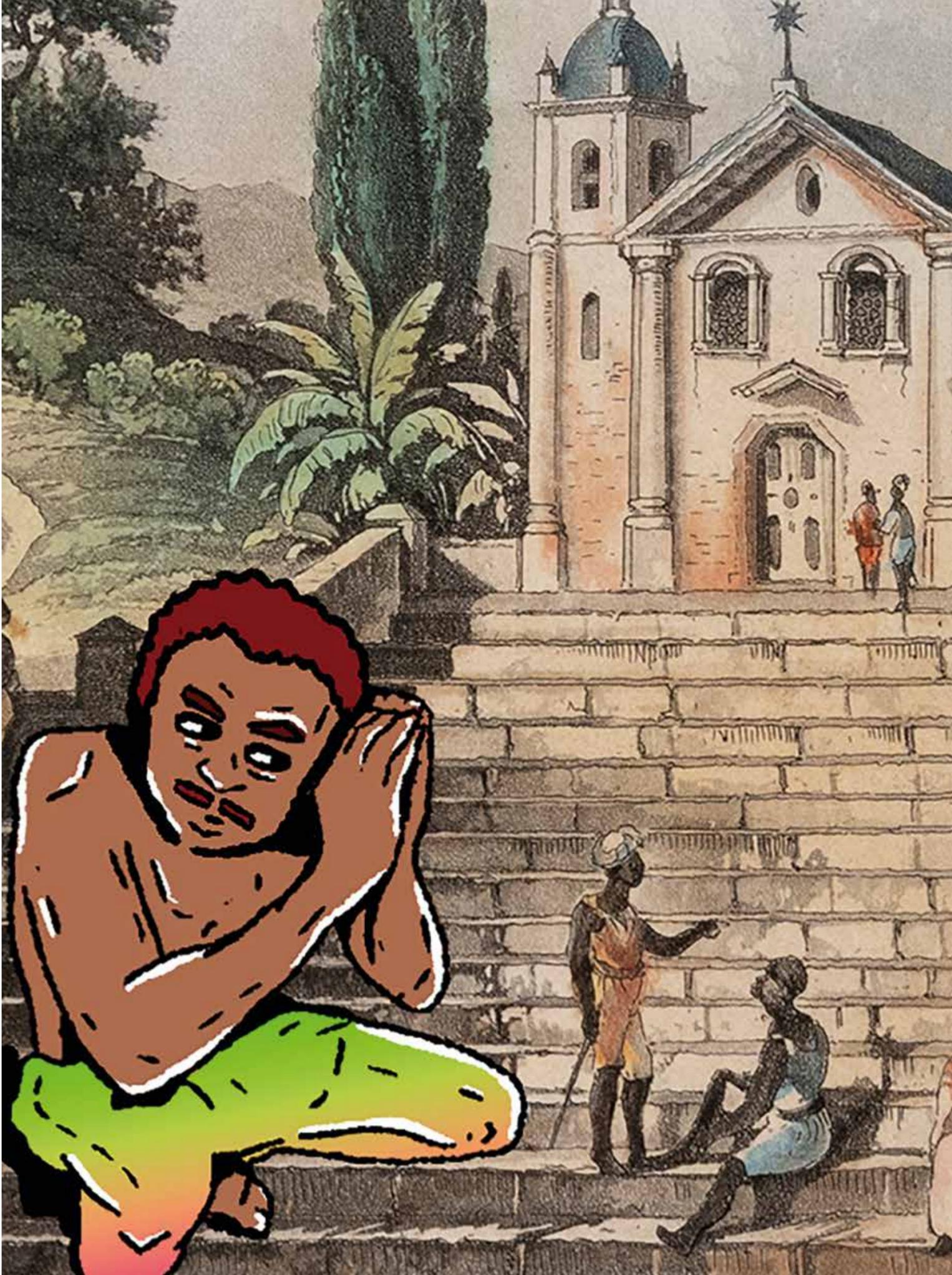
*Souvenirs de Rio  
de Janeiro*

Johann Jacob  
Steinmann, 1836

*Série Disse-me-disse*  
PV Dias, 2024

*Rio de Janeiro*

XIX—XXI



2 **Souvenirs de Rio de Janeiro**  
Paulo de Freitas Costa

6 **Pode o subalterno cochichar?**  
Janaina Damaceno

8 **Imagens persistentes, projetos que concorrem: Brasis, XIX-XXI**  
Ana Paula Rocha

10 **Entrevista com PV Dias**  
Janaina Damaceno  
Ana Paula Rocha

14 **Souvenirs de Rio de Janeiro**  
Johann Jacob Steinmann, 1836

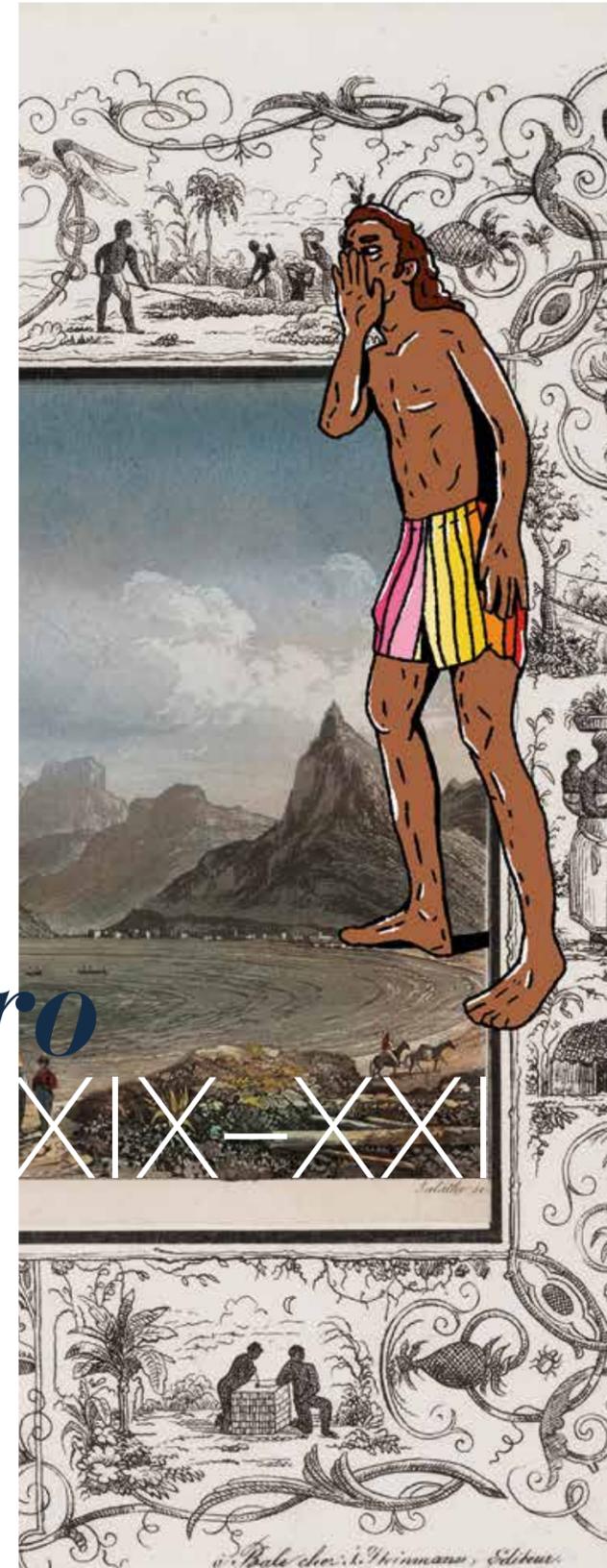
26 **Série Disse-me-disse**  
PV Dias, 2024

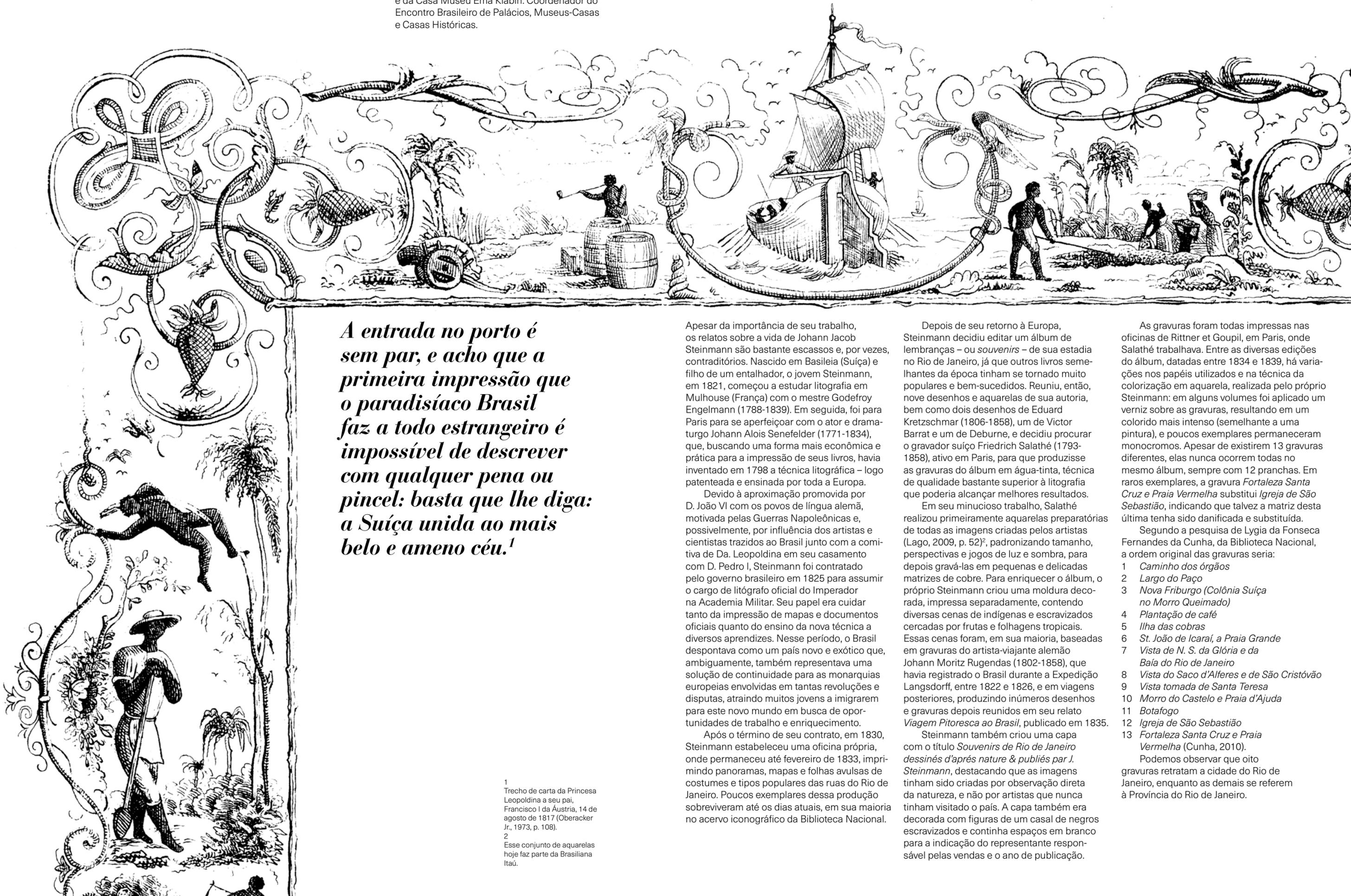
36 **Atualizar o passado, historicizar o presente: desafios das coleções sobre Brasil**  
Alexandre Macchione Saes  
Hélio de Seixas Guimarães

38 **Álbuns de gravuras e estampas avulsas: um recorte sobre a história do souvenir do Rio de Janeiro**  
Isabella Perrotta

40 PV Dias  
Referências

# Rio de Janeiro





***A entrada no porto é sem par, e acho que a primeira impressão que o paradisíaco Brasil faz a todo estrangeiro é impossível de descrever com qualquer pena ou pincel: basta que lhe diga: a Suíça unida ao mais belo e ameno céu.<sup>1</sup>***

Apesar da importância de seu trabalho, os relatos sobre a vida de Johann Jacob Steinmann são bastante escassos e, por vezes, contraditórios. Nascido em Basileia (Suíça) e filho de um entalhador, o jovem Steinmann, em 1821, começou a estudar litografia em Mulhouse (França) com o mestre Godefroy Engelmann (1788-1839). Em seguida, foi para Paris para se aperfeiçoar com o ator e dramaturgo Johann Alois Senefelder (1771-1834), que, buscando uma forma mais econômica e prática para a impressão de seus livros, havia inventado em 1798 a técnica litográfica – logo patenteada e ensinada por toda a Europa.

Devido à aproximação promovida por D. João VI com os povos de língua alemã, motivada pelas Guerras Napoleônicas e, possivelmente, por influência dos artistas e cientistas trazidos ao Brasil junto com a comitiva de Da. Leopoldina em seu casamento com D. Pedro I, Steinmann foi contratado pelo governo brasileiro em 1825 para assumir o cargo de litógrafo oficial do Imperador na Academia Militar. Seu papel era cuidar tanto da impressão de mapas e documentos oficiais quanto do ensino da nova técnica a diversos aprendizes. Nesse período, o Brasil despontava como um país novo e exótico que, ambigualmente, também representava uma solução de continuidade para as monarquias europeias envolvidas em tantas revoluções e disputas, atraindo muitos jovens a imigrarem para este novo mundo em busca de oportunidades de trabalho e enriquecimento.

Após o término de seu contrato, em 1830, Steinmann estabeleceu uma oficina própria, onde permaneceu até fevereiro de 1833, imprimindo panoramas, mapas e folhas avulsas de costumes e tipos populares das ruas do Rio de Janeiro. Poucos exemplares dessa produção sobreviveram até os dias atuais, em sua maioria no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional.

Depois de seu retorno à Europa, Steinmann decidiu editar um álbum de lembranças – ou *souvenirs* – de sua estadia no Rio de Janeiro, já que outros livros semelhantes da época tinham se tornado muito populares e bem-sucedidos. Reuniu, então, nove desenhos e aquarelas de sua autoria, bem como dois desenhos de Eduard Kretschmar (1806-1858), um de Victor Barrat e um de Deburne, e decidiu procurar o gravador suíço Friedrich Salathé (1793-1858), ativo em Paris, para que produzisse as gravuras do álbum em água-tinta, técnica de qualidade bastante superior à litografia que poderia alcançar melhores resultados.

Em seu minucioso trabalho, Salathé realizou primeiramente aquarelas preparatórias de todas as imagens criadas pelos artistas (Lago, 2009, p. 52)<sup>2</sup>, padronizando tamanho, perspectivas e jogos de luz e sombra, para depois gravá-las em pequenas e delicadas matrizes de cobre. Para enriquecer o álbum, o próprio Steinmann criou uma moldura decorada, impressa separadamente, contendo diversas cenas de indígenas e escravizados cercadas por frutas e folhagens tropicais. Essas cenas foram, em sua maioria, baseadas em gravuras do artista-viajante alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que havia registrado o Brasil durante a Expedição Langsdorff, entre 1822 e 1826, e em viagens posteriores, produzindo inúmeros desenhos e gravuras depois reunidos em seu relato *Viagem Pitoresca ao Brasil*, publicado em 1835.

Steinmann também criou uma capa com o título *Souvenirs de Rio de Janeiro dessinés d'après nature & publiés par J. Steinmann*, destacando que as imagens tinham sido criadas por observação direta da natureza, e não por artistas que nunca tinham visitado o país. A capa também era decorada com figuras de um casal de negros escravizados e continha espaços em branco para a indicação do representante responsável pelas vendas e o ano de publicação.

As gravuras foram todas impressas nas oficinas de Rittner et Goupil, em Paris, onde Salathé trabalhava. Entre as diversas edições do álbum, datadas entre 1834 e 1839, há variações nos papéis utilizados e na técnica da colorização em aquarela, realizada pelo próprio Steinmann: em alguns volumes foi aplicado um verniz sobre as gravuras, resultando em um colorido mais intenso (semelhante a uma pintura), e poucos exemplares permaneceram monocromos. Apesar de existirem 13 gravuras diferentes, elas nunca ocorrem todas no mesmo álbum, sempre com 12 pranchas. Em raros exemplares, a gravura *Fortaleza Santa Cruz e Praia Vermelha* substitui *Igreja de São Sebastião*, indicando que talvez a matriz desta última tenha sido danificada e substituída.

Segundo a pesquisa de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, da Biblioteca Nacional, a ordem original das gravuras seria:

- 1 *Caminho dos órgãos*
- 2 *Largo do Paço*
- 3 *Nova Friburgo (Colônia Suíça no Morro Queimado)*
- 4 *Plantação de café*
- 5 *Ilha das cobras*
- 6 *St. João de Icaraí, a Praia Grande*
- 7 *Vista de N. S. da Glória e da Baía do Rio de Janeiro*
- 8 *Vista do Saco d'Alferes e de São Cristóvão*
- 9 *Vista tomada de Santa Teresa*
- 10 *Morro do Castelo e Praia d'Ajuda*
- 11 *Botafogo*
- 12 *Igreja de São Sebastião*
- 13 *Fortaleza Santa Cruz e Praia Vermelha* (Cunha, 2010).

Podemos observar que oito gravuras retratam a cidade do Rio de Janeiro, enquanto as demais se referem à Província do Rio de Janeiro.

<sup>1</sup> Trecho de carta da Princesa Leopoldina a seu pai, Francisco I da Áustria, 14 de agosto de 1817 (Oberacker Jr., 1973, p. 108).

<sup>2</sup> Esse conjunto de aquarelas hoje faz parte da Brasileira Itaú.

O álbum foi distribuído com grande sucesso pela casa Rittner et Goupil em Paris e pelo próprio Steinmann em sua cidade natal. No Brasil, foi comercializado pela Casa Laemmert. Até hoje é considerado um dos melhores registros realizados no período, do ponto de vista tanto histórico quanto de sua qualidade artística e técnica, tornando-se objeto de desejo de colecionadores brasileiros e contribuindo, junto com as obras de outros artistas viajantes, para formar uma imagem do Brasil que ainda tem reverberações.

Adquirido em 1983 na Livraria Kosmos, o álbum de Steinmann foi uma das últimas aquisições importantes de Ema Klabin<sup>3</sup>, coroando sua brasiliana, que começara a reunir no início dos anos 1950. Esse núcleo é um dos mais importantes dentro de sua coleção de livros raros, contemplando 30 volumes impressos entre os séculos XVI e XIX<sup>4</sup>.

O interesse de Ema Klabin por essas obras – assim como outros colecionadores e instituições da época – tem sua origem no movimento modernista, que, a partir dos anos 1920, em um período marcado pela transição de uma elite cafeicultora para uma nova elite industrial, trouxe uma grande preocupação com a formação e a legitimação de uma nova identidade nacional. Essa identidade se baseava na busca de novas linguagens que expressassem a modernidade e o progresso e, ao mesmo tempo, no estabelecimento de vínculos com nosso passado colonial, o qual poderia fornecer elementos de uma representação simbólica, capaz de justificar objetivos políticos e estéticos. No pós-guerra, porém, esses conceitos foram se expandindo, e obras relativas ao Reinado e ao Império passaram a ter também grande relevância, sendo reiteradamente utilizadas como expressão dessa identidade construída a partir de um olhar essencialmente estrangeiro e colonizador. Ou, como afirma Ana Maria de Moraes Belluzzo (1994, p. 13):

As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. [...] As imagens do país de formação colonial europeia são introjetadas como imagens do Brasil contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente.

É interessante ressaltar aqui a sutil operação promovida pelas elites no que se refere ao nosso passado colonial e imperial em busca de uma solução de continuidade entre as classes dominantes de Colônia, Império e República que era até então inédita e, de certa forma, contrária aos princípios originais do primeiro modernismo e sua negação do período imperial, tido como europeu – ou seja, estranho às nossas origens. Essa continuidade teve grande efeito sobre o colecionismo privado, a formação e a divulgação dos acervos institucionais.

A tendência pode ser claramente vista nas grandes celebrações do *IV Centenário da Cidade de São Paulo* (1954), que promoveram a imagem do bandeirante empreendedor e responsável pela conquista e integridade do território nacional, ou no *IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro* (1965), que buscou destacar, ao mesmo tempo, a importância histórica da antiga capital e sede da corte e a modernidade das recentes reformas urbanísticas e da arquitetura, projetando a Cidade Maravilhosa como símbolo tanto da tradição quanto da modernidade e solidificando o seu papel como vitrine e cartão-postal do Brasil.

Na celebração carioca, para citar alguns exemplos, a Avenida Presidente Vargas recebeu estandartes de 15 m de altura, com reproduções de pinturas de Jean-Baptiste Debret que registravam a vida na cidade à época da vinda da família real portuguesa; o Museu da Imagem e do Som foi inaugurado para

[...] documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida e infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.<sup>5</sup>

O próprio símbolo do evento, criado por Aluisio Magalhães como “síntese gráfica do entusiasmo e do orgulho dos cariocas”<sup>6</sup>, pode ser visto tanto como um número 4 rotacionado quanto como uma alusão à cruz da Ordem de Cristo que as embarcações de Portugal ostentavam em suas velas.

No mesmo ano, o empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya, o maior colecionador de iconografia carioca, promoveu, em conjunto com outros empresários, a edição de um volume luxuoso, impresso em Paris, contendo registros da cidade do século XVI ao início do século XX. Concentrado, sobretudo, em sua própria coleção, o livro inclui apenas uma imagem do álbum de Steinmann, que então já fazia parte de coleções ilustres e bibliotecas.

Isso não significa, entretanto, que Steinmann tivesse sido esquecido: dos anos 1940 aos anos 1990, foram impressas no Brasil quatro edições facsimilares do álbum<sup>7</sup>. Na introdução à edição da Livraria Kosmos Editora, de 1967, Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, então chefe do Departamento de Iconografia da Biblioteca Nacional, destacou a qualidade artística do trabalho de Steinmann e Salathé, bem como a importância do registro histórico. É interessante notar, contudo, que

toda a bibliografia consultada sobre o álbum, incluindo publicações recentes, raramente faz alguma menção à moldura que envolve as paisagens. No limite, esta é descrita em termos sucintos, como no mesmo texto de Lygia:

Todas as estampas estão emolduradas em encantadoras vinhetas com decorações de cenas típicas de nossos costumes, entremeadas de guirlandas, abacaxis, figurinhas de pretos e animais, numa profusão de sinuosas que oferecem um efeito de leveza e lembram as chinoiseries do século XVIII francês (Cunha, 2010, p. 52).

Aos olhos do século XXI, o que mais incomoda nesse tipo de narrativa displacente e calculada é a ausência deixada pelo que não está dito, a ignorância do óbvio: a violência implícita nessas imagens de um país recém-nascido e baseado no trabalho escravo, que considerava correto reduzir populações de tradições milenares a meros arabescos decorativos na moldura. Afinal, as molduras apresentam muitos elementos de extrema relevância – ao centro, no topo, um barco cercado pela representação de um caduceu (símbolo do comércio), e, na base, representantes da Igreja Católica. As demais cenas registram todo o ciclo de produção de café, a moradia de escravizados e a captura de indígenas. É fundamental que busquemos ressignificar essa iconografia incutida em nossa memória e continuamente reproduzida em celebrações e livros escolares, buscando uma reflexão mais abrangente e inclusiva sobre nossas identidades e nosso território.

Em linha com a preocupação da Casa Museu Ema Klabin de se manter atenta e ativa nos debates fundamentais do momento atual, a exposição **Rio de Janeiro, XIX-XXI** cria um diálogo entre dois jovens viajantes e seus modos de ver o Brasil: o suíço J. Steinmann e o afroamazônico PV Dias, que, com a série *Disse-me-disse*, rasura a neutralidade da narrativa colonial.

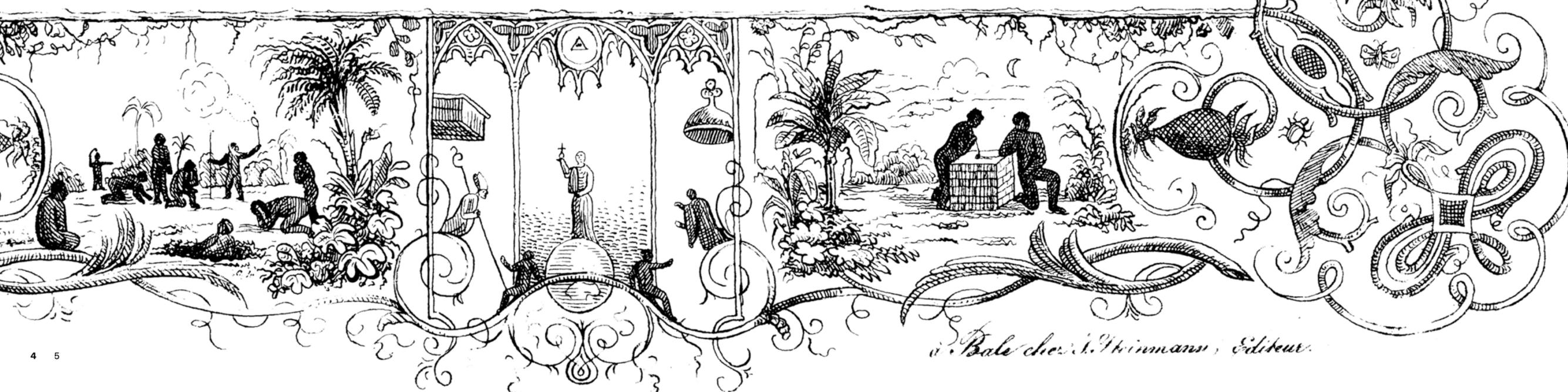
3 No momento da aquisição, a livraria forneceu um estudo aprofundado da história do álbum feito pela bibliógrafa Rosemarie Eichler, com detalhes da nova encadernação feita por Ernesto Berger “em couro Saffian azul-escuro, cercaduras douradas bordadas nas pastas, bordados dourados nas seixas internas, guarnecida com estofos”.

4 A coleção inclui relatos importantes da época da Independência de autoria de Robert Southey (1810-1819), Jean Mawe (1816), Henry Koster (1816), Príncipe Maximilian de Wied-Neuwied (1820), Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis (1822), Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich von Martius (1823-1831), Maria Graham (1824), além do próprio álbum de Steinmann.

5 Discurso de Carlos Lacerda em 3 de setembro de 1965.

6 Regulamento do concurso para a escolha do programa da marca dos 450 anos da cidade promovido pela prefeitura em 2013. O mesmo edital menciona: “O Rio foi cidade-estado, capital do Brasil, berço da cultura brasileira e palco de momentos fundamentais na formação da identidade do país. Tantas memórias e tamanha relevância acabaram por moldar uma identidade própria, única, reconhecida em todo o mundo, expressa largamente na música, na arte, nos hábitos, na literatura, e representada num personagem que é singular e plural ao mesmo tempo: O CARIOCA”.

7 Livraria Martins Editora, São Paulo, 1944; Frank Arnau Gráfica, Rio de Janeiro, 1949; Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro, 1967; Villa Rica Editoras Reunidas, Belo Horizonte, 1990.



à Pale die. J. Steinmann, Editeur.

# Pode o subalterno cochichar?

**Janaina Damaceno**

Curadora da exposição **Rio de Janeiro, XIX-XXI**. Professora da FEBF/UERJ e do PPCult/UFF. Coordenadora do Grupo de Pesquisas Afrovisuais: estéticas e políticas da Imagem Negra.

Num dos livros mais citados do pós-colonialismo, *Pode o subalterno falar?* (1988), a filósofa indiana Gayatri Spivak afirma que os subalternos como sujeitos não podem falar, pois a comunicação pressupõe o diálogo e, quando eles falam, não são ouvidos nem pelos poderosos nem pelos intelectuais que se colocam como seus aliados, mas muitas vezes lhes tomam a palavra. Porém, se a estrutura os impede de se efetivarem como sujeitos de direito, é por meio da observação das falhas no sistema que eles vão construindo estratégias de resistência ao poder, e o cochichar pode ser visto como uma delas.

Em *Disse-me-disse*, o artista paraense PV Dias nos lembra de que o cochichar foi uma estratégia central na construção da recusa à condição indigna da escravidão. Mais do que olhar, nessa série os pequenos e coloridos gigantes de PV Dias nos provocam a "ouvir as imagens" do artista suíço Jacob Steinmann. A *performance* do cochicho é central para isso. As mãos reunidas em forma de concha na boca em direção aos ouvidos ou a mão posta em forma de concha atrás da orelha para se escutar melhor o que é dito mostram que na discrição do cochicho mora o princípio do diálogo e da disposição para ouvir a fala do outro. O cochichar rompe com o silêncio, mas ainda não é a palavra escancarada daqueles que sempre tiveram o direito e o poder de enunciar sua posição (e suas demandas) no mundo.

No "delicado e silencioso" álbum de Steinmann, as paisagens do Rio de Janeiro surgem habitadas por pequeninas personagens, em sua maioria negras, que podem ser vistas tranquilas conversando, trabalhando, caminhando ou na multidão. Independentemente da cena, todas elas estão enquadradas por uma moldura, como mostra Paulo Costa em seu texto de curadoria, inspiradas em gravuras de J. Rugendas. Essa moldura, também habitada por pequenas e delicadas personagens negras e indígenas, revela cenas bastante ruidosas quando ouvidas de perto: cenas do comércio transatlântico de humanos, de captura e submissão, do trabalho forçado, da maternidade em cativeiro, lembrando que a escravidão é a própria estrutura (moldura) da sociedade brasileira.

O suposto silêncio dessas paisagens, que retratam o estado do Rio de Janeiro, é rompido pela multitemporalidade do chiar dos cochichos e escutas que transitam, levando e revelando segredos, entre os séculos XIX e XXI. A sonoridade e a gestualidade do cochicho quebram o pacto de uma aparente passividade de pessoas que no século XIX eram sujeitadas à escravidão, revelando-o como uma das tecnologias de sobrevivência e de (con)fabulação que permitiu que chegássemos vivos até aqui. Com as mãos em concha de seus gigantinhos, PV Dias amplifica a fala

e a escuta dos subalternizados pela estrutura social brasileira, e sugere, como Tina Campt em *Listening to Images* (2017), que é necessário ouvir as imagens, suas frequências, seus ruídos e zumbidos para revelar a insubmissão dos sujeitos em imagens coloniais. Isso é necessário para que essas imagens da violência colonial não sejam romantizadas. É bom lembrar, por exemplo, que há poucos anos uma importante marca de moda brasileira foi questionada por reproduzir imagens de pessoas escravizadas em suas estampas.

Ao brincar com os títulos originais de Steinmann, Dias mostra de que modo o cochicho se dispôs como estratégia de (con)fabulação. *Largo do Paço* se transforma em *Larga o aço, É pra lá, É mais caro, Puxa o tapete, São, Ajuda, Plantando e Serpentes*, que ajudam na construção de uma narrativa antissistema. No mais evidente dos jogos de palavras, a praia de Botafogo se transforma em *Botar fogo!*, o que nos lembra o refrão "Fogo nos racistas" da música *Olhos de Tigre*, do rapper mineiro Djonga. Na imagem de PV, ouvimos o "botar fogo" (que o corretor teima em grafar "Botafogo!") e nos perguntamos imediatamente: botar fogo em quê? Onde? Na plantação? O que está sendo tramado pelas personagens? Uma rebelião? Uma fuga? Quem é "Glória", uma pessoa ou um lugar?

A releitura que Dias leva adiante em seu trabalho é uma delicada, mas ao mesmo tempo direta crítica ao modo como construímos, legitimamos e, por muitas vezes, admiramos sem constrangimento o suposto silêncio dos mais fracos. Sua obra, assim como a de diversos artistas que vêm realizando a rasura da História da Arte brasileira, propõe um novo olhar sobre a nossa brasileira e ainda sobre a história do modernismo no Brasil, ao rasurar imagens de artistas canônicos como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Mais do que uma crítica aos artistas, o trabalho de PV deve ser lido como uma crítica ao *establishment* da História da Arte e da própria história brasileira. Aos que têm o poder de dizer quem "entra e quem sai" da História e como ela deve ser narrada. De certa maneira, o trabalho dos artistas negros também pode ser ouvido como cochicho. E os gigantinhos de PV, criados à sua imagem e semelhança, podem ser vistos como uma alegoria dos artistas negros, indígenas, trans, periféricos, que produzem nos interstícios e numa multitemporalidade discursos audíveis (mas nem sempre ouvidos) que atestam sua presença neste mundo.

Durante a curadoria desta exposição, circulei por espaços das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro que não me deixaram esquecer do elogio à violência e ao silenciamento, seja num café onde pinturas de antigos cafezais exibem o trabalho braçal de pessoas negras escravizadas ou em quartos de hotel com reproduções de obras do Brasil Colonial. Foram os gigantinhos de PV Dias que me ajudaram a escutar o ruído nada silencioso dessas imagens.



# Imagens persistentes, projetos que concorrem: Brasis, XIX-XXI

**Ana Paula Rocha**

Curadora adjunta da exposição **Rio de Janeiro, XIX-XXI**. Coordenadora técnica da área de cultura do Sesc RJ. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ.

A Arte tem constantemente pensado sobre a noção de nacionalidade e a forma como a memória de um país é criada, o que requer a construção de aparatos de pertencimento, como ícones, símbolos e imagens. Mas, afinal, o que torna uma imagem persistente? Discuto aqui o trânsito de imagens que contribuem para a reflexão acerca da identidade nacional a partir de três artistas: Jean-Baptiste Debret, Glauco Rodrigues e PV Dias.

Possível entre os séculos XVIII e XIX, a formação nacional nas sociedades colonizadas foi efetivada de forma abrupta. Três instituições fundamentais – censo, mapas e museus – foram usadas pelo Estado Colonial para imaginar e viabilizar a nação (Anderson, 2008). O censo serializava os indivíduos em dados demográficos rígidos; os mapas, ao definirem limites territoriais, proporcionavam senso de pertencimento; e os museus transformavam histórias particulares em nacionais. No Brasil, os primeiros museus, dentre eles o Museu Real (1818) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (1886), já estavam alicerçados na “defesa do acervo de um país” (Bruno, 2020, p. 159). Os retratos “oficiais”, os registros botânicos, de paisagens e costumes, as primeiras fotografias de pessoas negras e indígenas foram essenciais na elaboração da brasilidade<sup>1</sup>, desdobrando-se em projetos estéticos e imagens que perdurariam.

Publicada em fascículos entre 1834 e 1839, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret apresenta um terceiro volume dedicado aos registros da Corte com uma série de retratos. Dentre eles, vê-se uma figura masculina, D. João VI, repleta de condecorações portuguesas. Abaixo do braço de D. João VI está o chapéu real, em uma das mãos, e o cetro, e na outra, dentro da bainha, a espada. O manto utilizado por ele – o mesmo com o qual foi aclamado rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1818 – e a coroa sobre uma banqueta adornada<sup>2</sup> evidenciam a imponência da figura.



Debret, consciente da relevância das imagens que criava, enviou um exemplar da *Viagem* para a Biblioteca Imperial, onde a análise realizada por comissão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro elogiou os volumes sobre a Corte e os indígenas, mas criticou o dedicado à escravidão<sup>3</sup>. A submissão do material com objetivo de integrar um acervo revela uma preocupação de fundo colecionista, na qual importa o lugar de guarda e acesso ao material. Rejeitada pelos intelectuais da época, a obra de Debret integrou inúmeros livros didáticos nos séculos seguintes. O resgate debretiano e sua posterior consagração se deram via ação dos modernistas, que se voltaram especialmente aos assuntos que mantinham em comum com o autor. Também o colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya promoveu sua ampla divulgação na década de 1940, mostrando a importância do agenciamento de instituições e pessoas na circulação dessas obras<sup>4</sup>.

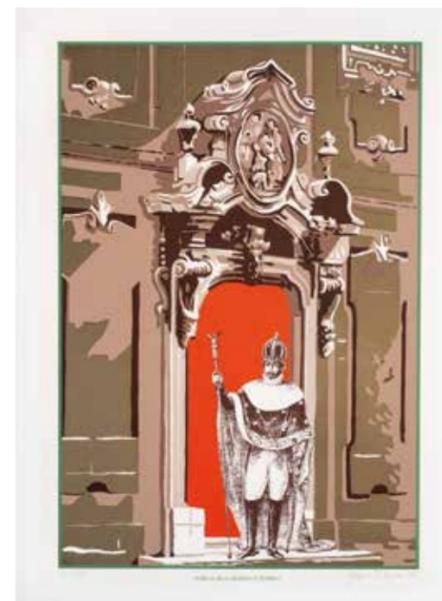


Glauco Rodrigues, integrante do Grupo de Bagé – mobilizado no Sul do país a partir da década de 1940, com inspirações do Realismo Socialista e da Taller de Gráfica Popular –, criou uma série de dez serigrafias intitulada *Praça XV e arredores* (1998). Nessa série, as personagens e os espaços da *Viagem Pitoresca* são revisitados e apresentados com certo descompasso temporal, seja pela escolha de cores, seja pelos recortes em marcos arquitetônicos da cidade do Rio de Janeiro. Na obra *Paço Imperial* (1998), Glauco utiliza como fundo parte da prancha debretiana *Vue de la place du palais, à Rio de Janeiro*, apresentando uma nova abordagem do retrato de Corte: Dom João VI aparece em frente ao Paço, possivelmente um dos lugares mais movimentados da cidade no século XIX, rodeado de transeuntes e cavalaria, o que difere da intimidade da obra debretiana.

A coroa, em grandes dimensões, quase disputa destaque com o rei. Ao invés de, como em Debret, estar à esquerda da obra de forma segura e protegida sobre uma banqueta adornada por tecido robusto, ela está à direita, próxima ao texto elucidativo: “Meu filho, põe esta coroa sobre tua cabeça antes que algum aventureiro lance mão dela”. Com certa ironia, característica de Glauco, o artista destaca um conselho de D. João VI, explicitando a fragilidade generalizada também na América Espanhola, onde as lutas por independência refletiam um medo das mobilizações das classes baixas. No caso do Brasil, a história da Independência e a aclamação de D. Pedro I são centrais nos esforços oficiais de imaginação da memória nacional, fato evidenciado pela historiografia, por monumentos e pelas comemorações do bicentenário.

Jean-Baptiste Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3, 1839. Disponível na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Glauco Rodrigues. *Paço Imperial*, 1998. Serigrafia sobre papel, 70 x 50 cm. Acervo do Sesc RJ



O retrato de D. Pedro I também é reavaliado. Diferentemente de seu pai, Pedro está em posse da coroa, postura que Debret assume nas representações do sucessor<sup>5</sup>. Na obra *Igreja do Carmo e D. Pedro I*, Glauco apresenta o imperador diante do portal da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Centro do Rio de Janeiro, edificação que fica ao lado da Antiga Sé, onde foi realizada sua coroação. Ao justapor a instituição religiosa e o imperador, a obra evidencia os trânsitos entre realeza e religião, pelos quais imperadores assumem também uma posição de sagrados. A presença da religiosidade, característica fundamental da sociedade brasileira, não está necessariamente ligada aos acordos e desacordos entre diferentes doutrinas, mas sim à convivência perene do sobrenatural em nosso dia a dia<sup>6</sup>.



Glauco Rodrigues. *Igreja do Carmo e D. Pedro I*, 1998. Serigrafia sobre papel, 70 x 50 cm. Acervo do Sesc RJ

PV Dias. *O rei em outros passados amazônicos possíveis (a partir da cabanagem no Grão Pará)*, 2021. Pigmento mineral sobre papel algodão, 70 x 70 cm. Acervo do artista e acervo do Museu de Arte do Rio

Após a derrota e a abdicação de Pedro I em 1831, o período das regências, até a ascensão de seu filho em 1840, foi marcado por novo sentimento de conturbação e fragilidade do Império, em razão das novas proporções que tomaram as insurgências populares. Muitas vezes apenas mencionada brevemente nos livros didáticos, a Cabanagem (1835-1840) foi um dos mais importantes levantes desse período, devido à grandeza e à crueldade de sua repressão e derrota pelas forças governamentais. Conduzido no Grão Pará, Norte do país, por escravizados fugitivos, indígenas e camponeses pobres, esse movimento revolucionário remonta ao período do processo de independência, quando se discutia na região a possibilidade de não permanecer sob o regime de poder da Corte instalada no Rio de Janeiro ou o domínio de Portugal. Assim, esse foi o único levante que disputou “[...] a própria etnia nacional, propondo fazer-se uma outra nação, a dos cabanos, que já não eram índios, nem eram negros, nem lusitanos e tampouco se identificavam como brasileiros” (Ribeiro, 1995, p. 319). Na obra *O rei em outros passados amazônicos possíveis (a partir da cabanagem no Grão Pará)* (2021), PV Dias fabula o que poderia ter sido a cabanagem (Hartman, 2020).

Posado de forma majestosa, como o D. Pedro I de Debret ou de Glauco, está, agora, um homem de pele escura trajando um manto colorido e segurando um cetro. Identificado pelo próprio artista como Pinduca, músico, cantor e compositor nascido no Pará e também seu primo, esse novo ícone se autoneomeia Rei do Carimbó. Ligeiramente atrás e sombreada pelo novo rei repousa a própria cabeça de Pedro. Nesse caso, a coroa que importa é outra: o chapéu de palha, tal qual utilizado pelos cabanos, de abas largas adornado por penduricalhos diversos, com cores que evocam as iluminações dos festivais folclóricos de Santarém.

Além da proposição de uma nova figura de liderança, com forte inserção no universo da música e da festa, destaca-se na obra de PV um fundo paisagístico, composto de uma fotografia realizada pelo próprio artista. O rei desse passado possível está diante de uma vista do bairro de Santa Teresa, lugar de concentração de pessoas negras escravizadas em fuga durante o período colonial no Rio de Janeiro. Recriar a identidade nacional a partir do Rei do Carimbó destaca a relevância do ritual e da festa, o modo como essas tradições se nutrem de cenas da monarquia (Schwarcz, 1999), reforçando respeitosa e positivamente o aspecto afro-indígena da nossa formação cultural.

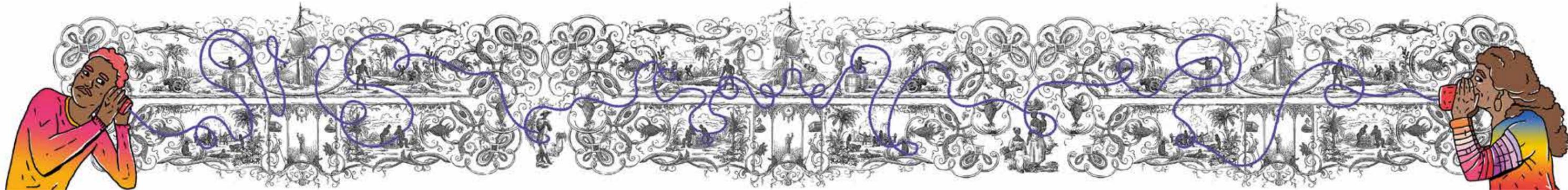
As imagens acerca do Brasil, por muito tempo, foram tratadas como meros registros ou dados que comprovavam argumentos. A sua reincidência nas Artes nos mostra como “não se enxerga, nem remotamente, o fim da era do nacionalismo” (Anderson, 2008, p. 28). Por um lado, a permanente condição nacional tem sido combatida na contemporaneidade por grupos progressistas que identificam nela heranças conservadoras, como os nacionalismos modernistas vinculados ao Estado Novo varguista e à oligarquia fazendeira, à ditadura empresarial-militar brasileira ou aos governos ultrarreacionários em ascensão em diversos países latino-americanos. Por outro lado, a investida das Artes na criação de novos cenários e na busca de passados e pessoas fora dos registros oficiais aponta para a relevância estratégica dessa discussão. Há, por fim, uma tensão nos processos de valorização ou reelaboração de imagens nacionais, evidenciada pela emoção das pessoas em relação a elas<sup>7</sup>. Esse fato demonstra que, quando se trata dessas imagens persistentes ou da criação de novas, mesmo ao considerarmos os distintos espectros políticos, temos em comum o fato de nos importarmos tanto.

1 Para detalhamentos sobre a noção de brasilidade, ver Campos (2005, p. 51).  
2 “Segundo a tradição bragançatina, respeitava-se o mito do retorno de D. Sebastião, desaparecido na África, que então traria a Portugal a coroa desaparecida em combate. Por isso, os reis da dinastia de Bragança não eram mais coroados, sendo somente aclamados. Deixava-se, assim, a coroa intocada ao lado do trono” (Souza, 1999, p. 33).  
3

4 Para aprofundamento na obra de Debret, ver Leenhardt (2023, p. 70).  
5

6 Conforme discutido em Trevisan (2011). Agradeço à Gláucia Villas Boas pela indicação da referência.  
7

8 Para informações sobre a contraposição entre os retratos de D. João VI e de D. Pedro I nas obras de Debret, ver Dias (2006).  
9 Discussões sobre esse ponto podem ser acessadas em Velho (2003) e Holanda (2014).  
10 Latour (2008) discute esse tema ao propor a noção de *iconoclash*.



## **PV, você pode nos contar sobre sua trajetória no campo das Artes? Como começou sua carreira e quais foram os principais marcos que te trouxeram até aqui?**

Desde cedo, meu interesse pela criação foi despertado por influência da atmosfera musical presente na minha família. Meu pai, tio e primos eram músicos. Enquanto crescia, também observava meu pai se divertindo, de maneira amadora, arremessando facas, cuspidando fogo e tocando vários instrumentos, e eu, desde jovem, aspirava a seguir uma vida artística, inicialmente no circo e mais tarde na música.

Durante a adolescência, minha paixão pela música se manifestou através de bandas de *hardcore*, ao mesmo tempo que eu mergulhava no universo dos fanzines, cartazes de bandas e quadrinhos independentes, expandindo meu interesse para o campo visual e gráfico. Com o tempo, o desejo de criar se deslocou para o desenho, levando-me a estudar Comunicação Visual e seguir uma carreira na Publicidade, embora reconheça que essa seja uma carreira que limita muito os artistas.

Meu contato com a arte contemporânea se deu por experiências simples, mas marcantes, como gravar um documentário para a faculdade com o renomado artista Éder Oliveira em Belém e ser inspirado por artistas contemporâneos como Fernando de La Rocque, ao ver sua produção na televisão em algum momento e ficar obcecado por pesquisar seu trabalho na internet. Apesar de não ter sido aprovado no mestrado em Artes na Universidade Federal do Pará (UFPA) inicialmente, anos depois tive o reconhecimento do curador Orlando Maneschy, que solicitou uma série de trabalhos meus para a coleção da universidade. Foi um momento de orgulho gigante em minha carreira.

Eu me mudei para o Rio de Janeiro em 2016, continuando meu trabalho na Publicidade enquanto explorava minha paixão por desenho, colagem e pintura. Comecei a experimentar o desenho digital, mesmo que secretamente, durante o trabalho, ao passo que minha pesquisa se desenvolvia. Minha avó comentava que a morte de sua avó tinha saído num jornal da época, pois ela teria vivido mais de 100 anos, então essa conexão emocional com a minha história familiar, especialmente a busca por informações sobre a minha tataravó, nascida num navio negreiro – sobre quem nunca consegui encontrar informações nas hemerotecas digitais –, impulsionou meu interesse por acervos de museus e imagens antigas, inspirando meu trabalho artístico.

Em 2019, ingressei no mestrado em Ciências Sociais e me tornei bolsista do Programa de Formação e Deformação da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, o que foi transformador para minha vida. Na EAV, prolonguei meus estudos em cursos livres por três anos e fui também monitor de pintura. A partir daí, minha dedicação à pesquisa e produção artística aumentou, o que me permitiu colaborar com diversos curadores e curadoras e participar de exposições em grandes instituições, como o Museu de Arte do Rio, o Goethe-Institut, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o One Gee in Fog, o Sesc Quitandinha, o Centro Cultural de São Paulo (CCSP) e o Museu da República. Participar da primeira Bienal das Amazônias em 2023 e ser premiado no Salão Arte Pará para realizar uma residência na Pivô foram marcos importantes na minha trajetória.

Atualmente me concentro em pesquisar paisagens sonoras, estudar aspectos do som, da música e da imagem e desenhar representações do Brasil, elementos centrais que impulsionam minha produção desde o início da minha jornada artística.

## **Quais são suas principais referências artísticas? Existem artistas ou movimentos específicos que influenciam significativamente seu trabalho? Como suas experiências e deslocamentos pelo país, desde seus espaços de origem até os lugares por onde circula, impactam sua produção artística?**

Tenho algumas grandes referências artísticas que me instigam ora em relação a temas, ora quanto a cores, traços e alguma questão pictórica. Uma grande referência para mim é o artista Éder Oliveira, um gigantesco pintor paraense. Também me interessa muito pelos trabalhos da pintora Ana Cláudia Almeida e de Rafael Alonso, Tadáskia, Rafa Silves, Thiago Martins de Melo, Jaider Esbell, Glauco Rodrigues, Vivian Caccuri e Labo Young. Lá de fora gosto muito do coletivo Broken Fingaz, do Roger Brown, das paisagens do Moebius, do humor e do traço do artista russo Andrey Kasai e da galera do expressionismo alemão, como a Paula Modersohn-Becker e o Ernst Kirchner.

Me interessa ainda por estruturas de aparelhagens de tecnobrega, por radiolas maranhenses e picós colombianos. Como um artista que se desloca o tempo todo entre o Norte e o Sudeste do Brasil, acredito que essas visualidades de cada região me influenciam bastante. Toda a cor e a sofisticação das construções visuais paraenses aparecem nos meus trabalhos a todo o tempo, e recentemente vejo como oito anos de Rio de Janeiro também entranham nesses trabalhos, no jeito de pensar cor, traço e fundo da minha obra.

## **Sua obra utiliza diversas técnicas, incluindo pintura, arte digital e, mais recentemente, som. Como você integra esses elementos em seu trabalho? Nessa série, por exemplo, você insere personagens desenhadas a partir de fotografias suas. Pode falar sobre como o uso do corpo na realização das fotografias influencia especificamente a série *Disse-me-disse*?**

Eu acredito muito nesse processo múltiplo de construção artística. Acredito sempre que os artistas, como agentes criadores, podem desdobrar a pesquisa por onde quer que seja pertinente – é claro que estudando muito e vendo se isso cabe dentro do processo. Tenho um carinho muito grande pela pintura, pelo desenho e, como disse antes, pelo processo sonoro, então esses elementos surgem “naturalmente” na minha prática. Por exemplo, estou fazendo uma mostra com três pinturas e, no meio delas, fico com muita vontade de pensar em fazer um desenho ou uma instalação, então eu vou estudar como construir isso da melhor maneira possível. Recentemente comecei a pensar mais o som e o aspecto tridimensional nas minhas obras, mas é algo que tenho

explorado com a calma necessária para que não seja apenas um desdobramento do bidimensional, mas faça sentido como suporte.

Também comecei a racionalizar a relação corporal que apresentei nos trabalhos da série *Disse-me-disse*. Eu não pensava muito sobre isso, mas, nesse processo de rascunhar algo, me fotografar e depois desenhar a partir da fotografia, comecei a atuar e performar sentimentos que eu queria passar naquelas imagens. Se queria parecer mais intimista, fazia um gesto, se queria parecer mais escondido, escolhia outro jeito, se queria parecer fugindo, eu me esticava todo. Então esse processo começou a me fazer notar algo que eu nunca notara antes: o caráter performático também das fotografias que eu fazia para servir de referência para meus trabalhos. Olhando de forma antropológica, achava que minha agência estava muito no desenho, mas, na verdade, todo o gestual que eu pensava para fazer a fotografia de referência para o desenho está ali também – as caras e bocas, a posição da mão escolhida etc. Fazer essa série me abriu a cabeça para novas reflexões performáticas que com certeza serão cruciais nas minhas próximas produções.



**Você produziu algumas séries de trabalhos que exploram o conceito de rasura, como *Rasurando Fidanza* e outras obras em que repensa imagens debretianas de grande circulação, seja no nosso imaginário, nas instituições museológicas ou nos livros de História. Qual é o sentido da rasura na sua arte?**

Pegar imagens de outros artistas para ambientar diferentes situações é algo feito há tempos. As próprias imagens de Steinmann que eu rasurei tinham uma moldura com desenhos soltos feitos a partir de Rugendas. Quando comecei a entender isso, pensava muito nessa construção de narrativas que já acontecia antes, mas agora com algumas décadas de separação. A rasura para mim é a possibilidade de construir histórias a partir das poucas imagens que temos, é repensar a paisagem, é repensar o corpo ali representado, é pensar a própria ideia de representação. Desde moleque, adorava pegar revistas e riscar em cima, um gesto simples e debochado que, se bem-elaborado, consegue transformar qualquer narrativa.

Fico muito feliz por ver algumas rasuras sendo levadas às escolas para pensar o caráter de narração dessa construção visual histórica de um Brasil. Minha educação seria muito mais interessante se nos livros da época tivesse um debate crítico sobre essas imagens. Lembro de ver Debret em livros de História como ilustração de uma época, quando na verdade não é bem assim. Não quero substituir os Debret nos livros, mas quero que sejamos apresentados em conjunto, seja nos meus trabalhos, seja nos trabalhos de outros artistas que repensam essas imagens antigas, de modo que até mesmo os próprios alunos rasurem as imagens de um tempo. Assim, poderemos refletir sobre o quanto as bases que sustentam as imagens de um passado brasileiro são fráquíssimas, sujeitas a riscos e a novas lentes.

**Na série *Disse-me-disse* você aborda temas sensíveis da história brasileira de forma lúdica, uma escolha que ora se aproxima, ora se distancia de artistas que exploram essas questões com mais leveza ou que optam por uma abordagem imagetamente mais violenta. Pode nos contar sobre essas escolhas? Como seu trabalho dialoga com o que está sendo produzido na arte contemporânea de maneira mais ampla?**

Há uma série de artistas que vão olhar para essas imagens do passado. A gente pode citar Tiago S'antanna, Silvana Mendes, Denilson Baniwa, Gê Viana, Jaider Esbell, Mulambo e até mesmo uma galera anterior ao nosso tempo, como Glauco Rodrigues. Acredito que muita gente vai enxergá-las de uma forma superinteressante, repensando relações que muitas vezes passam por questões coloniais, o que por si só já abarca tensões raciais muito cruéis.

É claro que cada artista vai olhar para essas imagens a partir de pesquisas específicas. Eu não nego a crueldade e a violência dessas imagens, pelo contrário, acho que é o ponto que deve ser tocado muitas vezes. No entanto, acredito que, por ter me aproximado do desenho por meio dos quadrinhos e por gostar muito de artistas bem-humorados, o trabalho fica com um tom meio sutil e engraçado. Acho que esse traço infantil, essa figuração, esses olhinhos e essas caras engraçadas acentuam e contrastam mais ainda a violência e as tensões coloniais das imagens. Gosto de parecer ingênuo, mas não ser. Vejo esse caráter cômico e provocativo também em algumas rasuras de Denilson Baniwa e gosto muito, e acredito que meu trabalho se relacione com todos esses artistas que citei, além de outros que talvez eu nem conheça ainda, os quais, através de um espírito do tempo, resolveram remexer esses arquivos do passado.

**O que a série *Disse-me-disse* representa para você? De que forma ela se aproxima de trabalhos anteriores e quais são as novidades?**

Diferentemente de outras rasuras que já fiz, essas imagens de Steinmann olham, em sua grande maioria, para a paisagem. Eu já tinha feito algumas intervenções em Rugendas, Fidanza e Debret, mas elas se aproximavam especificamente das pessoas em relação a costumes, modos e práticas. A de Steinmann também apresenta tudo isso, mas fabula muito mais acerca da paisagem. Os indivíduos surgem como continuação dessa paisagem, extremamente pacíficos e numa interação passiva aos olhos do espectador. Para além dessas pessoas-paisagens, a moldura de Rugendas, que envolve a obra, apresenta todos os processos produtivos da época com pessoas figurando entre ornamentos. E quando digo *processo produtivo*, me refiro a escravidão, chegada de escravizados em navios, indígenas sendo catequizados, pessoas levando surras, mães escravizadas segurando seus filhos, tudo isso emaranhado num ornamento refinado.

Não tive até então acesso a nenhum álbum inteiro de imagens em que essa paisagem e esse processo estivessem exibidos de maneira tão passiva e contraditória. Acho que a novidade, para mim, foi olhar o álbum de maneira geral e agrupar essas paisagens pensando um aspecto visual do som como gesto para modificar essa fabulação tão passiva. Eu me debruço sobre o som para fabular segredos, articulações, estratégias de sobrevivência e qualquer outra coisa que se possa contar cochichando. Como em outras rasuras minhas, eu interajo com aqueles indivíduos sem invisibilizá-los, contando coisa, ouvindo coisa, colocando uma lente sobre a agência desses sujeitos na História.

**Nessa série, você insere personagens contemporâneas em paisagens históricas. Pode nos explicar a escolha de situar essas personagens em outro tempo histórico e o impacto dessa escolha na narrativa visual? Como você pensa a seleção de cores na elaboração dessas figuras?**

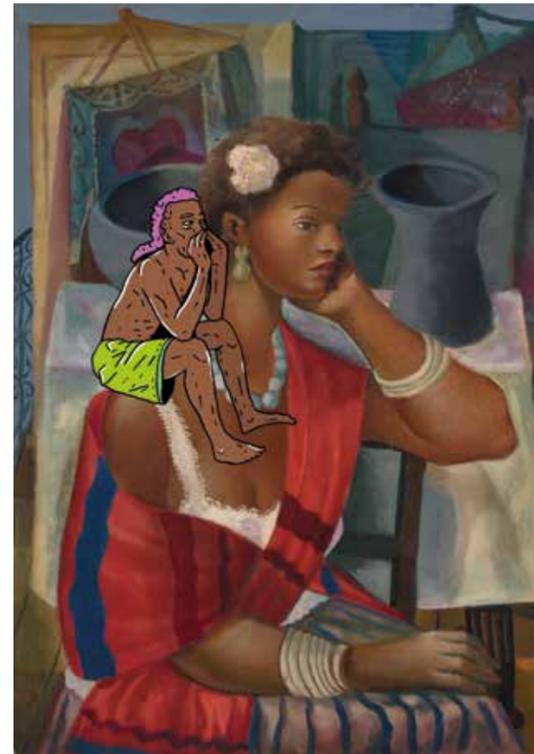
Acredito que as cores, os degradês e os contrastes sejam os pontos mais complexos da minha produção. Acredito muito que a cor carrega o humor do trabalho, contrastando com alguns elementos e direcionando o olhar do indivíduo a um estranhamento da intervenção. Não me interessa que a rasura se camufle no trabalho, eu quero que ela pareça parte de algo ainda não pensado que se integra ao mesmo tempo que contrasta com aquelas imagens violentas. Eu me interesso bastante por ficção, gosto de pensar um mundo meio mágico, meio inventado. Depois de ser apresentado a Octavia Butler, fiquei ainda mais obcecado pela questão de viagem no tempo. Então fui pensar pessoas, figuras e objetos que não têm muito um tempo, parecem ser do futuro, mas também do passado – os cortes de cabelo e as roupas, por exemplo, se misturam nisso tudo. Acho massa uma construção de elemento ficcional que possibilite ao interlocutor fabular sobre a origem das intervenções.

As cores vibrantes sempre foram uma referência para mim. Nasci e fui criado em Belém, e em minha vida quase toda me fundei em relações de cores saturadas, vibrantes e futuristas. Há algumas figuras que me inspiram muito em relação a cor, que nascem principalmente nessa minha proximidade com a música, como Pinduca, Falcão, o cantor Anormal do Brega, Calypso, Rossy War, capas de discos de zouk e lambada e aparelhagens de tecnobrega. Esse parece um emaranhado de coisas sem sentido, mas para mim é como se fosse um rico *moodboard*: olho para esses fenômenos estéticos, que aparentemente são só musicais, e vejo uma complexidade visual incrível, sofisticada e que pensa um mundo atemporal. Encontro nessas complexas manifestações populares, principalmente amazônicas, um mundo de cores e traços que são a minha base para pensar o meu universo sem tempo e sem espaço definido.

**Os modernistas se inspiraram significativamente na produção do século XIX, em especial no que diz respeito aos temas discutidos e no projeto de reelaboração de uma identidade nacional. Nessa série, você assume uma grande responsabilidade ao intervir em obras de grandes nomes desse período, como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Como você vê essas rasuras nos modernistas?**

Adorei ser provocado pela exposição a pensar outros tipos de rasuras no grande acervo da casa museu. Quando elaborava as rasuras, fixava meus pensamentos nas imagens do século XIX, mas, ao me deparar tanto com o Di quanto com a Tarsila na casa, vi que o que eu desenhava e pesquisava poderia transbordar mais. É comum marcar muito as diferenças entre os séculos XIX e XX na produção artística, mas é curioso observar que, em termos de construção histórica da imagem brasileira, ambos são próximos. Foi interessante olhar para uma paisagem límpida do Rio de Janeiro de Tarsila e imaginar quais corpos constroem as paisagens de um espaço. O mesmo vale para Di: introduzir um diálogo e uma interação dentro do seu trabalho também é refletir sobre os retratos e a produção da imagem do corpo racializado na arte brasileira do século XX.

Como foi a primeira vez que fiz intervenções tão próximas aos trabalhos originais de cânones da arte brasileira, abriu-se para mim, e talvez para outros artistas, a possibilidade de pensar que a rasura se expande para além do século XIX. Ela pode e deve ser realizada em tudo o que a imaginação alcançar. Meu desejo é que daqui a 100 anos alguém pegue algo meu e rasure também, contando coisas que eu não consegui contar agora.



# Souvenirs de Rio de Janeiro

Johann Jacob Steinmann, 1836



*Caminho dos Órgãos*  
desenho de Steinmann

Álbum editado por Johann Jacob Steinmann com 12 gravuras aquareladas executadas por Friedrich Salathé a partir de desenhos de Steinmann, Eduard Kretzschmar (*Vista Tomada de Sta. Tereza, Vista de N. S. da Glória et da Barra do Rio de Janeiro*) e Victor Barat (*Largo do Paço*). Água-tinta e aquarela sobre papel, 23 x 30 cm.



*Largo do Paço*  
desenho de Barat

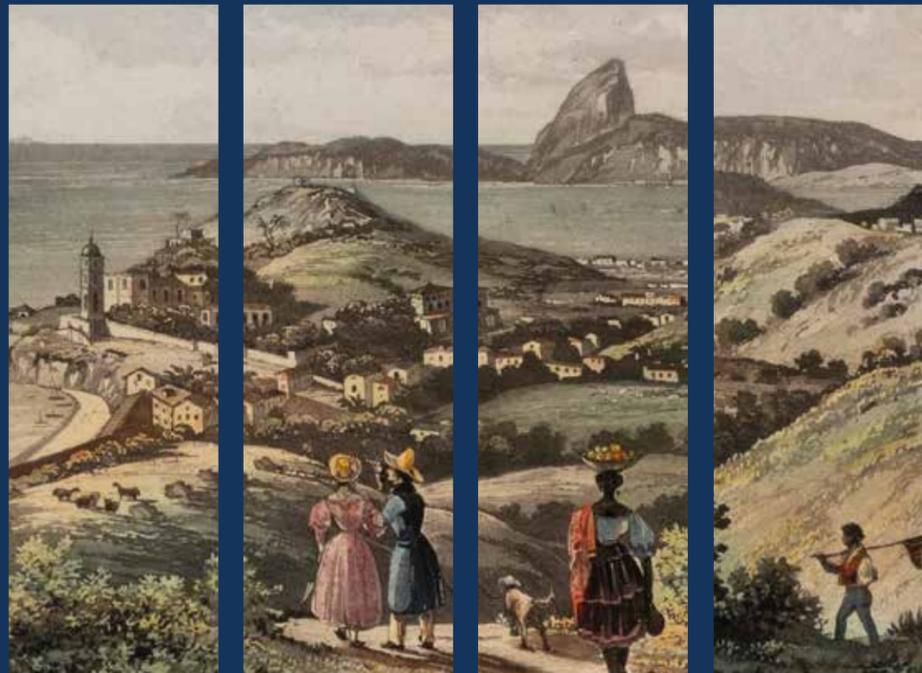








Vista de N. S. da Glória e da Barra do Rio de Janeiro  
desenho de Kretschmer



Vista do Sacco d'Alferes  
et de St. Christóvão  
desenho de Steinmann

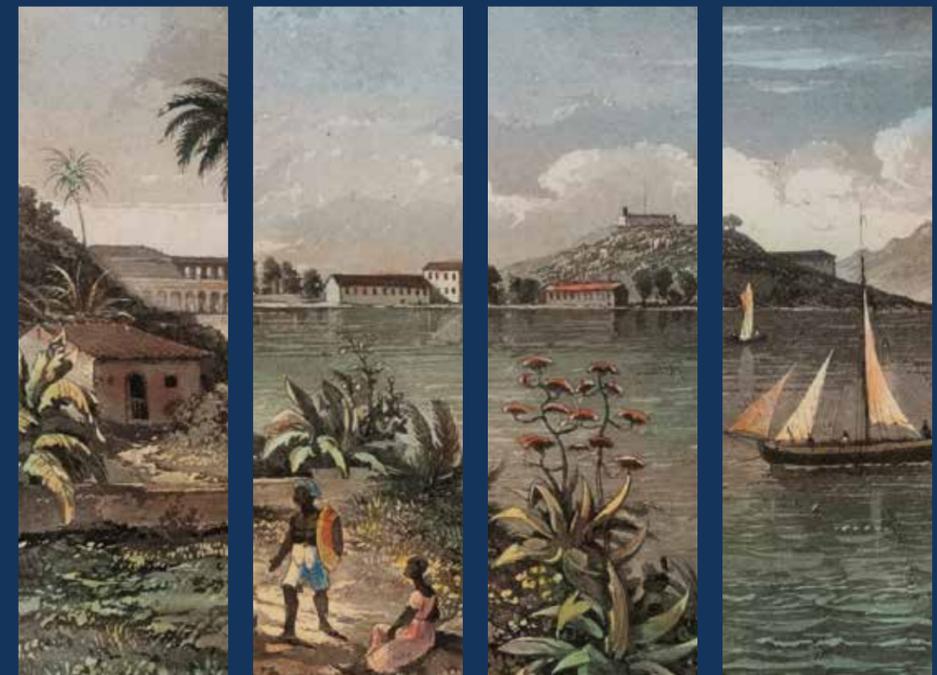


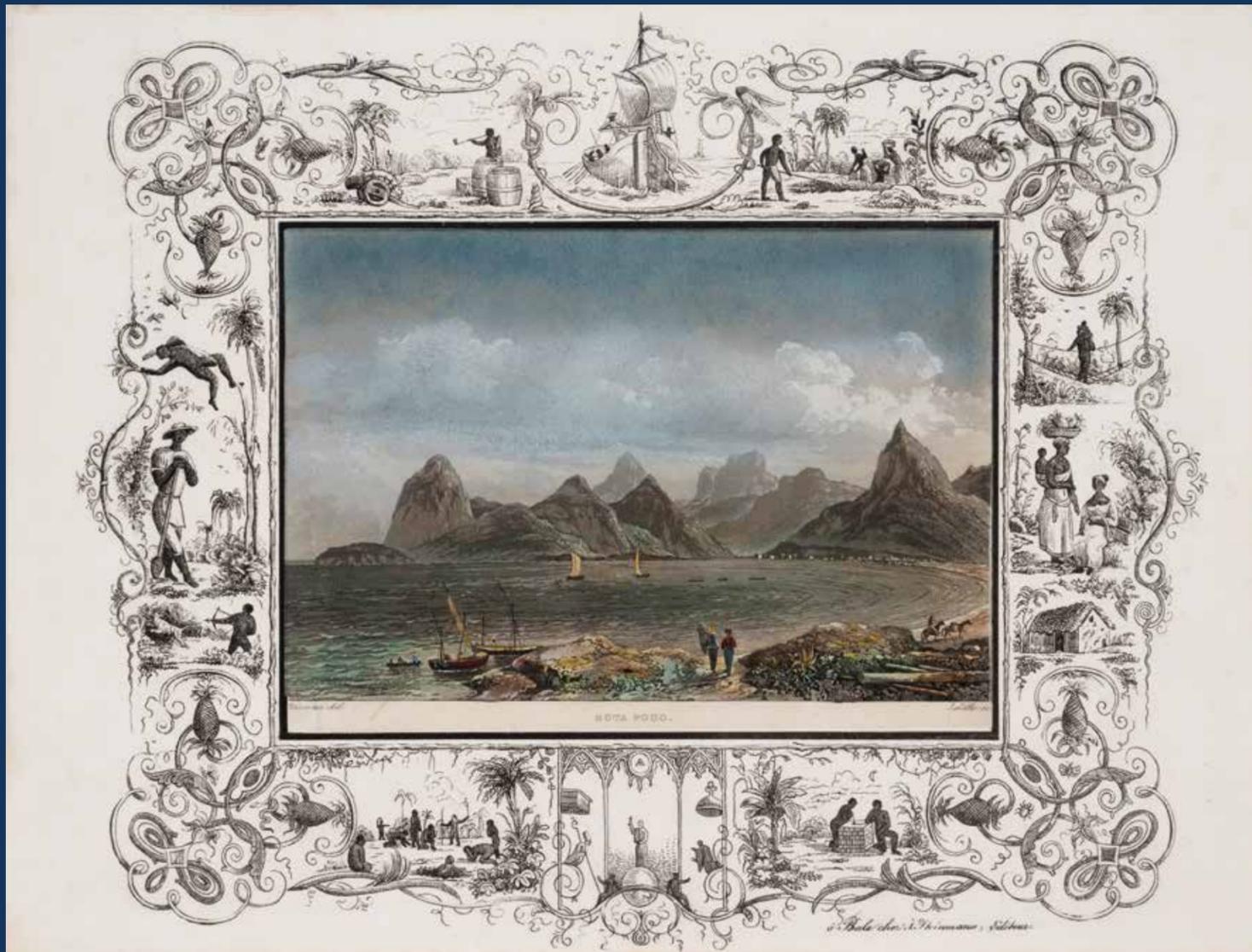


Vista tomada de Santa Teresa  
desenho de Kretschmer



Morro do Castello e Praya da Ajuda  
desenho de Steinmann

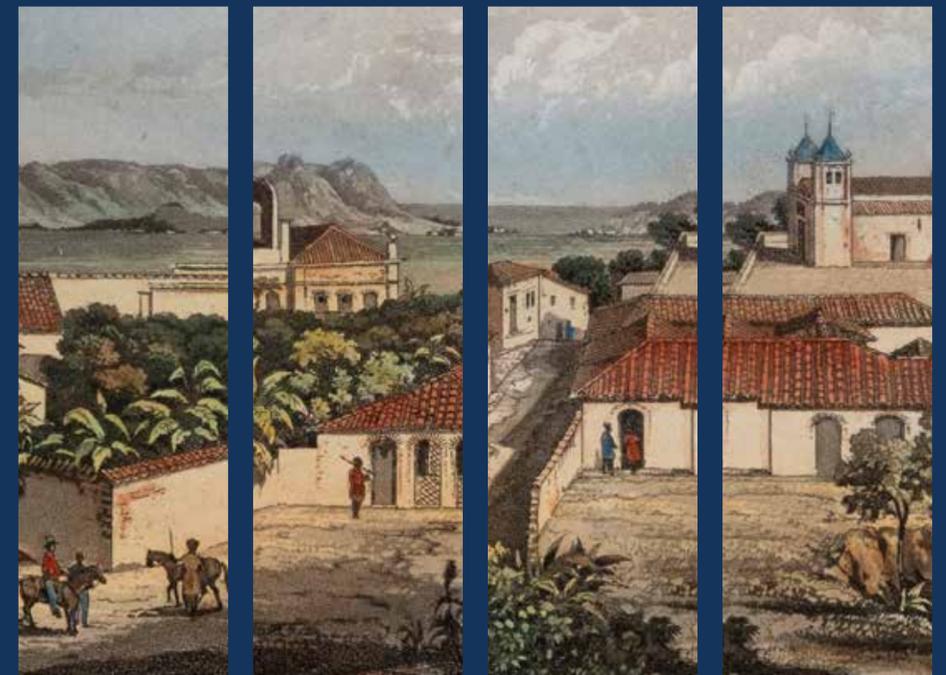




Botafogo  
desenho de Steinmann

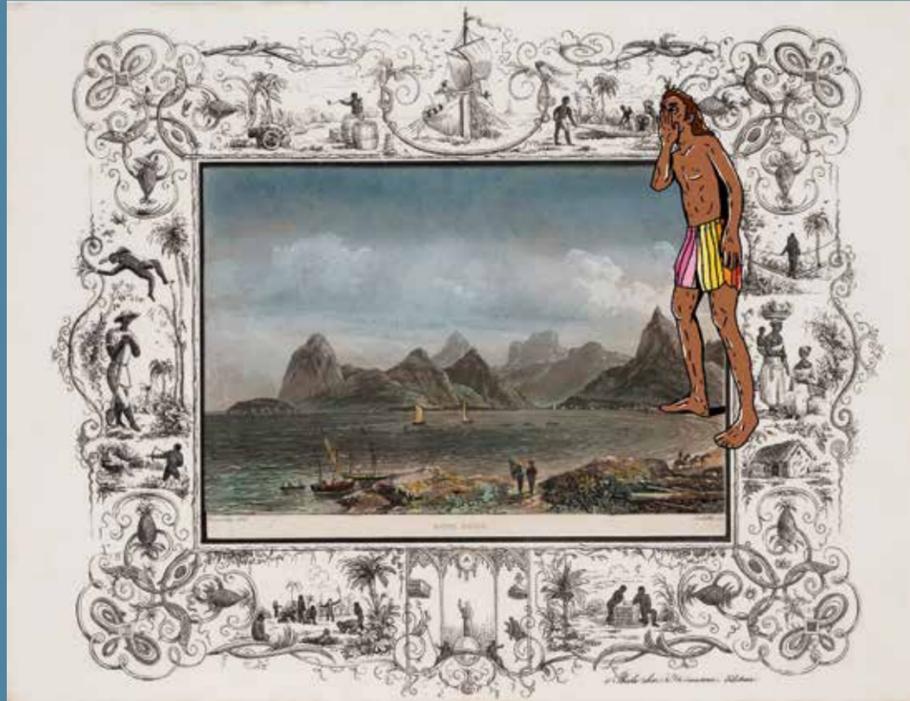


Igreja de S. Sebastião  
desenho de Steinmann



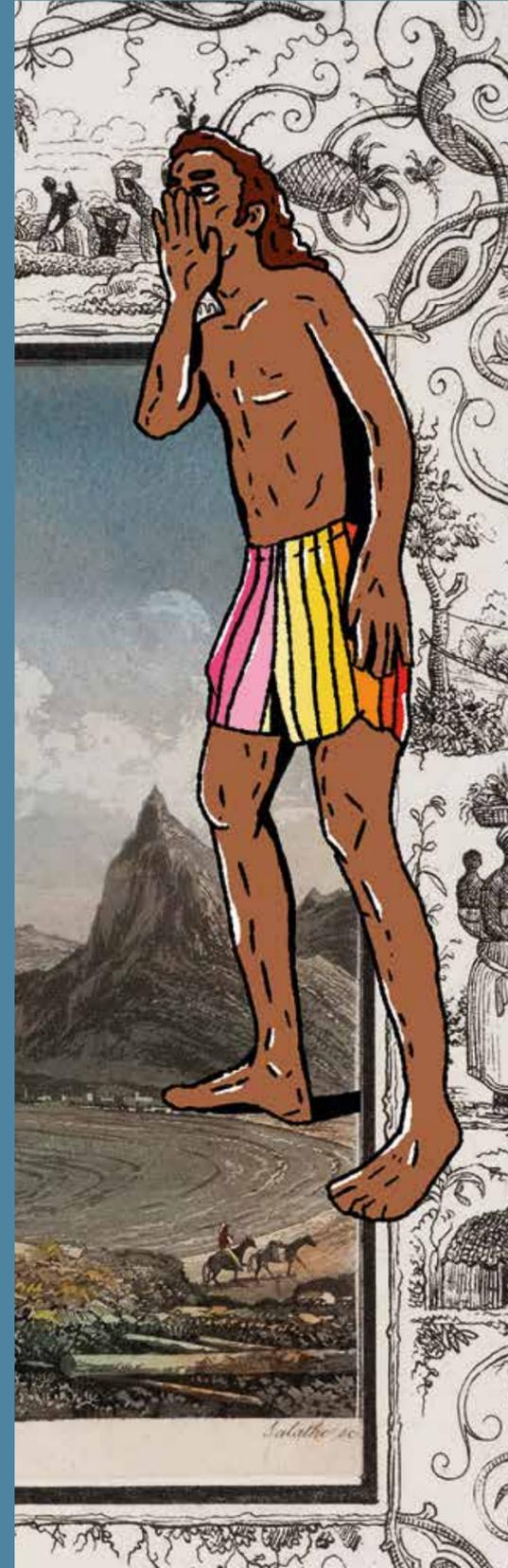
# Série Disse-me-disse

PV Dias, 2024



Botar fogo

Impressão a jato de tinta em papel Hahnemühle Museum Etching 350 g, 30 x 23 cm.



Larga o aço





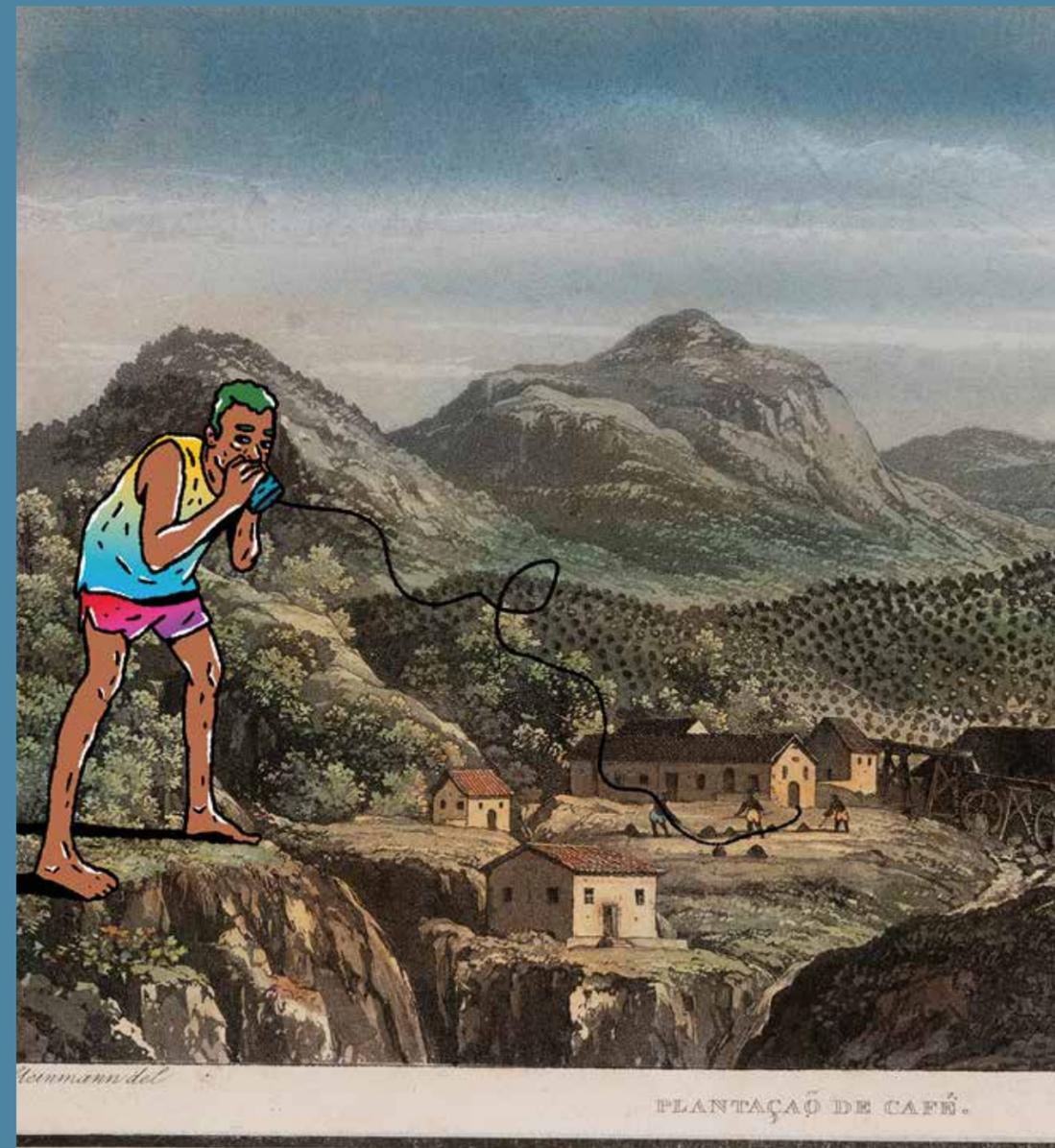
Ajuda



MORO DO CASTELLO & DA PRAIA



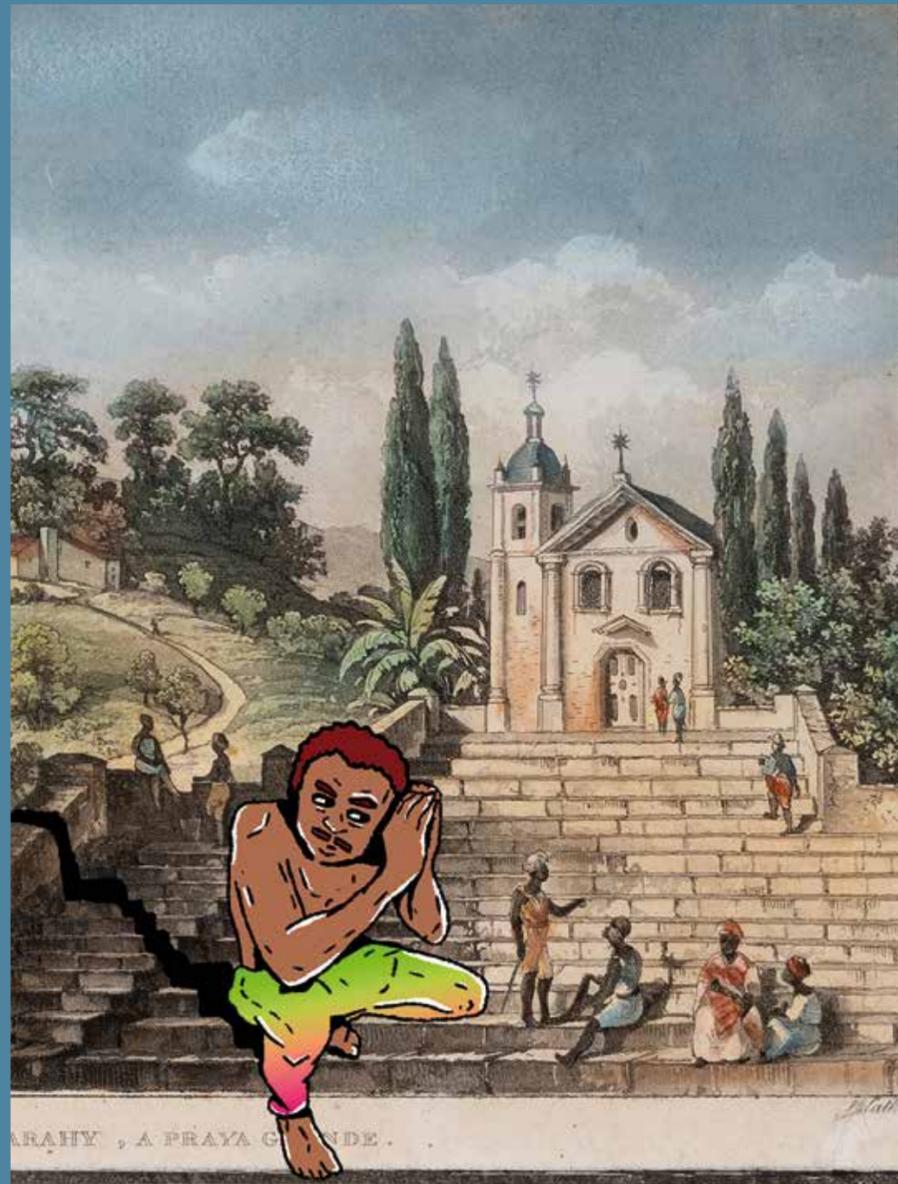
Plantando



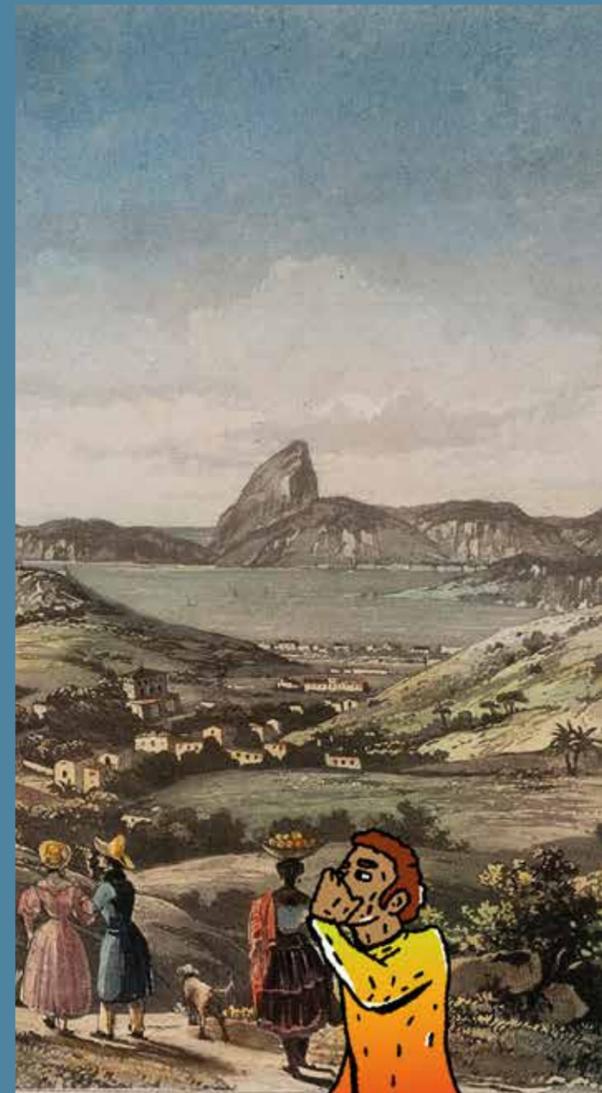
PLANTAÇÃO DE CAFÉ.

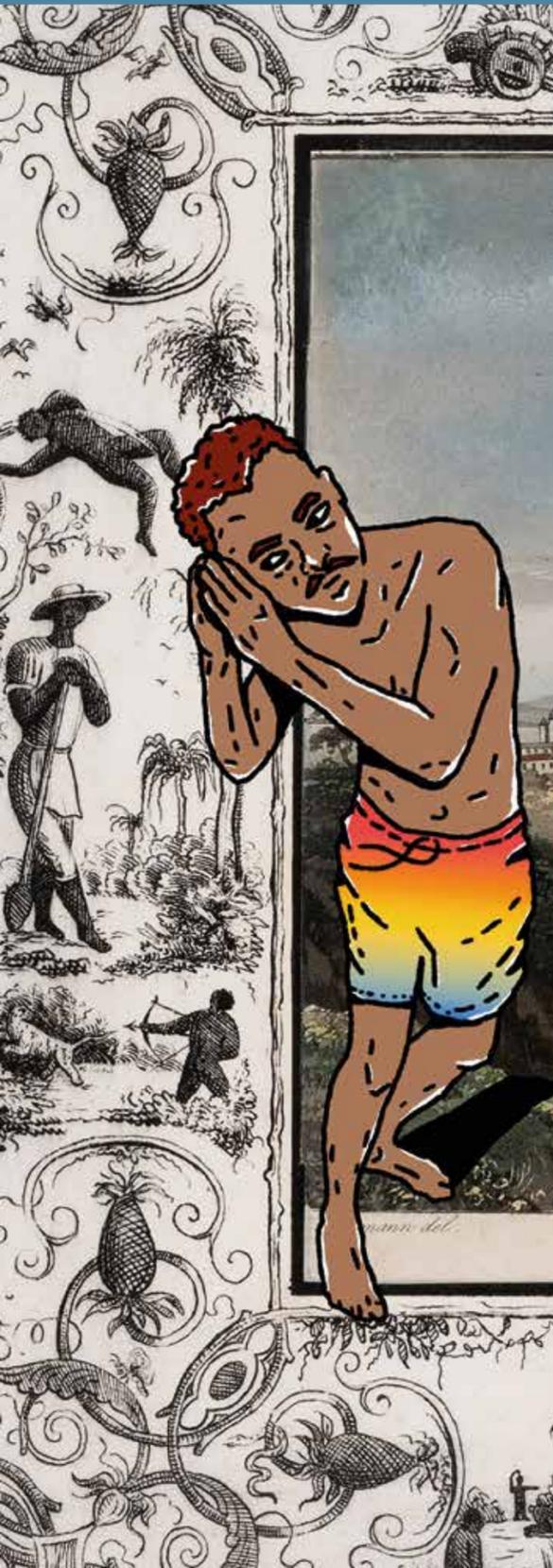


É pra lá



Glória

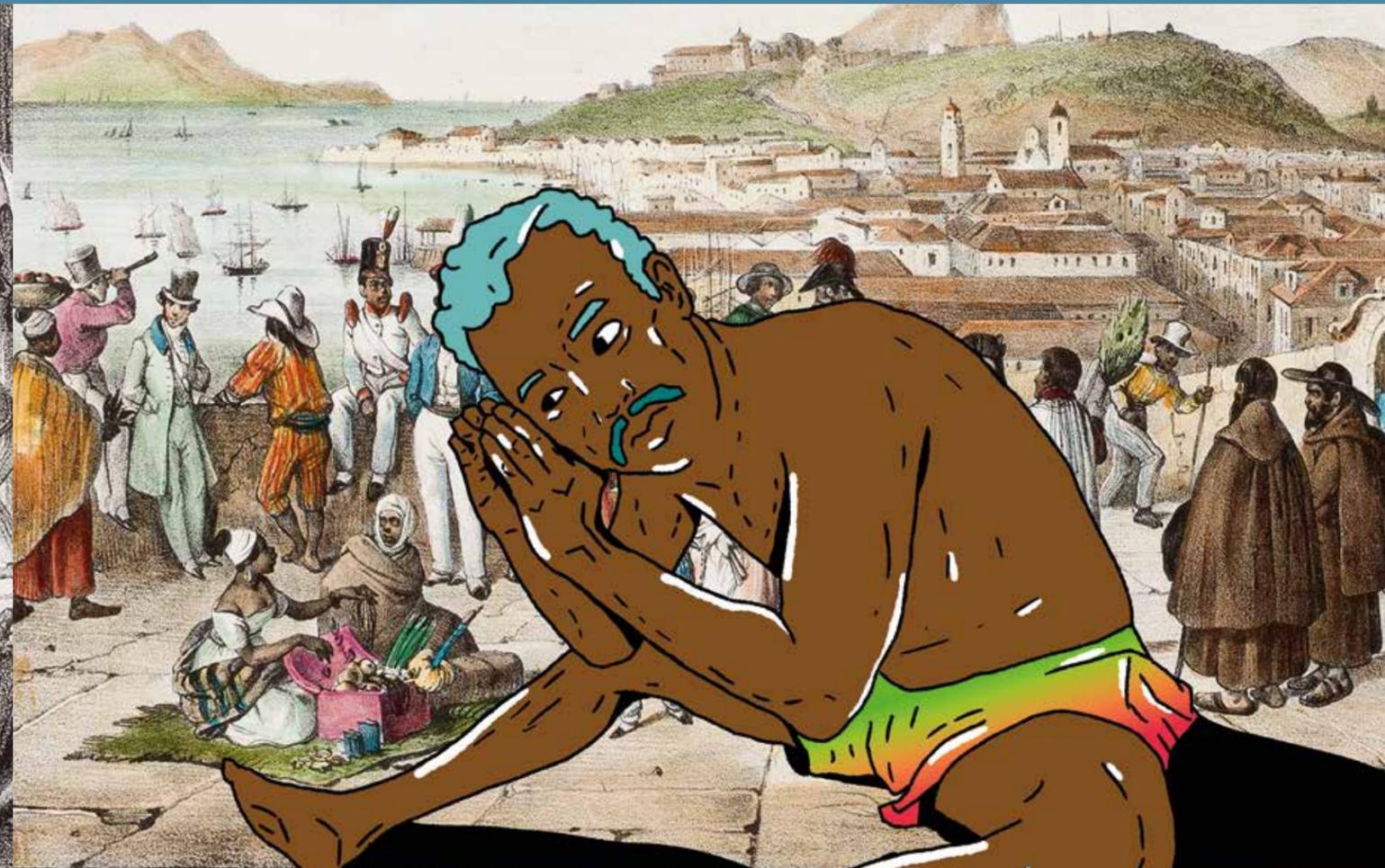
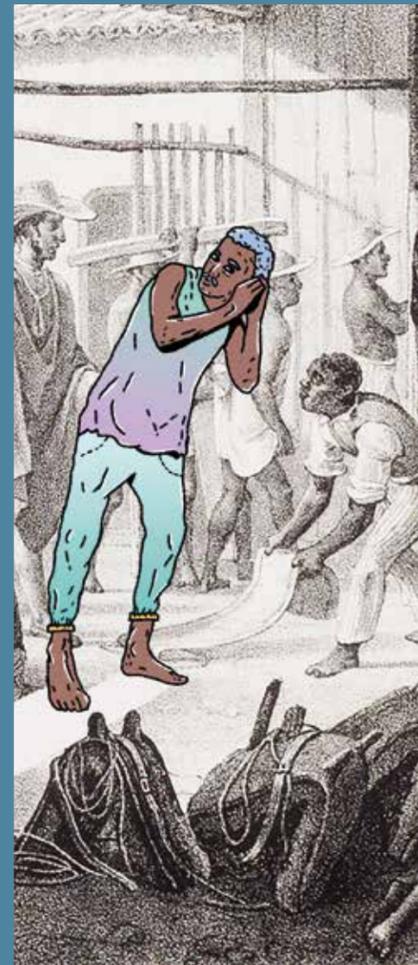
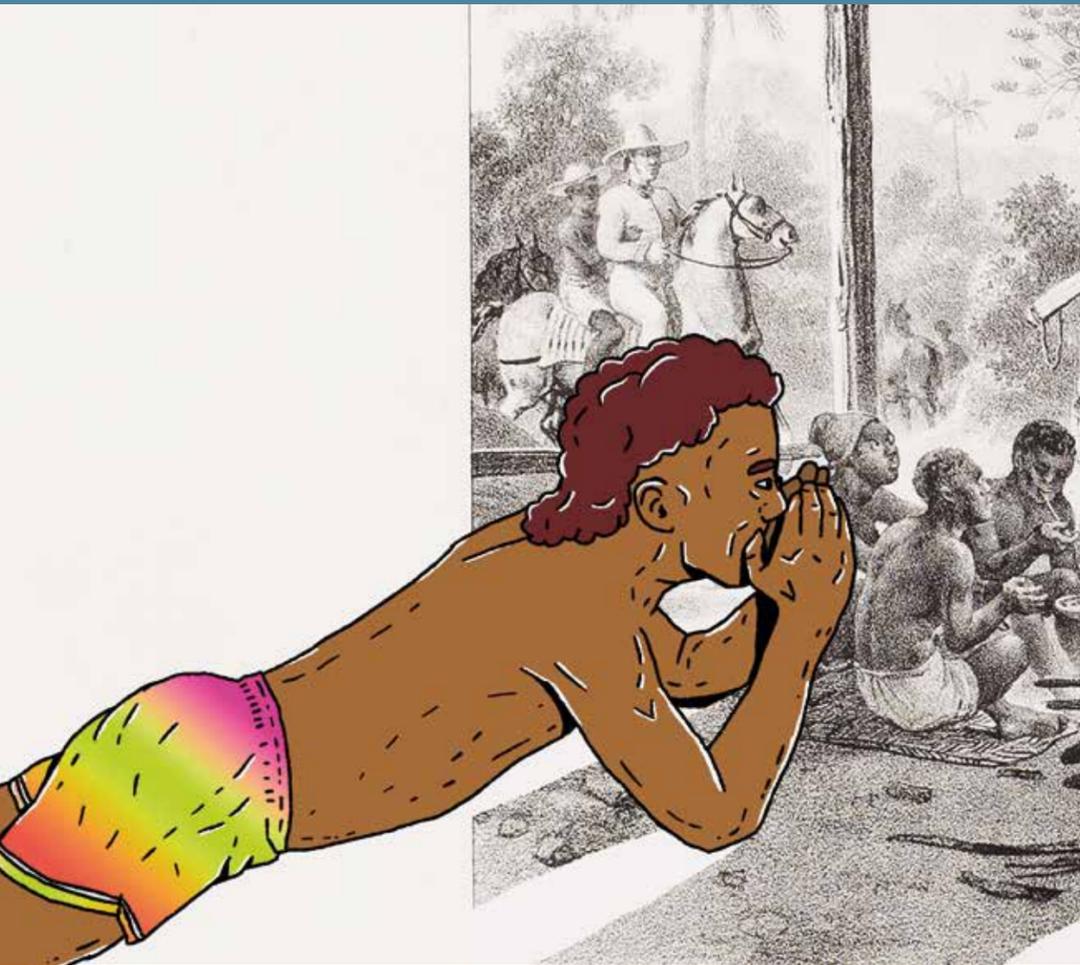
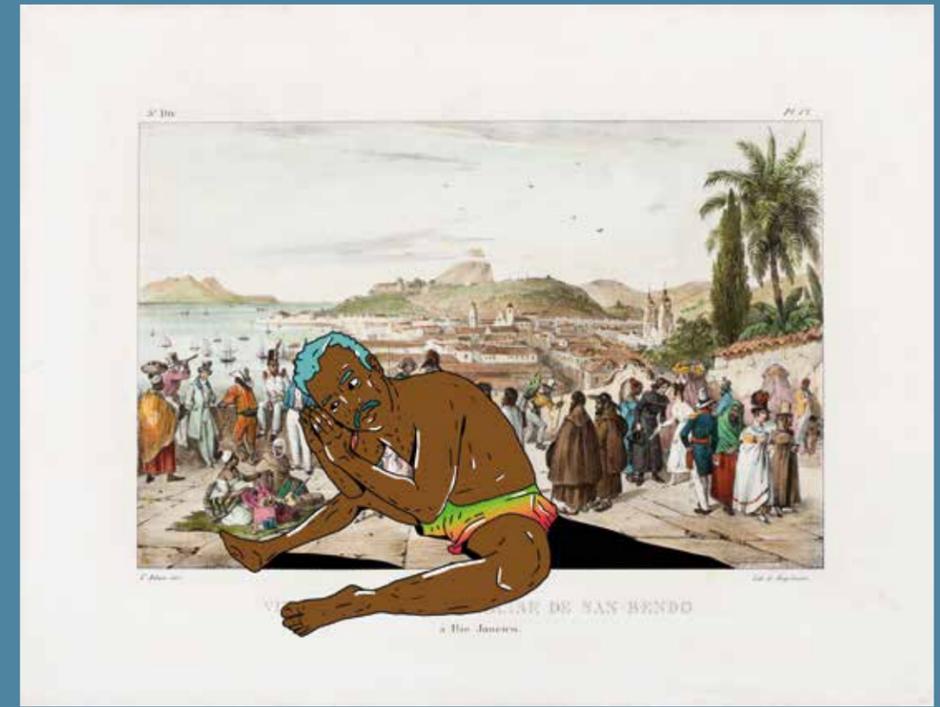
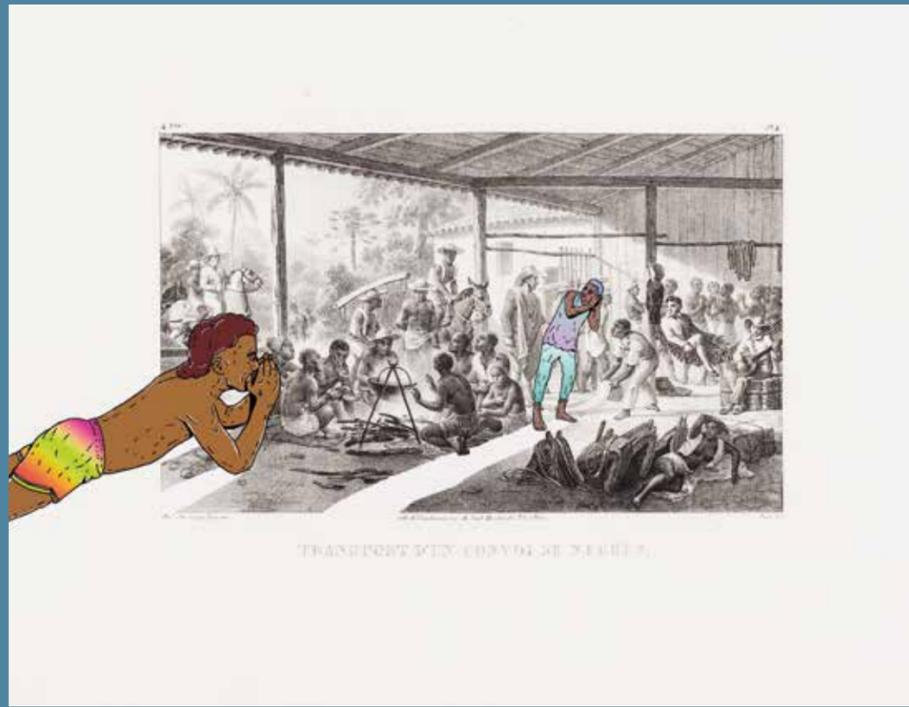




São



VUE DE RIO-JANEIRO  
prise de l'Acqueduc.



Adam del!

VISTA DO QUAI DE SAN BENDO  
à Rio Janeiro.

# Atualizar o passado, historicizar o presente: desafios das coleções sobre Brasil

**Alexandre Macchione Saes**

Diretor da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

**Hélio de Seixas Guimarães**

Vice-diretor da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Imersa em crises de diversas dimensões, a sociedade contemporânea vive a urgência não só de repensar e atualizar o seu passado, mas também de compreender e historicizar o seu presente. Arquivos, bibliotecas, museus, centros de cultura e memória precisam superar o pretérito perfeito para construir suas narrativas no pretérito e no presente imperfeitos, isto é, deixar de produzir somente narrativas dos projetos e eventos canonicizados para também dar voz aos projetos apagados e às autorias silenciadas, abrindo seus espaços às inquietações atuais.

A Casa Museu Ema Klabin e a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM) encontram em 2024 o desafio comum de conectar seus acervos às amplas e complexas demandas da contemporaneidade. A Fundação Ema Klabin foi constituída em 1997, mesmo ano em que Guita e José Mindlin manifestaram o interesse de doar sua coleção para a Universidade de São Paulo (USP). Ambas são instituições formadas em âmbito privado e que, ao se abrirem para o século XXI, oferecem um sólido legado construído pelo olhar dos colecionadores do século passado que agora precisa ser mediado pelas questões contemporâneas.

A exposição **Rio de Janeiro, XIX-XXI**, organizada pela Casa Museu Ema Klabin, promove um excepcional movimento de problematização das narrativas do passado nacional. Ao propor uma reavaliação das imagens do Rio de Janeiro, explicitando as tensões sociais existentes por detrás da exuberância natural e caricatural presente nas gravuras de Steinmann e de Johann Moritz Rugendas, a mostra efetivamente sugere uma leitura crítica do século XXI sobre as representações de um Brasil escravista e Imperial.

Em gesto semelhante ao produzido pela exposição e especialmente por PV Dias sobre as imagens históricas do Brasil, em que personagens contemporâneas interpelam as figuras e as paisagens do Rio de Janeiro do século XIX, a BBM empenha-se em propor uma releitura crítica do passado marcado pelo colonialismo e pela escravidão, buscando incorporar ao seu acervo obras e autores do passado que estavam ausentes da coleção, assim como obras e autores do presente que desafiam as visões tradicionais sobre o passado.

Essa problematização marcou as comemorações dos dez anos da inauguração do prédio da BBM na USP, completados em 2023. Em meio às celebrações da efeméride e às memórias do legado da família, da história dos projetos e das realizações da instituição em sua primeira década no espaço público da universidade, uma preocupação se manteve presente: era preciso garantir a máxima de José Mindlin de que “uma biblioteca deve ser viva”.

Por se tratar de uma coleção que, por desejo da família Mindlin, deve se expandir para além da compilação doada, a BBM impôs-se o desafio de repensar o sentido do termo *brasileira*, que faz parte do seu nome, e formular políticas para a ampliação do seu acervo.

Uma das prioridades atuais da instituição, nesse sentido, tem sido buscar uma redefinição de *brasileira* que seja suficiente para promover uma política de desenvolvimento da coleção, tanto permitindo o olhar para o legado recebido com a doação quanto auscultando os desafios, interesses e aspirações presentes nas novas gerações de universitários e na própria sociedade contemporânea. Um conceito que garanta a mediação entre uma coleção formada no século XX e os desafios do século XXI. Um conceito que considere os critérios de uma coleção formada no âmbito privado e permita repensá-los diante de uma coleção que hoje se insere dentro da maior universidade do país.

O conceito de *brasileira*, definido pelo amigo do casal, o bibliófilo Rubens Borba de Moraes, fornecia um roteiro bibliográfico sobre a história e a cultura nacionais. Ele se materializou nessa fantástica biblioteca, que sintetizava uma ideia de Brasil. Uma ideia produzida pela geração modernista brasileira, comprometida com um projeto de futuro para o país, por meio de narrativas e interpretações presentes em nossa literatura e nos clássicos do pensamento social brasileiro; uma ideia materializada também na formação de instituições centrais na construção do Estado moderno brasileiro, tais como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a Biblioteca Mário de Andrade, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e os museus de São Paulo – apenas para indicar alguns poucos exemplos.

Depois de completar sua primeira década, a BBM propõe-se a responder aos novos desafios, refletindo sobre dois caminhos a serem percorridos para pensar o futuro do acervo:

1. Qual é o papel de suas coleções para a sociedade brasileira? 2. Qual é o lugar dessas coleções no universo de outras brasileiras?

No que diz respeito à primeira questão, se o país avançou na promoção de uma primeira fase da inclusão, por meio da política de reserva de vagas nas universidades públicas, ainda é preciso avançar na segunda dimensão da inclusão, do pertencimento e da produção dos discursos. É preciso garantir um espaço para acolher autoras e autores de movimentos, estilos e lugares da produção literária ofuscados durante a formação do acervo, bem como uma pesquisa que permita amplificar as representações de grupos sociais, raciais e de gênero dentro da biblioteca, incorporando a diversidade de vozes de um país mais complexo.

Trata-se de permitir que o acervo da biblioteca esteja cada vez mais a serviço do público, contribuindo tanto para o conhecimento da história do país como para a reflexão sobre seus desafios presentes e futuros. Mantendo a permanente e atenta conexão com a sociedade, por exemplo, a BBM deve assumir também o papel de preservação do patrimônio cultural brasileiro contemporâneo, registrando o processo de produção de parcela da literatura brasileira e da produção editorial mais recente. Deve igualmente se abrir para novas visões sobre o processo histórico brasileiro a partir de perspectivas plurais e diversificadas sobre o Brasil, pensado também em suas dimensões conflituosas.

Quanto à segunda questão, reconhecendo a impossibilidade de uma única instituição se constituir como uma “brasileira ideal”, cabe a instituições como a Casa Museu Ema Klabin e a BBM buscar ampliar os espaços de interação. Em suma, é preciso fortalecer as iniciativas já existentes para expandir projetos que estreitem os laços de nossas instituições. A formação de uma rede de brasileiras e de instituições de preservação da memória para a troca de experiências, para o compartilhamento de acervos e para a construção de novos projetos digitais é um caminho a ser trilhado por nós. Uma brasileira que busque ser o mais “completa” possível; que abarque a “complexidade” de

nossa realidade social; que seja “crítica” para oferecer ideias que reflitam as novas demandas, para garantir o pleno exercício da cidadania por meio da educação e da cultura. Esse projeto vai depender do esforço coletivo, da interação entre instituições já consolidadas e outras que ainda precisam ser criadas.

Garantir a diversidade de autorias e da representação das identidades nas brasileiras nos leva da atualização do passado para a historicização do presente. Se a produção literária e a historiografia brasileira se atualizam, é preciso se atualizar junto com elas. Por isso, não basta selecionar e preservar quaisquer objetos da produção contemporânea: é preciso fazer com que o encontro com autores do século XXI abra a possibilidade de os objetos que registram os caminhos da produção literária e do pensamento brasileiro – preciosos porque únicos (manuscritos, estudos, cópias revisadas) – passarem a fazer parte do acervo da biblioteca.

Por fim, acreditamos que essa é uma reflexão comum não só à Casa Museu Ema Klabin e à BBM, mas também a tantos outros órgãos e instituições de preservação de acervos bibliográficos ou documentais. Ao mesmo tempo que é preciso olhar para a história de formação dos acervos, procurando definir suas especificidades, de modo a manter o contínuo e necessário diálogo dessas instituições com seus públicos, é preciso garantir uma contínua mediação entre as coleções, os temas e as questões que movimentam o imaginário e os interesses de seus públicos.

Assim, para além das paisagens “apaziguadas” de Steinmann e Rugendas, o que esses acervos extraordinários podem nos revelar hoje são as tensões e os conflitos que historicamente constituem o Brasil. Com isso, as brasileiras abrem a possibilidade de promover diálogos, reflexões e ações em que os diversos Brasis tenham lugar e pelos quais possam se reconhecer.

# Álbuns de gravuras e estampas avulsas: um recorte sobre a história do souvenir do Rio de Janeiro

O souvenir turístico – de uma maneira geral e desde o século XIX – se apropria das mesmas construções imputadas aos destinos turísticos por meio de literatura, postais, guias, matérias jornalísticas, gravuras e fotografias; depois, pelo cinema e a partir dos filmes em geral; e, mais recentemente, pelas redes sociais, por *blogs* de conteúdo e *sites* de busca. Os postais, que sempre foram colecionáveis, ainda sobrevivem em alguns acervos, mas deixaram de circular. Os guias, outrora tão famosos – Murray, na Inglaterra; Baedeker, na Alemanha; Joanne, na França; além dos Fodor’s, Frommer’s e Michelin, que chegaram a entrar no século XXI –, acabaram ficando obsoletos ou migrando para plataformas não impressas. O turista, então, não é um desavisado: ele viaja para o lugar que “conheceu” de alguma maneira. E reconhecer aquilo que lhe foi anunciado faz parte de uma necessidade de realização pessoal, mesmo que isso soe um *déjà-vu*. Assim, tanto o cartão-postal (de outrora) quanto o souvenir (ainda hoje), que deveriam ser âncoras de memória da experiência singular e local, acabam se subvertendo ao impessoal e ao global, posto que chegam aos mais incautos destinatários.

O Rio de Janeiro, historicamente, foi o principal acesso ao Brasil e, ainda hoje, é uma das cidades mais visitadas do país. Datam do século XIX os primeiros artefatos que classificamos como souvenirs do Rio de Janeiro. Esses produtos ocuparam, e ainda ocupam, lugar miscigenógico e/ou sinestésico de Brasil, exaltando a diversidade de uma natureza que não está exatamente presente na cidade, mas se confunde com a “selva” (natural e cultural) a que o Rio era (e ainda é?) associado. De fato, até hoje, estampas de souvenirs sob a inscrição “Rio de Janeiro” misturam a mulher sensualizada com uma fera felina (numa toalha de praia) ou bananeiras com pele de oncinha (numa camiseta).

Pode-se dizer que os álbuns de gravuras foram os primeiros souvenirs do Rio, e que estes tentavam produzir um imaginário de alteridade e exotismo associado a um novo mundo tropical ainda pouco conhecido. Nesse caleidoscópio que se construía, a imagem do Rio foi se confundindo com a imagem do Brasil.

Com o título *Souvenirs de Rio de Janeiro*, datado de 1834 e assinado por J. Steinmann (o “litógrafo do imperador”), circulou, primeiro pela Europa e depois pelo Rio, um álbum de gravuras contendo vistas do Rio de Janeiro. As imagens foram gravadas por Friedrich Salathé na Suíça e posteriormente impressas e aquareladas pelo próprio Steinmann em Paris. Todas as paisagens do álbum se apresentavam emolduradas por uma cerca-dura de arabescos e ornamentos de caráter naturalista, numa profusão de folhagens entremeadas por pequenas cenas com personagens “bem brasileiras” (como negros e indígenas), mas também com o religioso, o colonizador, levantando um crucifixo. Vários abacaxis, entre outras vegetações tropicais, inserem-se na mesma decoração.

Provavelmente, o repertório iconográfico desse álbum era o mesmo das gravuras avulsas que Steinmann anunciara no *Jornal do Commercio* em 1832. É conhecida também uma edição de 1935 da mesma obra, mas no Rio de Janeiro o álbum só seria anunciado no mesmo jornal em 1839, quando estava à venda na casa dos irmãos Laemmert – considerada a livraria mais antiga do Brasil, que também oferecia produtos diversificados de procedência estrangeira. A casa deve ter sido responsável pelos conhecidos exemplares em que a data aparece adulterada para 1839, provavelmente para fazer crer se tratar de uma edição recente.

O sentido da palavra *souvenir* (lembrança) no trabalho de Steinmann, especificamente, deve dizer respeito às recordações do autor – que morou no Rio e, naquele momento, estava na Europa –, e não ao público consumidor, inicialmente francês. Contudo, outros álbuns de imagens do Rio usariam no seu título, um pouco mais tarde, a mesma palavra, direcionando-se aos visitantes da cidade. O lançamento desse álbum ocorreu na mesma época que os das obras de Jean-Baptiste Debret (três volumes entre 1834 e 1839) e de Johann Moritz Rugendas (1835) na Europa. Essas duas produções, apesar de serem comumente citadas como álbuns por serem ricamente ilustradas, guardam características de livros e se tornaram importantes referências textuais de época.

Outros álbuns de imagens do Rio seriam produzidos nas décadas seguintes, e a palavra *souvenir* voltaria a aparecer – agora, então, provavelmente direcionando-se aos visitantes

da cidade. Entre outros álbuns, destacam-se *Rio de Janeiro Pitoresco*, de Buvelot e Moureau (ca. 1842-1845), e *Brasilian Souvenir: A selection of the most peculiar costumes of the Brazils (sic)*, de Ludwig e Briggs (ca. 1845-1846). As pranchas do primeiro apresentavam em destaque vistas da cidade rodeadas por desenhos menores de personagens urbanas e detalhes da flora local. O segundo deixa de lado a paisagem do Rio – que, a essa altura, já era famosa por sua representação idílica – para focar nas personagens urbanas e nas cenas cotidianas. Nota-se, na seleção de personagens e cenas, um olhar de curiosidade, uma lente de aumento para o diferente: guardas e militares em uniformes paramentados, mascates e negras quitandeiras vendendo toda sorte de produtos, religiosos bonachões, negros (aparentemente) malemolentes sentados nas ruas, mulher sendo transportada numa liteira por dois escravos etc. Apesar de os costumes da população brasileira – fossem de nobres ou escravos – soarem estranhos, curiosos, extravagantes ou ridículos para o estrangeiro, essas imagens não parecem ter tido a intenção explícita de ridicularizar, mas sim de exaltar o diferente.

Por volta de 1840, antes então do álbum de Ludwig, o litógrafo Frederico Guilherme Briggs já havia editado uma série numerada de estampas de tipos populares urbanos da cidade e seus costumes, também anunciada no *Jornal do Commercio*, e, ainda antes disso (estimadamente entre 1830 e 1832), Steinmann também publicou personagens urbanas do Rio de Janeiro: o *Negro Capitão Buonaparte* (que ocorre em trajes oficiais numa versão e à paisana noutra), o *Filósofo do Cais do Paço*, o *Músico Policarpo* e o *Louco da Praia Grande*. Essas imagens raríssimas, segundo Ferrez (2000), são as mais antigas litografias de tipos de rua executadas no país, sendo o único conjunto conhecido o que está depositado na Biblioteca Nacional.

Apesar de alguns exemplos muito conhecidos, Ferrez (2000) pontua que a iconografia do Rio oitocentista ainda não está toda sistematizada em função de um grande número de

**Isabella Perrotta**

Designer e historiadora. Professora e pesquisadora na ESPM-Rio.

álbuns de litografias, de vistas ou de costumes da cidade que, a partir de 1820, publicou-se na Europa, de modo que a maior parte está sem especificação impressa da data de edição.

Entre os produtos com créditos editoriais conhecidos, ainda podemos citar: *Brasil pitoresco, histórico e monumental* (álbum de vistas da cidade, de Alfred Martinet), *O Rio de Janeiro e seus arredores (do Corcovado)*, também litografado por Alfred Martinet, *Doze vistas do Rio de Janeiro* (litografadas por Otto Speckter a partir de pranchas de Karl Robert von Planitz) – todos editados entre 1847 e 1848 pela casa Laemmert. Na década seguinte, entre 1856 e 1857, são conhecidos: *Brazil pitoresco e monumental* (46 vistas de Pieter Godfred Bertichen com textos de Augusto Zaluar) e *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* – ambos editados pela Litografia Imperial de E. Rensburg –, além do *Álbum do Rio de Janeiro moderno*, de Sébastian Auguste Sisson, editado pelo próprio autor.

Desde a década de 1820, a litografia já estava muito bem-difundida e utilizada por toda a Europa. No Brasil, logo assumiu papel relevante, ilustrando grande parte das publicações da época. Como produto avulso, cumpria a função de reportagem iconográfica sobre temas efêmeros, além de ter incrementado o comércio de imagens e vistas com as funções tanto de decoração acessível quanto de souvenir. Conforme a demanda por imagens impressas aumentava, ganhando repercussão sobretudo quanto aos assuntos do cotidiano, a figura do editor tornava-se mais importante. Ele era responsável pela escolha de temas, artistas e gravadores, pelo investimento e pela articulação entre as diversas fases da transformação da imagem em produto impresso e, por fim, pela sua comercialização, muitas vezes atendendo a subscrições antecipadas, uma “espécie de assinatura por demanda” (Santos, 2008, p. 111).

Entende-se que essa produção iconográfica seriada da cidade do Rio de Janeiro encontrava mercado na Europa, onde despertava a curiosidade estrangeira, e também na própria cidade. O comércio no Rio de Janeiro se tornaria, em pouco tempo, um mercado importante e crescente, atendendo a uma demanda cada vez maior de visitantes e moradores (inclusive estrangeiros imigrados). O nativo

ia se habituando a valorizar a sua paisagem, muito influenciado pelos artistas viajantes, que tinham um “olhar de fora”, passando “uma sensação de não estar de todo na sua composição” e valendo-se de uma imagem prévia do país, muitas vezes em contradição com o seu cotidiano (Süssekind, 2006, p. 33), enquanto o estrangeiro, de passagem, procurava levar para seu destino de retorno a confirmação dessa tal imagem prévia – ainda que, de novo, essa confirmação fosse uma invenção em contradição com o usual local.

Foi o filósofo e sociólogo Maurice Halbwachs quem teorizou sobre uma “memória coletiva” construída a partir da cultura e das vivências dos grupos aos quais pertencemos. Dessa forma, a nossa impressão sobre alguma coisa se baseia “não apenas na nossa lembrança, mas também na dos outros”, de modo que “nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior” (Halbwachs, 2006, p. 29).

É também Halbwachs (2006) quem aponta que, ao conhecer (e depois lembrar de) uma cidade, podemos ter a nossa atenção voltada para diferentes aspectos, mas que reconhecer visualmente o que foi pré-conhecido – por meio de postais, fotografias, guias, filmes, literatura, matérias jornalísticas, publicidade, relatos, plataformas de busca, mídias diversas – faz parte de uma necessidade do turista que se remete às vivências dos outros.

Na outra ponta da viagem, o souvenir turístico é a concretude material do lugar visitado. Ora como um simples adorno, ora com uma pretensa função utilitária, age como um prolongamento da viagem e âncora de memória em relação às experiências vividas na ocasião. “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993, p. 9).

No início do século XX, mais artefatos, utilitários e decorativos – leques, baralhos, porcelanas, vasos, caixas, cinzeiros, fruteiras, bandejas, tabuleiros de jogos, porta-joias –, serão suporte para o Rio de Janeiro pré-conhecido e reconhecido: o Pão de Açúcar, a Baía da Guanabara e o Corcovado, principalmente,

mas também monumentos construídos, como a Estátua Equestre de Dom Pedro I (1862), o Palácio Monroe (1906), o Theatro Municipal (1909) e, posteriormente, o Maracanã (1950).

Um dos mais importantes exemplos da aplicação da paisagem do Rio em peças decorativas é a coleção de vidros assinados pelo artista *Art nouveau* francês Émile Gallé. Paisagens de outros cantos do mundo também foram tema desse artista que se consagrou tanto pela plasticidade quanto pela técnica, mas a série dedicada ao Rio é a única em que ele grafou o nome da cidade. Lá estão plantas tropicais – bem detalhadas –, além das montanhas do Pão de Açúcar, Corcovado e Pedra da Gávea, e ainda, com menos destaque, igrejas e casario colonial. Essas peças circularam basicamente no comércio europeu, mas algumas estiveram à venda no Pavilhão da França, na Exposição do Centenário da Independência, em 1922, no Rio de Janeiro (Roiter, 2006).

A partir da década de 1930, quando o Rio já está consolidado como um destino turístico e porto de grandes transatlânticos, não há dúvidas de que os souvenirs de maior sucesso foram as bandejas que reproduziam as paisagens da cidade utilizando-se de asas de borboleta furta-cores sob tampo de vidro pintado. Entre os anos 1950 e 1960, a febre foram caixas (e outros objetos) confeccionadas em marchetaria com diversas tonalidades de madeira. Embora a confecção dessas peças se desse no Paraná, os únicos motivos que ilustravam esses trabalhos eram o pinheiro característico do estado e a paisagem do Rio de Janeiro.

Asas de borboleta, madeiras diversas, pedras semipreciosas, pássaros e peixes empalhados, artefatos em pele de répteis, miniaturas de baía e gaúcho... A partir dos anos 1950, o souvenir carioca passa a ser, muito mais claramente, uma metonímia de Brasil. E ainda é. Para Stuart Hall (2003, p. 47), “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. No século XIX, o álbum de Steinmann foi produzido na França por não ter sido propriamente pensado para o mercado brasileiro. Hoje, até mesmo os souvenirs “locais” são fabricados industrialmente, de forma global. Nesse sentido, a representação, proposta por Hall (2003), torna-se mais e mais complexa.





casa museu

# Ema Klabin