

TERRA VISTA

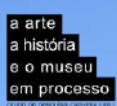
Intervenções no Museu da
Chácara do Céu

ORGANIZAÇÃO
Beatriz Pimenta Velloso
Cláudia de Oliveira
Dinah de Oliveira





MINISTÉRIO DA
CULTURA



Esta publicação é produto da exposição “TERRA AVISTA: intervenções no Museu da Chácara do Céu”, realizada a partir de 21 de setembro de 2024, no Museu da Chácara do Céu, sediado na rua Murtinho Nobre, 93 - Santa Teresa, Rio de Janeiro - RJ, 20241-050, Brasil.

Título

“TERRA AVISTA: intervenções no Museu da Chácara do Céu”, 64 páginas, formato 23x15cm

Publicação

Editora da Escola de Belas Artes, 2024, Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, CEP 21941-901

ISBN: 978-65-01-26178-2

Autoria dos textos

Beatriz Pimenta Velloso, Cláudia de Oliveira, Dinah de Oliveira, Ana Letícia Magalhães e Thuany Dantas, Suelen de Azevedo

Artistas visuais

Adryel Oliveira, Agatha Fiúza e Ju Angelino, Beatriz Pimenta Velloso, Bruna de Almeida, Esther Blay, Félix Léo, Gabriella Sales, Indigo Braga, Malu Domingos, Maria Luiza Dan, Mônica Coster, Stefanie Queiroz

Fotos

Beatriz Pimenta Velloso, Indigo Braga, Malu Domingos, Jon Batalha, Aghata Fiúza,

Capa e diagramação

Beatriz Pimenta Velloso

Ministra da Cultura

Margareth Menezes

Presidenta do Ibram

Instituto Brasileiro de Museus

Fernanda Castro

Diretora dos

Museus Castro Maya

Vivian Horta

Chefe da Divisão Técnica

Márcia Regina Lopes

Chefe da Divisão de Gestão Interna

Roberto de Almeida Bispo

Chefe do Setor de Processos

Museológicos

Maria de Jesus Pires

Bibliotecária

Denise Maria da Silva Batista

Museóloga

Thaís Fernanda Bette

Estagiárias

Andryellen Gomes da Cruz
Victória Luz Trindade

Museu da Chácara do Céu

Rua Murtinho Nobre, 93, Santa Teresa
20241-050 Rio de Janeiro
(061) 35214369

museuscastromaya.com.br

mcm@museus.gov.br
Museu: Diariamente (exceto às terças-feiras), de
12h às 17h
Área externa: Diariamente, de 9h às 17h

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Terra Avista [livro eletrônico] : intervenções no Museu da Chácara do Céu / organizadores Beatriz Pimenta Velloso, Cláudia de Oliveira, Dinah de Oliveira. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2024.
PDF

Vários autores.

Vários colaboradores.

ISBN 978-65-01-26178-2

1. Arte contemporânea brasileira 2. Artes visuais
3. Esculturas 4. Museus Castro Maya I. Velloso,
Beatriz Pimenta. II. Oliveira, Cláudia de.
III. Oliveira, Dinah de.

TERRA VISTA

Intervenções no Museu da
Chácara do Céu

ORGANIZAÇÃO
Beatriz Pimenta Velloso
Cláudia de Oliveira
Dinah de Oliveira

Intervenções artísticas

Adryel Oliveira (mesa de jogos, biblioteca, 3º andar)

Agatha Fiuza e Ju Angelino (pintura de paisagens do Rio, 3º andar)

Beatriz Pimenta Velloso (sala Portinari, 3º andar)

Bruna de Almeida (pintura moderna brasileira, 3º andar)

Esther Blay (sala de jantar, 2º andar)

Félix Léo (hall, 2º andar)

Gabriella Sales (sala de jantar, 2º andar)

Indigo Braga (biblioteca, 3º andar)

Malu Domingos (hall de entrada, 1º andar)

Maria Luiza Dan (jardim)

Mônica Coster (jardim)

Stefanie Queiroz (jardim)

Pesquisa de conteúdo

Ana Letícia Magalhães

Thuany Dantas

Raiza Neves

Suelen Azevedo

Curadoria

Beatriz Pimenta Velloso

Cláudia de Oliveira

Dinah de Oliveira

Sumário

<i>Apresentação</i>	4
Equipe do Projeto	
<i>Imagens das Intervenções</i>	5
Indigo Braga, Felix Léo, Malu Domingos, Monica Coster	
<i>Visibilidades em queda livre</i>	12
Beatriz Pimenta Velloso	
<i>Imagens das Intervenções</i>	20
Beatriz Pimenta, Bruna de Almeida, Esther Blay, Maria Luiza Dan	
<i>Olhos que questionam</i>	28
Cláudia de Oliveira	
<i>Imagens das Intervenções</i>	35
Adryel Oliveira, Agatha Fiuza e Ju Angelino, Gabriella Sales, Stefanie Queiroz	
<i>Visualidades corporificadas</i>	41
Dinah de Oliveira, Ana Letícia Magalhães e Thuany Dantas	
<i>Obras objeto de intervenções artísticas no Museu da Chácara do Céu</i>	46
Suelen Azevedo	
<i>Minibios dos participantes do projeto</i>	58
<i>Fotos da inauguração</i>	63

TERRA AVISTA

Em 1500, Pero Vaz Caminha escreveu “*nesta terra, em se plantando, tudo dá*”, frase que traduz muito bem a cobiça – o olho grande – que os europeus ainda têm ao visitarem o Brasil. *TERRA AVISTA: intervenções no Museu da Chácara do Céu*, como protesto à invasão e extorsão dos territórios colonizados, é o título da exposição realizada por estudantes e professores da EBA/UFRJ que dialoga com o acervo, a história e a arquitetura da antiga residência do colecionador Raimundo Castro Maya, situada no bairro de Santa Teresa. O projeto, vinculado ao Grupo de Pesquisa *A arte, a história e o museu em processo* (CNPq/UFRJ), ao Projeto de Extensão *Intervenções* e ao *Laboratório de Processos Artísticos* (LAB-PROA), da EBA/UFRJ, tem como objetivo incentivar a pesquisa e a produção de arte contemporânea, propondo-se a realizar, anualmente, em diferentes museus, uma exposição de porte significativo. Em 2024, o projeto no Museu da Chácara do Céu dá continuidade aos projetos já realizados em diferentes instituições: *Provocações* (Museu D. João VI, 2015), *Entre XIX e XXI* (Museu Nacional de Belas Artes, 2016), *Histórias Fora da Ordem* (Museu Histórico Nacional, 2017), *INGÁJÁ* (Museu do Ingá, 2019), *O que restou de ontem* (Museu da República, 2022), *PREAMAR* (Museu da Maré, 2023).

O Museu da Chácara do Céu, exemplar da arquitetura moderna, possui uma vista panorâmica da cidade, sendo um espaço emblemático de preservação da cultura europeia e da arte moderna brasileira. Com uma coleção diversificada que abrange obras de arte, mobiliário e peças históricas, o museu é conhecido por seu papel em conectar o passado ao presente por meio de exposições temporárias e atividades culturais. Em *TERRA AVISTA* são 13 artistas, com 9 trabalhos que dialogam pontualmente com objetos do acervo; e outras 3 instalações localizadas no jardim gramado. *TERRA AVISTA* se deu em colaboração com a equipe do Museu da Chácara do Céu, pesquisando as peças, as narrativas do acervo bibliográfico e a história da casa-museu. A exposição propõe uma releitura das obras e objetos da coleção permanente, utilizando-os como pontos de partida para novas criações artísticas.

Curadoria Beatriz Pimenta Velloso

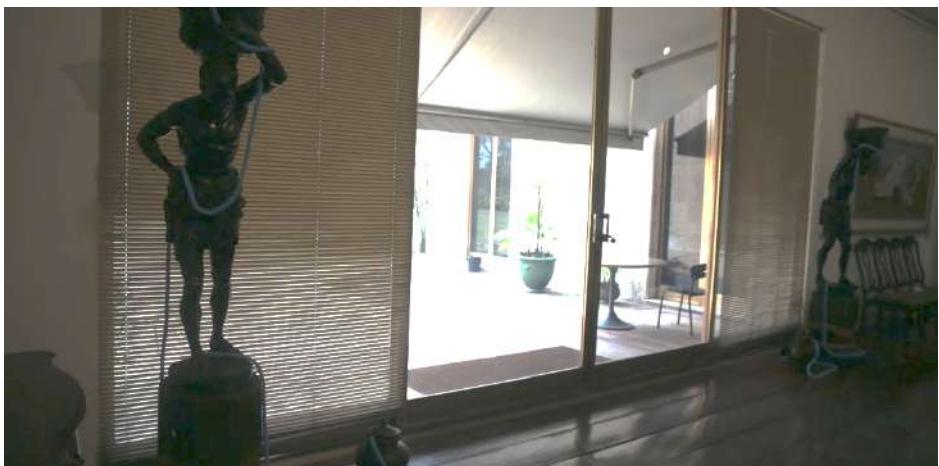
Indigo Braga, Felix Léo, Malu Domingos, Monica Coster



Indigo Braga, *E se pudéssemos voar com elas*, 17 placas de metal pintado com textos impressos em estêncil, dimensões variáveis, 2024

Henry Matisse, *La chute d'Icare*, uma das 20 gravuras do álbum *Jazz*, 1943, impressão *pouchoir* (estêncil), 34,3x26,3cm





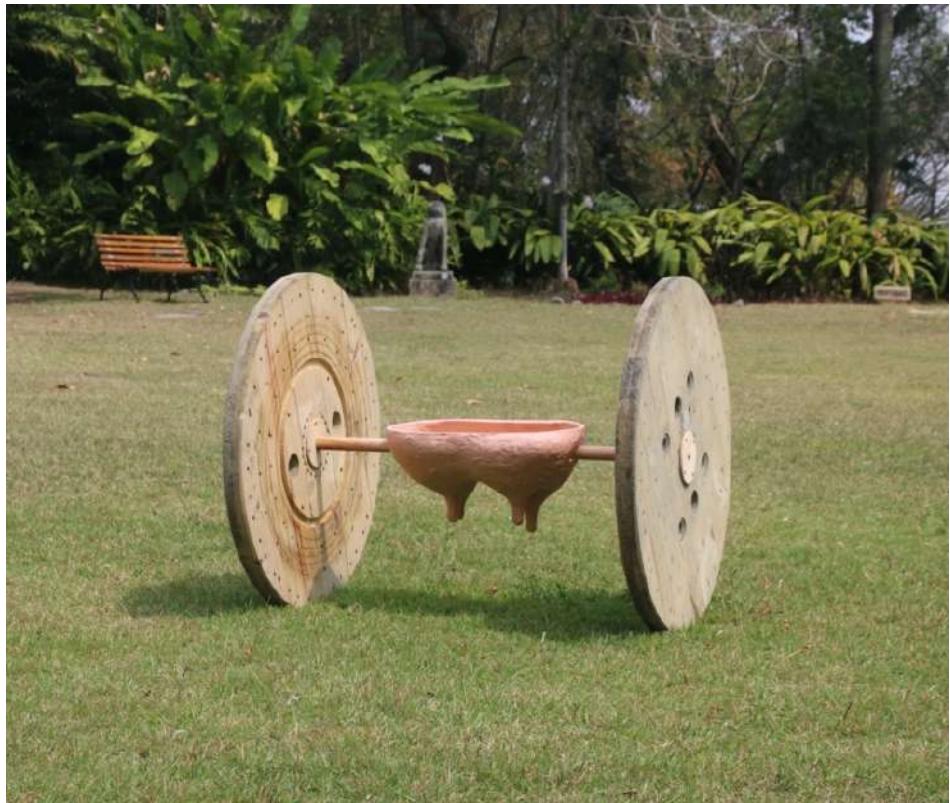
Félix Léo, *Cordão Umbilical*, missangas azuis, fio de nylon, 8 metros de comprimento, 2024
Blackamoor, acervo Castro Maya, autoria desconhecida, origem Veneza, séc. 17





Malu Domingos, *Eterna labuta*, papelão, tecido e espanador, 160 cm de altura, 2024

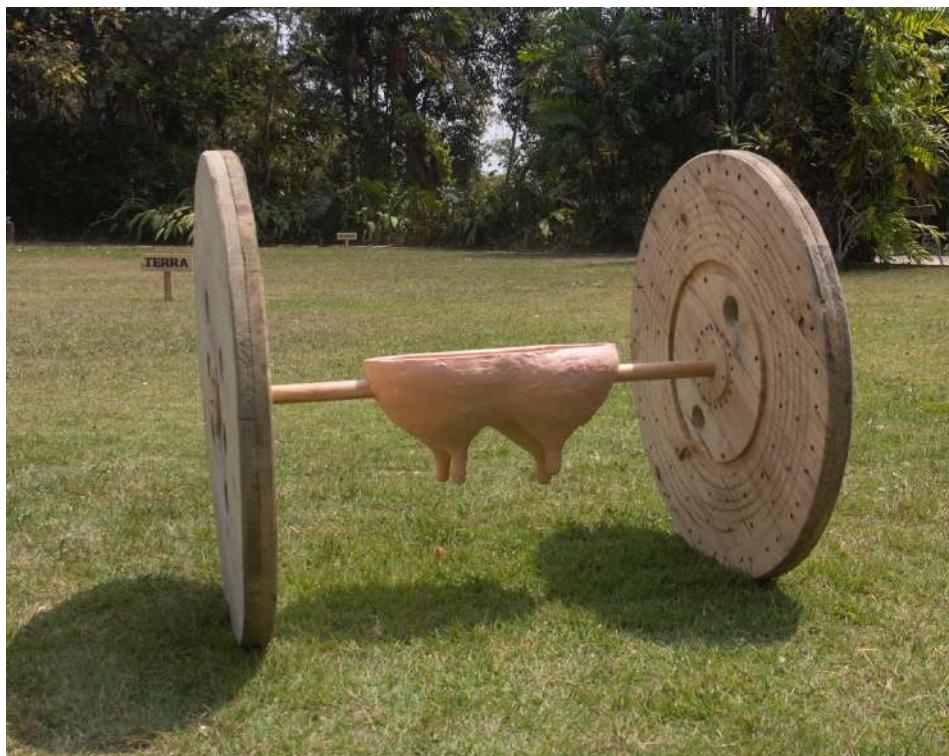




Mônica Coster, *Carro de vacas*, Cerâmica e madeira, 80x90x80cm



Marie Rosa Bonheur (1822-1899), *A colheita do feno*, óleo sobre tela, 85x50cm, acervo Castro Maya



Visibilidades em queda livre

Beatriz Pimenta Velloso

[...]o que poderia ter sido antes, já que não podia ser lembrado, pertencia ao mesmo mundo imaginário do futuro, e foi confundido com o futuro¹.

Na fabula A forma do espaço², de Ítalo Calvino, o personagem Qfwfq³ atravessa bilhões de anos em diferentes formas de existência, no presente conto sente ciúmes da personagem Ursula H'x, enquanto cai no vácuo junto a ela e a um outro personagem, o Tenente Fenimore. Como não havia a Terra ou qualquer outro corpo celeste que os atraísse pela gravidade, ao final da crônica a queda continua, Qfwfq e o Tenente, como rivais na conquista de Ursula, viram-se de costas um para o outro fingindo não se conhecerem, e a desejada proximidade de Qfwfq com a bela Ursula H'x só ocorre de maneira aleatória e furtiva, quando as retas paralelas de suas trajetórias se torcem para contornar as formas do espaço vazio, que surgem em meio a queda sem fim.

Nas intervenções realizadas em diálogo com objetos da Coleção Castro Maya acontece metáfora semelhante. Temporariamente, obras de jovens artistas dilatam os contornos de objetos pontuais do acervo, ou do espaço arquitetônico da casa-museu, fornecendo a história linear da cultura ocidental outras versões. A partir do mito grego de *A queda de Ícaro*, Indigo Braga devaneia transcendendo limites que permeiam a nossa curta existência. Ressignificando imagens do nosso passado colonial, Felix Léo, em *Cordão umbilical*, evidencia nossas ancestralidades de origens africanas e ameríndias. Com a escultura *Eterna labuta*, Malu Domingos mostra indignação por uma condição secular de servidão. A partir do colonialismo, patriarcalismo, ruralismo, Monica Coster com *Carro de vacas* ironiza a discriminação do trabalho por gênero e o atraso tecnológico brasileiro.

Indigo Braga, ao dialogar com a gravura de Matisse, *La chute d'Icare*, fala da vida como a passagem rápida de um filme sem lógica, do desejo

¹ Ítalo Calvino. As Cosmicomicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

² Uma das fábulas publicada no livro As Cosmicomicas, coletânea que reúne histórias fictícias escritas a partir de teorias sobre as origens do universo.

³ O nome Qfwfq é um palíndromo. Uma alusão a segunda lei da Termodinâmica; substitui-se = por f e temos Q=W=Q, que estuda as máquinas térmicas e a entropia.

de abarcar o mundo se dissolvendo com ele, de ter asas para ultrapassar subliminarmente todas as barreiras construídas entre as polaridades da cultura ocidental. Com chapas de metal recortadas em forma de gota, a artista deixa fragmentos de um poema seu, especialmente dedicado ao mito:

Confundo os sonhos com o mundo ao redor
sonhava que a morte fosse doce como o desejo
a felicidade e a tristeza também se confundem no azul do mar.
você diz que não tenho olhos de pássaro
e talvez por isso não consiga pousar.
mas e se pudéssemos voar com elas
e se o sol não queimasse nossas asas
e se nunca mais puséssemos os pés na terra
e se nossas memórias nunca fossem esquecidas
um dia voaremos sem medo de morrer
um dia gestaremos o mundo.⁴

Em 1943, Matisse, com a saúde debilitada, inicia um projeto de colagem a partir de recortes de papel pintados, posteriormente, esses recortes formaram um álbum impresso contendo 20 gravuras –impressas através da técnica de *pochoir* (estêncil)– com 200 cópias. As 20 gravuras aparentemente decorativas, possuem cores intensas e temas distintos – “cenas de circo, mitologia, viagens e contos de fadas” – os quais deram origem ao título *Jazz*, por se tratar de um gênero musical que mistura ritmos variados de diferentes origens através do improviso. Subliminarmente, o álbum *Jazz* foi realizado durante a Segunda Guerra Mundial, quando a França estava sob o domínio nazista, e muitos franceses se encontravam envolvidos com a Resistência. As imagens de *Jazz* “contêm múltiplas referências que transcendem as narrativas citadas”. Ícaro, por exemplo, tem múltiplas conotações, quando o mito grego se associa aos sentimentos do próprio Matisse, que compara os recortes pontiagudos em amarelo às bombas explodindo em 1943, as quais na versão mitológica são entendidas como estrelas, ou sóis. Como Ícaro, outras figuras do álbum *Jazz* parecem estar se movendo pelo espaço da composição rumo a uma queda, ou confronto fatal.⁵

O mito de A queda de Ícaro⁶, entre muitas outras interpretações, confronta o nosso tempo cronológico com o tempo cósmico, no desejo de domi-

⁴ Poema de Indigo Braga em referencia à Queda de Ícaro

⁵ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/353770>

⁶ No mito grego, Dédalos, pai de Ícaro, é um famoso inventor, escultor e artesão, que por inveja assassinou seu sobrinho Talo, seu talentoso assistente. Como punição Dédalos foi banido de Atenas, e se dirigiu à Creta, onde Pasífae, esposa do Rei Minos, foi amaldiçoada pelo deus Poseidon a apaixonar-se pelo valioso touro do

nar os mistérios da natureza e do cosmos a humanidade se esquece da sua condição humana/animal. Na gravura de Matisse, o corpo de Ícaro se desintegra dispersando-se em recortes amarelos sobre o espaço azul e preto; na intervenção de Indigo, o mar sob o impacto do corpo de Ícaro levanta gotas azuis, amarelas e pretas. A intervenção fica sobre a mesa da antiga biblioteca de Castro Maya, onde a gravura de Matisse está exposta dentro de um aparato de vidro. A condição humana não é limite para os artistas transcenderem às intolerâncias seculares que permeiam a história do ocidente: xenofobia, racismo, homofobia, misoginia, as quais podem nos levar da violência doméstica aos homicídios, dos nacionalismos e fundamentalismos religiosos às guerras.

Interessado em outro tipo de critica, ao redor das duas esculturas de estilo *Blackamoor*, pertencentes ao acervo Castro Maya, Félix Léo entrelaça cordões de miçangas azul-turquesa que transbordam dos cestos sobre as cabeças das esculturas, seguindo em forma espiral até entrar nos dois Ibás de cerâmica colocados no chão. Félix com sua intervenção carregada de simbolismos objetiva demarcar uma interseção entre o passado escravocrata brasileiro e a atual valorização da cultura afro-brasileira, que desponta junto ao recente interesse pela nossa ancestralidade ameríndia. Hibridismo diretamente presente nas práticas de Umbanda, onde o sincretismo religioso associa rituais africanos, católicos e ameríndios.

As contas azul turquesa, no Candomblé são usadas como guias de proteção que representam Oxóssi, o orixá relacionado a caça, ao sustento e a “estratégia, como “papel fundamental na reconstrução do povo do negro no Brasil.” Segundo o pai Rodney, Oxóssi “trazia a realeza do povo de Ketu, dos Iorubás. Boa parte das pessoas que vieram escravizadas [para o Brasil], vieram dessa região. É Oxóssi que tem a função de unir as pessoas em uma família simbólica, o que permitiu que essas pessoas negras sobrevivessem a todo aquele processo violento da escravidão”.⁷

rei. A pedido de Pasífae, Dédalos construiu uma vaca oca de madeira para enganar o touro. Pasífae, escondida dentro da vaca, concebeu o Minotauro, meio homem e meio touro. O Rei Minos culpou Dédalos por permitir tal perversão das leis da natureza. Como punição, Dédalos foi forçado a criar um labirinto abaixo do palácio para o Minotauro. Concluído o labirinto, Minos aprisionou Dédalos e Ícaro no topo da mais alta torre da ilha, onde Dédalos construiu dois pares de asas para que ele e seu filho pudessem escapar. Na fuga, Ícaro ao se ver livre voando pelo céu se afasta de Dédalos, esquecendo-se das duas importantes recomendações do seu pai: não se aproximar muito da água e nem do sol, porque a umidade poderia pesar as asas, e o calor poderia derretê-las, como resultado ao ser atraído pela luminosidade do sol a cera de suas asas derrete, deixando as penas caírem na superfície e Ícaro se afogar no mar.

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5304088/course/section/5969805/%C3%8Dcaro%20e%20D%C3%A9dalo.pdf>

⁷ Veja mais sobre "Oxóssi (Odé)" em: <https://brasilescola.uol.com.br/religiao/oxossi.htm>

As esculturas *Blackamoor* do acervo Castro Maya, originalmente foram feitas em Veneza, durante o século XVII, com finalidade decorativa. No auge do eurocentrismo, os *Blackamoors* representavam pessoas de pele escura, supostamente “mouras, africanas ou asiáticas”, em situação de servidão, carregando candelabros, tochas, cestos, mesas, bandejas, entre outros objetos. Nas metrópoles coloniais essas esculturas não costumavam ficar em lugares nobres da casa, frequentemente, “enfeitavam os corredores de mansões europeias”, ou outros lugares de passagem. Sem fugir a tradição, no Museu da Chácara do Céu o par de *Blackmoors* se situa no corredor do segundo andar, margeando a porta que dá para o jardim gramado. Na contraluz, à distância não vemos os rostos das personagens, seus corpos tornam-se silhuetas negras sobre as persianas brancas. Atualmente, Ella Shoahat ao se debruçar sobre esse estilo de escultura, questiona “se poderia a aparente civilidade dos *Blackamoor* ornamentais mascarar as ansiedades sobre mistura racial, sincretismo cultural e influência intelectual?”⁸

A intervenção de Félix, intitulada *Cordão umbilical*, segundo o artista fala de uma ligação com a terra mãe e os orixás, de proteção e nutrição. Após o metafórico corte desse cordão ficamos com a nossas heranças afrodescendentes, o reconhecimento de nossas raízes, e as conexões entre as pessoas a partir de identidades em comum, agora assumidas com orgulho, quando por fim, começam a ser reconhecidas pelas nossas instituições e através das mídias.

Malu Domingos diferentemente de Félix, aborda diretamente a desigualdade social dos afrodescendentes no Brasil. A partir do seu próprio corpo molda uma figura em pose de trabalho, com espanador na mão que limpa a vidraça de entrada da casa-museu. Atrás de um vidro fume que reflete a luz exterior, semelhante a situação do par de *Blackamoor*, os visitantes não conseguem ver a escultura quando chegam pelo lado de fora do museu, ao entrarem no hall pouco iluminado, em proteção as antigas pinturas em exposição, veem uma suposta faxineira de costas, uma sombra na “eterna labuta” de manter a casa sempre limpa e arrumada.

A escultura moldada com recortes de papelão ondulado, de cor parda, veste um uniforme típico das serviços de limpeza doméstica, ainda usado em casas de pessoas mais abastadas: vestido preto com bordas bran-

⁸ SHOHAT, Ella. O espectro dos Blackamoor: representando a África e o Oriente. Versão em português, Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAVUFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98262 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98262>

cas simulando rendas, avental branco, sapato baixo, branco ou preto, lenço ou touca branca na cabeça, para não deixar cair fios de cabelo ao limpar a casa. Nada de decotes sinuosos, ou saias curtas, tudo bem sóbrio para evitar o eventual risco de seduzir o patrão, ou os filhos dele. É importante destacar que em casas de classe média o trabalho costuma ser mais informal, a faxina geralmente é semanal ou quinzenal, sem uniformes, nem carteira assinada, só se regulariza a situação de uma trabalhadora doméstica quando é estritamente necessário a sua presença diária: como babá de crianças ou cuidadora de idosos. Atualmente, existem muitas empresas para mediar o trabalho das empregadas domésticas, nas quais também não é costume fornecer carteira assinada, mesmo que estas trabalhem todos os dias da semana em casas diferentes. A terceirização facilita a contratação de serviços de limpeza: no caso das empregadas domésticas, a rotação de pessoas virou uma regra que impede o envolvimento das “empregadas” com os donos da casa; no caso das empresas evita os custos com indenizações por problemas de saúde de qualquer espécie, incluído o caso de licença maternidade. No Brasil, a maioria das empregadas domésticas ou faxineiras são mulheres negras.

Nossa injustiça social vem dos tempos da colonização, depois do genocídio aos povos indígenas, o capitalismo normatizou o sequestro, o tráfico e o comércio de africanos no Brasil, país que só os concedeu “liberdade” tardiamente, em 1888; quando a Princesa Isabel, no apagar das luzes do império de Portugal no Brasil, assinou a Lei Áurea, sem conceder aos “livertos” nenhuma indenização, lei trabalhista ou terra para que pudessem começar uma nova vida. Ainda hoje, a maioria das mulheres negras trabalha desde criança em suas próprias casas, muitas antes da maioria de já começam a trabalhar em casa de famílias mais abastadas, e quando voltam para as suas casas costumam iniciar uma segunda jornada de cuidados com a sua própria família.

Silvia Federici, sob o ponto de vista das mulheres, estuda a passagem do modo de produção feudal para o sistema capitalista, comparando a contribuição do “trabalho doméstico feminino” no patriarcado moderno, do trabalho escravo na produção da monocultura agrícola, ambos não-remunerados, sem liberdade, sem serem consultados tornaram-se responsáveis pela “reprodução da força de trabalho”. Federici esclarece ao longo de sua pesquisa como “no capitalismo a reprodução geracional dos trabalhadores e a regeneração cotidiana de sua capacidade de trabalho se converteram em um “trabalho de mulheres”, “não assalariado, visto “como serviço pessoal e até mesmo como recurso natural”. Como o au-

mento da oferta de mão de obra barateou os custos da produção industrial e dos serviços, diminuindo ainda mais o ganho dos trabalhadores.⁹ No Brasil de hoje podemos constatar como a desigualdade social, e o consequente aumento da pobreza, não pode dar vazão a produção industrial, o que impede nosso crescimento econômico. As ruas das grandes cidades estão ficando cada dia mais cheias de desempregados, excluídos sociais, gerados pela máquina do capital que não se consegue fazer parar.

Carro de vacas, de Mônica Coster faz parte de uma série de esculturas em cerâmica, desenvolvidas pela artista desde 2022, que refletem criticamente sobre a relação entre o homem e os animais bovinos (o gado). Para a exposição da Chácara do Céu, com inspiração na pintura *La Fenaison*, de Rosa Bonheur, a artista cria um corpo híbrido entre órgão bovino e carroça. É interessante notar que se trata de um trabalho extremamente crítico, primeiramente, à posição convencionada para a mulher na cultura ocidental.

A pintura de Marie Rosa Bonheur pertencente ao acervo Castro Maya, *A colheita do feno*, sem data, parece ter sido feita como estudo para *La fenaison en Auvergne*, datada de 1855. Curiosamente, em *A colheita do feno*, quatro camponesas carregam com feno um carro de boi, junto apenas a um homem e um rapaz que trabalham à sombra da carroça. Bonheur gostava especialmente de retratar animais, seu pai também pintor incentivou-a trazendo animais vivos para serem retratados no estúdio familiar. *The Horse Fair*, em 1853, uma pintura de cavalos montados por homens afim de domá-los, rapidamente foi vendida e amplamente reproduzida, posteriormente sendo doada ao Museu Metropolitan, de NY. Além de se tornar uma pintora reconhecida internacionalmente, quando este era um ofício considerado inadequado para mulheres, o fato de ser lésbica assumida, e usar roupas masculinas, recentemente fez a artista ser considerada como uma inovadora.¹⁰

No mito de Ícaro, citado na nota 6 deste capítulo, “Pasífae [semideusa, feiticeira e esposa do Rei Minos na Ilha de Creta] foi amaldiçoada pelo deus Poseidon a apaixonar-se pelo valioso touro do rei”. A pedido da Rainha Pasífae, Dédalos [pai de Ícaro], com perfeição “construiu uma vaca de madeira oca para enganar o touro”. “Pasífae, escondida dentro da

⁹ FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: coletivo Sycorax São Paulo: Elefante, 2017.

¹⁰ <https://www.britannica.com/biography/Rosa-Bonheur>

vaca, concebeu o Minotauro, um ser monstruoso, metade homem e metade touro”. No berço da cultura ocidental, em uma sociedade radicalmente patriarcal, as mulheres eram vistas como provedoras da reprodução humana, tidas como extremamente vulneráveis aos perigos mundanos e as seduções da carne, apesar de sua grande beleza, sua inteligência era comparada, muitas vezes, a bestialidade dos animais.

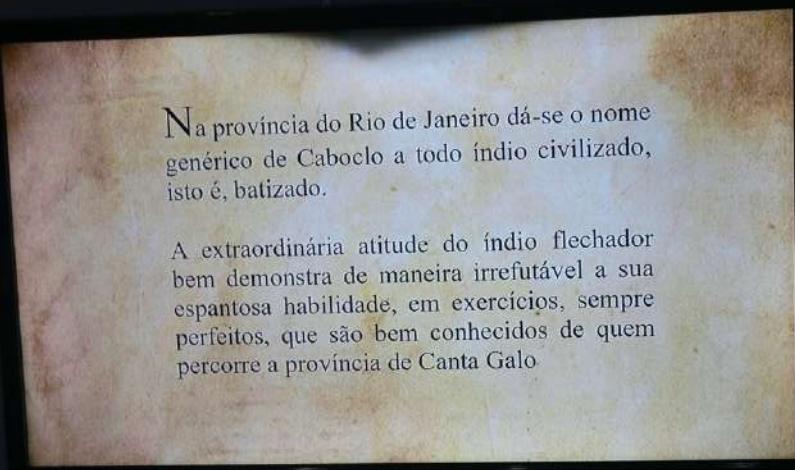
Os mitos greco-romanos talvez justifiquem a importância que a pintora Rosa Bonheur dava aos animais, como uma forma indireta de criticar a prepotência masculina, sempre buscando domar os animais, dominar as mulheres, colonizar territórios alheios, para que tudo trabalhasse a seu serviço. Na ciência, os seres híbridos são animais gerados pela combinação de duas diferentes espécies de seres vivos, ficticiamente, as criaturas híbridas estão presentes nos mitos e nas tradições de várias culturas. *Carro de vacas* ao hibridizar a teta da vaca com o carro de boi, metaforicamente sintetiza o movimento da produção capitalista, a teta provedora do alimento primordial, junto ao mais antigo transporte de cargas da história, usado para o transporte de provisões sazonais, e para o transporte de riquezas do interior para o litoral das colônias, de onde embarcavam para as metrópoles europeias.

Após uma passagem meteórica em relação ao período histórico que a coleção Castro Maya abarca – da Grécia antiga à arte moderna da metade do séc. 20 –, imagens e textos sobre essas intervenções temporárias, possivelmente, deixarão apenas memórias nos arquivos digitais da casa-museu. Pontos que abrem múltiplas ramificações no grosso tronco da cultura ocidental, a qual logo estará dissolvida no tempo cósmico, vagando sem território pelo universo, ou gravitando em torno de um outro pequeno planeta. Vivemos em queda acelerada num mundo que se converte em imagens fugidias, em que “passado e futuro tornam-se termos vagos, e não conseguimos mais fazer muita distinção entre eles, nossa memória não se estende além do presente interminável da nossa queda”¹¹.

¹¹ CALVINO, 1992

Curadoria Cláudia de Oliveira

Beatriz Pimenta, Bruna de Almeida, Esther Blay, Maria Luiza Dan



Na província do Rio de Janeiro dá-se o nome genérico de Caboclo a todo índio civilizado, isto é, batizado.

A extraordinária atitude do índio flechador bem demonstra de maneira irrefutável a sua espantosa habilidade, em exercícios, sempre perfeitos, que são bem conhecidos de quem percorre a província de Canta Galo



Beatriz Pimenta, *Visita ao Brasil*, Vídeo em 2 TVs de 20", 7'42", 2024

Jean Baptiste Debret, imagens e trechos do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil I e II*, 1834.





Bruna de Almeida, *Carrinho de criança na Lapa*, Técnica mista sobre tela, 77,5 x 55,5cm, 2024
À direita, **Eliseu Visconti**, *Carrinho de criança*, óleo sobre tela, 66x81cm, acervo Castro Maya, 1916



Aqui no Rio

Ana Lucia de Oliveira
Óleo sobre tela
1998



Esther Blay, *Vaca*, óleo sobre chapa de metal galvanizado, 75x75cm, 2024
Autoria desconhecida, escultura grega, acervo Castro Maya, século IV a.C.



À direita Marie Rosa Bonheur (1822-1899), *A colheita do feno*, óleo sobre tela, 85x50cm



Maria Luiza Dan, *Ainda estamos aqui*, estêncil sobre madeira, 40x50x2cm, 2024



Olhos que questionam

Cláudia de Oliveira

As quatro obras de arte contemporânea apresentadas nesta sessão abordam temas sociais, políticos e ambientais, desafiando a perspectiva tradicional e promovendo a reflexão crítica.

Visita ao Brasil da artista Beatriz Pimenta é uma Videoinstalação que reinterpreta a obra do artista francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), questionando a sua representação colonialista e eurocêntrica sobre as populações indígenas do Brasil no século XIX. *Vaca* da artista Esther Blay é uma pintura que ironiza o xingamento "vaca" dirigido às mulheres e, ainda, subverte o cânone estético Clássico ao ser colocada sobre um dorso feminino do século IV a.C. *Ainda estamos aqui* da artista Maria Luiza Dan é uma Instalação que destaca a importância da preservação ambiental e questiona o impacto humano sobre a natureza. *Carrinho de criança na Lapa* da artista Bruna de Almeida é uma Pintura-Denúncia que coloca em contraste a maternidade idealizada pelo artista impressionista brasileiro Eliseu Visconti (1866-1944) em sua obra *Carrinho de criança* (c.1917) com a realidade das mulheres trabalhadoras.

As obras comentadas abaixo partiram de técnicas experimentais para invocar o espectador à crítica social e política e à reflexão sobre a representação a partir das temáticas, “Representação e Identidade”, “Colonialismo e Eurocentrismo”, “Desigualdade de Gênero e Classe Social”, “Ambientalismo e Sustentabilidade”, “Arte crítica e feminista”.

A obra *Visita ao Brasil*, uma videoinstalação em 2 TVs de 20”, 7’:42” da artista Beatriz Pimenta, parte de técnica experimental para explorar, através de efeitos sonoros e visuais, o tempo, o espaço e a história narradas em texto e em imagens pelo artista francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) – que viveu no Brasil entre 1816 e 1831 – em seu livro *Viagem Pitoresca e História do Brasil I e II*, publicado na França em 1834.

A entrada do espectador na narrativa de Debret em *Visita ao Brasil* ocorre suavemente através de vários cortes de imagem que oferecem múltiplos ângulos e perspectivas que convidam o espectador a cons-

truir sua própria visão da história contada pelo artista francês. A estrutura não-linear desafia a tradição de contar histórias de forma sequencial, criando uma experiência dinâmica e conclamando aquele que olha a dividir o imaginário de Debret através de caminhos que despertam à crítica, às observações e reflexões sobre o Brasil e sua gente fabulado pelo francês. A apresentação de múltiplos ângulos e perspectivas, em *Visita ao Brasil*, altera a percepção de quem vê o Brasil do século XIX e seus habitantes ancestrais, pois a obra oferece uma dinâmica imersiva que se une a uma percepção renovada em combinações que ressaltam o indivíduo e a natureza luxuriante e espetacular dos tão cobiçados trópicos.

Visita ao Brasil expõe uma pesquisa rigorosa e detalhada sobre as representações de Debret acerca da cultura indígena e evoca uma contranarrativa para desconstruir estereótipos colonialistas, como a representação do indígena como objeto exótico e primitivo. Se o olhar de Debret, sendo “de fora” ou extracampo, ignorou a visão dos povos indígenas e a sua contribuição na formação da sociedade brasileira, reforçando a ideologia colonialista para justificar a exploração e a opressão dessas populações, Beatriz Pimenta em sua vídeo instalação descentra a visão eurocêntrica e retira poeticamente os estereótipos e preconceitos criados pela colonialidade do poder e seus fantasmas que assombraram e ainda assombram as elites brancas e colonizadas do Sul Global.

A videoinstalação, situada no segundo andar do Museu Chácara do Céu, tomou algumas imagens de uma grande coleção eclética de seu colecionador, Raimundo Castro Maia, com cerca de 17.000 itens, incluindo Artes Plásticas (3.500 obras), Arte Oriental, Brazilianiana, Arte Moderna Brasileira, Arte Popular Brasileira, Arte Europeia (séculos XIX e XX), peças dos séculos XVII e XVIII e algumas Clássicas - como o torso grego feminino do século IV d.C que também sofreu intervenção e que comentaremos a seguir. A coleção Brazilianiana conta mais de 500 obras originais do artista Jean Baptiste Debret e, definitivamente, hoje a vemos como um sintoma do desejo de pertencimento da elite brasileira, da primeira metade do século XX, de construir sua identidade e história nacional apoiada na Antiguidade de uma Europa imperialista e predatória, em detrimento da Ancestralidade de populações que, com seus corpos e almas violentados, construíram a Nação.

Vaca é título da pintura de uma cabeça de vaca criada pela artista Esther Blay para ironizar um xingamento usado contra as mulheres. A cabeça pintada em óleo sobre chapa galvanizada, de 75x75cm, colocada sobre o torso feminino, intervém no cânone representado na escultura grega do século IV a.C., que diz respeito tanto à fundação da tradição da arte europeia quanto de cânones de beleza presentes na atualidade. A busca pela harmonia ideal é abandonada pela artista ao posicionar uma cabeça bovina sobre o torso grego Clássico, fugindo às regras de proporção e simetria da lógica Clássica. A cabeça forte e metálica cria uma dimensão de estranheza nesse corpo, resultando em uma imagem com humor, semelhante às justaposições dadaistas e às cabeças de gorila do coletivo de mulheres artistas feministas norte-americano, *Guerrilla Girls*.

No contexto da beleza feminina na Grécia Antiga, o "dorso" (ou "dorsum") referia-se à curvatura suave e harmoniosa da região das costas, entre os ombros e a cintura. O dorso feminino, encarnação da beleza feminina ideal, era a representação da perfeição de um corpo sedutor e fértil. Para isso, o escultor cingia uma curvatura suave que, com uma leve inclinação para dentro, acentuava a forma feminina elegante em "S", cujo traçado da linha acentua a sinuosidade da curva contínua, fluída e sem ângulos abruptos. O dorso feminino se diferencia do masculino pela proporção harmoniosa, com um equilíbrio absoluto entre os ombros estreitos, a cintura fina e os quadris largos que remetem à capacidade reprodutiva da mulher.

A origem do termo "vaca" como insulto para mulheres é complexa e multifacetada. Na antiguidade, as vacas eram símbolos de fertilidade e reprodução. Com o tempo, essa associação pode ter sido distorcida para insultar mulheres. No século XIX, o termo "vaca" começa a ser usado para descrever mulheres consideradas "estúpidas" ou "ignorantes", comparando-as a animais. Contudo, sabemos que a sociedade patriarcal historicamente desvalorizou as mulheres, associando-as à características consideradas "inferiores", como emotividade e intimidade com a natureza. Assim, o termo "vaca" pode ter surgido em contextos informais, como gírias ou expressões populares e se espalhado por meio da linguagem cotidiana. Porém, se o termo "vaca" tem sido usado secularmente para insultar, desrespeitar e objetificar as mulheres reduzindo-as a um objeto ou animal, a artista profana a

Vaca e o Torso em uma linguagem visual evocadora do poder feminino.

Ainda estamos aqui, de Maria Luiza Dan é obra composta por sete placas-esculturas, com tinta spray sobre ripas de madeira, com 40x50x2cm cada, instaladas nos jardins do Museu da Chácara do Céu: Terra, Dependência, Refúgio, Relações, Habitat, Dominação. A partir de diferentes recantos a instalação *Ainda estamos aqui* cria uma sinergia entre o espectador e o ambiente. A artista, ao observar este jardim, percebeu a urgência da criação de espaços de preservação da mata atlântica nas cidades, porque a MATA é nosso ambiente ancestral.

A obra da artista nos jardins do Museu da Chácara do Céu é um convite à reflexão sobre nossa relação com a natureza e a importância de espaços verdes nas cidades. As placas-esculturas circunscrevem: “Terra” representando a base da vida; “Dependência” destacando nossa ligação com o meio ambiente; “Refúgio” simbolizando a necessidade de proteção; “Relações” explorando as conexões entre seres vivos; “Habitat” destacando a importância do ambiente natural e “Dominação” questionando o impacto humano sobre a natureza.

A sinergia entre o espectador e o ambiente é criada pela artista através da distribuição das placas em localização estratégica que, em interação com a natureza circundante, estimula o espectador à reflexão, à contemplação e o sensibiliza sobre a importância da preservação, promoção e conscientização ambiental, buscando inspirar ações sustentáveis.

Ainda estamos aqui são gritos:

Comece agora!

Faça escolhas conscientes!

Reduza seu consumo!

Exija ação política!

Ainda estamos aqui são chamadas.

Juntos podemos:

Proteger o planeta! Preservar a vida! Garantir um futuro sustentável!

Carrinho de Criança na Lapa, 77,5 x 55,5 cm é pintura-denúncia da artista Bruna de Almeida, sobre a obra de Eliseu D'angelo Visconti (1866-1944) *Carrinho de criança* (c.1916), que utiliza técnica mista sobre tela para colocar em tensão a problemática desigualdade entre mulheres de classes sociais distintas durante a maternidade. Enquanto a modelo representada pelo pintor Eliseu Visconti remete o espectador ao universo feminino idílico das mulheres da alta burguesia, a realidade das mulheres das classes trabalhadoras é de sobrecarga materna e dupla jornada. O motivo representado por Visconti coloca em evidência as cenas comumente escolhidas pelos pintores impressionistas os quais, ao idealizar e romantizar a realidade, desconectam-se do real para alcançar um cenário social não conflituoso, cujo fim último é realçar o belo idealizado. Destaca-se ainda que foi utilizada como referência uma fotografia instantânea autoral de Bruna Almeida, de uma mulher trabalhadora que empurra o seu carrinho de criança no bairro da Lapa, nas imediações do Museu Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. A pintura de Bruna é uma obra-denúncia que desconstrói o idealismo burguês de Eliseu Visconti quando expõe a desigualdade entre mulheres de classes sociais distintas e destaca a sobrecarga materna e dupla jornada das mulheres trabalhadora. A técnica mista utilizada cria tensão e contraste entre as duas realidades retratadas para questionar a representação idealizada da maternidade e expor a verdadeira experiência das mulheres trabalhadoras.

A pintura-denúncia *Carrinho de Criança na Lapa* é um exemplo de arte crítica, arte feminista e social, lembrando-nos da importância de questionarmos a representação da realidade e expor as desigualdades sociais, dando visibilidade às experiências das mulheres trabalhadoras.

Curadoria Dinah de Oliveira

Adryel Oliveira, Agatha Fiúza e Ju Angelino, Gabriella Sales, Stefanie Queiroz



Adryel Oliveira, WAR, tabuleiro de 30x30cm e 4 Cartas de 8,9x5,7cm, impressos sobre cartão





Aghata Fiuza e Ju Angelino

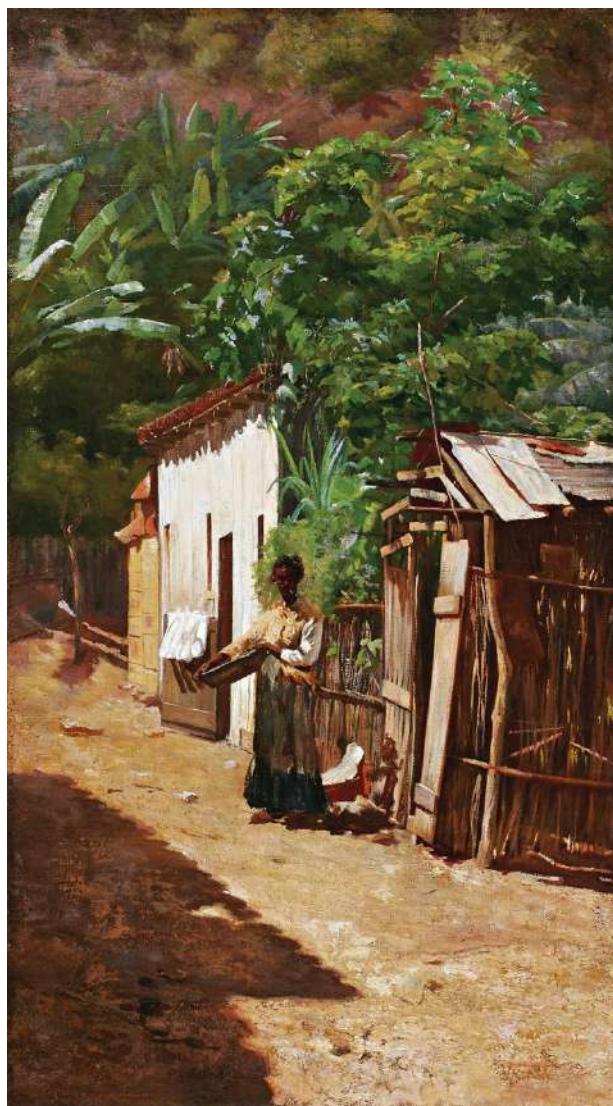
Rua Eliseu Visconti

Óleo sobre cubo de vidro e massa epóxi

modelada

30x30cm

2024



Eliseu Visconti

Uma rua da favela

óleo sobre tela

72x41cm

cerca de 1890

coleção particular

<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p572/>





Gabriella Sales, *Menu do dia*, 8 cardápios de 28x26cm, impressão em litografia, 2024





Stefanie Queiroz, *Em memória*, peças de cerâmica, dimensões variáveis, 2024



Visualidades corporificadas

Ana Letícia Magalhães
Dinah de Oliveira
Thuany Dantas

A filósofa e bióloga Donna Haraway, em seu texto seminal “Conhecimentos situados: a questão da ciência no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” nos convoca a “insistir na natureza corporificada de toda visão” (Haraway, 1988-2023, p. 329). A autora está implicada em pensar e abrir caminhos para uma ciência feminista e neste sentido ela faz um exercício de definição daquilo que entende como conhecimentos situados e, ao mesmo tempo defende que situar o conhecimento é um procedimento fundamental para a virada de chave nesta instância. A discussão que floresce no texto privilegia a perspectiva parcial, intimamente associada ao debate a respeito dos regimes de visualidade e das tecnologias da visão e da visualização. Um dos possíveis legados da sua pesquisa e, que vem ao encontro das metodologias artísticas que temos trabalhado juntas em nossos cursos na universidade, é encontrar um outro modo de entender o que é ver. Experimentamos aqui na exposição *TERRA AVISTA: intervenções no Museu da Chácara do Céu*, uma prática curatorial aliada aos trabalhos dos artistas da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desde o movimento que procura pela desestabilização do simbólico pelo olhar. Tomamos de assalto as dobras produzidas pelo olho (como padrão de verdade factual), para inverter a lógica colonial da expressão Terra à vista que invadiu nosso imaginário. Imaginário profanado por uma lógica inversa – os sentidos propostos estão alinhados com os corpos, as memórias, as histórias e as subjetividades não mais do elemento estrangeiro, mas daqueles que possuem em suas peles as marcas do bem-viver nesta cidade.

Tal premissa se insinua em *War*, de Adryel Oliveira, quando profana nossa apreensão dos mapas que, mais do que representações do mundo físico, são instrumentos de organização visuais de poder. Durante o período colonial, as cartas geográficas não apenas delineavam territórios, mas legitimavam a exploração e a ocupação. A orientação dita natural do Norte no topo e do Sul na base tornou-se um reflexo das hierarquias políticas, econômicas e culturais impostas pelo colonialismo. No século XX, o artista uruguai Joaquín Torres García acreditava que era possível uma arte genuinamente latino-americana, como sintetiza na famosa frase “nuestro norte es el sur”, materializada na obra “América Invertida (1934)”. Em uma releitura provocativa, o artista Adryel Oliveira ecoa e

expande essa crítica ressignificando o jogo War com os polos invertidos. O tabuleiro é resgatado como protagonista de memórias de infância do artista e, ao mesmo tempo, convida o espectador a reimaginar o mundo sob novas perspectivas. Adryel Oliveira, convoca-nos a um jogo perturbador. Ao colocar o icônico tabuleiro do jogo de estratégia “War” sobre a mesa de jogos da sala de jogos do museu casa de Castro Maia, o artista tece uma crítica afiada ao colonialismo e às disputas de poder que ecoam através dos séculos. A sala de jogos, um espaço tradicionalmente associado ao lazer e à diversão, transforma-se em um simbólico campo de batalha. O tabuleiro, com suas cores vibrantes, contrasta com o peso histórico da casa de Castro Maya, num microcosmo das relações de poder que moldaram a sociedade. Essa justaposição cria uma tensão poética que nos convida a refletir sobre a natureza do poder e como ele se manifesta em diferentes esferas da vida. Ao escolher o jogo “War” como elemento central da obra, Adryel Oliveira evoca a ideia de que a história é um jogo em que as grandes potências competem por territórios e recursos. O tabuleiro, com suas linhas divisórias, representa as fronteiras artificiais traçadas pelos colonizadores, que fragmentaram o mundo, destruindo culturas e sociedades. Ao mesmo tempo, a sala de jogos, um espaço íntimo e familiar, nos lembra que as consequências dessas disputas se fazem sentir em nossas vidas cotidianas. A obra de Adryel Oliveira é uma denúncia contundente do colonialismo e de seus legados. Ao ironizar a representação lúdica da guerra, o artista nos força a confrontar a violência e a injustiça velada de muitos dos momentos que marcaram a história da humanidade. *War* é um convite à reflexão crítica sobre o passado e um alerta sobre os perigos de perpetuar as mesmas dinâmicas de poder no presente.

A cidade do Rio de Janeiro é notoriamente reconhecida pela existência de favelas, mesmo com os diversos discursos e ações que tentam negar essa realidade na paisagem urbana. Embora a origem territorial das favelas na cidade seja um tema controverso, os jornais do final do século XIX já mencionavam a presença de “barracos insalubres” nas regiões portuária, Zona Norte e Centro da cidade. Foi nesse período que o artista Eliseu Visconti (1866-1944) capturou cenas do cotidiano em um dos morros cariocas. A pintura *Uma Rua de Favela*, de Visconti, trata-se de uma das mais antigas representações das primeiras ocupações dos morros cariocas. Ao evocar essa trajetória, as artistas Agatha Fiúza e Ju Angelino em *Rua Eliseu Visconti*, atualizam o debate sobre a identidade e a dinâmica dos morros cariocas. Inspirada na rua homônima do Morro do Fallet, no Catumbi, o trabalho conecta o presente e o passado, transportando a personagem principal da obra de Visconti para esse espaço, próximo ao

bairro de Santa Teresa, região de grande importância histórica e cultural, que é um exemplo da resiliência e das redes comunitárias que sustentam os territórios periféricos ao longo do tempo.

A escolha do título e do suporte – um cubo de vidro – já revela a intenção das artistas de criar uma obra que transcende uma pura representação visual, evidenciando os pontos de encontro e semelhança que tanto tocaram as artistas. O cubo, símbolo da perfeição e da imutabilidade, é aqui tensionado pela fragilidade e pela transparência do vidro, materializando a ideia de que a realidade é moldada por forças em constante transformação, mas que seguem sempre um fundamento, quase que espiritual. A rua, por sua vez, se apresenta como um espaço de fluxo, de encontros e desencontros que reflete a complexidade da vida urbana e as relações entre as pessoas e as ideias de pertencimento. Ao dialogar com a obra de Elizeu Visconti, as artistas não buscam a simples reprodução ou atualização do tema, mas sim uma reinterpretação que se insere no contexto contemporâneo. Assim, Fiuza e Angelino propõem uma visão abstrata e poética, explorando as camadas de significado que se acumulam ao longo do tempo, junto com as camadas simbólicas de passagem de tempo e de profundidade que o uso do vidro nos traz.

A tinta a óleo, material tradicionalmente associado à pintura histórica, é aqui utilizada para criar uma superfície rica em nuances, que evoca novamente a ideia de camadas de memória e de história. A transitoriedade, tema central da obra, é expressa de diversas formas. A fragilidade do vidro, a fluidez das formas e a própria natureza da tinta a óleo, que se modifica ao longo do tempo, nos lembram da impermanência de todas as coisas. A rua, como espaço em constante mutação, se torna uma metáfora da vida humana, marcada pela passagem do tempo e pela inevitável mudança, mas, como mostra a nova obra, permanece o “Genius Loci”, ou seja, o espírito do lugar e toda sua carga histórica. Em suma, *Rua Elizeu Visconti* é uma obra que provoca o pensamento sobre a complexidade da experiência humana e sobre a nossa relação com o passado, o presente e o futuro. Ao dialogar com a obra de um mestre da arte brasileira, as artistas Agatha Fiuza e Ju Angelino criam uma obra original e profundamente contemporânea, que nos apresenta a realidade com novos olhos.

A obra *Menu do dia*, de Gabriella Salles, entrelaça passado e presente ao abordar questões urgentes de segurança alimentar no Brasil. Inspirada pela estética dos cardápios do século XIX, a artista recria esses objetos históricos por meio da técnica da litografia, transportando-os para um

contexto contemporâneo e crítico. Em meio à elegância da porcelana, das taças de cristal e dos talheres que ornamentam a mesa da Casa de Castro Maya, o trabalho nos convida a um banquete paradoxal. A obra propõe um imaginário jantar na Casa-Museu Castro Maya, cenário que evoca o requinte e as tradições burguesas do passado, mas agora preenchido com um cardápio de alimentos e bebidas ultraprocessados. A artista tensiona o debate da crescente predominância de produtos industrializados, impulsionados por estratégias publicitárias que apelam ao desejo e à conveniência, em detrimento de valores nutricionais e culturais. A obra aponta a farsa alimentar por baixo das mesas de todo o mundo. Os menus, com a mesma pompa dos restaurantes finos, revelam um cardápio inquietante. Nele, a alta gastronomia é substituída por uma variedade de produtos industrializados: macarrão instantâneo, refrigerantes e outros alimentos ultraprocessados. A ironia é cortante: a mesa, antes palco de celebrações e encontros refinados, torna-se um altar para o culto da comida rápida e artificial. O trabalho é um grito silencioso contra os hábitos alimentares da modernidade, denunciando a padronização do paladar e a alienação do consumidor. Ao nos confrontar com a banalidade do que consumimos, ela nos desafia a resgatar o prazer da comida verdadeira, preparada com ingredientes frescos e nutritivos. É um chamado à consciência, um lembrete de que a alimentação é muito mais do que uma mera necessidade fisiológica, mas sim um ato político e cultural, além de um autocuidado. A obra de Gabriella Sales é um banquete para a mente, um convite à degustação da arte e da crítica. Ao desvendar as camadas de significado por trás de cada prato, a artista questiona o que comemos, como comemos e por que comemos. Em um mundo cada vez mais padronizado, a arte de Sales nos oferece um respiro, um momento para refletir sobre nossas escolhas e construir um futuro mais saudável.

Em Memória, Stefanie Queiroz elabora um ambiente sensível sobre a interseção entre fé, ancestralidade e a força perene da memória. A artista, ao reunir alguidares e outros vasos cerâmicos utilizados em oferendas de religiões de matriz africana – resgatados em áreas de mangue situadas ao fundo da Baía de Guanabara – que carregam marcas do tempo e do mar, elementos que se tornam testemunhas materiais de uma memória silenciada tecem uma narrativa complexa e rica em simbolismos. O círculo, simbolizando o retorno e a continuidade, conecta-se à ancestralidade africana e às práticas espirituais de matriz afro-diaspórica, remetendo ao conceito de Calunga Grande, o mar-cemitério que recebeu corpos de africanos escravizados, tornando-se espaço de luto, mas também de resistência. Ao colocar esses artefatos em diálogo com a noção de Axexê,

ritual funerário que marca a dissolução dos assentamentos espirituais, a artista não apenas relembra, mas sacraliza memórias ancestrais que foram apagadas e marginalizadas pelo imaginário colonial.

A escolha da Baía de Guanabara como fonte dos objetos não é casual. Esse imenso corpo d'água, testemunha silenciosa da história do Rio de Janeiro, abriga em suas águas um acervo riquíssimo de memórias, inclusive as ligadas às religiões afro-brasileiras. Os vasos, ao permanecerem submersos por um período indeterminado, absorveram as marcas do tempo que são evidenciadas pelas cracas incrustadas de animais marinhos. Essas marcas são mais do que simples vestígios da passagem do tempo, elas se transformam em cicatrizes, em registros visuais de uma história que busca ser preservada. A cerâmica, material ancestral e presente em diversas culturas, é um forte veículo para a construção e transmissão de memórias. Os vasos, utilizados em rituais religiosos, carregam em si um simbolismo intenso e, ao serem resgatados e expostos em uma nova configuração, se transformam em monumentos, em testemunhos da fé e da espiritualidade de um povo. A obra de Stefanie Queiroz evoca a ancestralidade afro-diaspórica, trazida pelo mar, que segue conectando o passado ao presente. Os vasos, que já serviram para honrar os orixás e os ancestrais, continuam a desempenhar essa função, mesmo em seu novo contexto. Ao serem expostos, eles nos lembram da importância de manter viva a memória de nossos antepassados e de suas tradições. As cracas que incrustam os vasos, além de representarem o tempo, também podem ser vistas como símbolos de crescimento e renovação. Assim como esses organismos marinhos se fixam e se desenvolvem sobre os objetos, a fé, mesmo diante das adversidades, persiste e se transforma. Ao resgatar objetos do esquecimento e lhes atribuir um novo significado, Stefanie Queiroz nos apresenta uma obra que toca em nossos âmbitos mais profundos, convidando-nos a celebrar a riqueza e a complexidade da nossa cultura.

Obras objeto de intervenções artísticas no Museu da Chácara do Céu

Pesquisa e texto Suelen Azevedo
Revisão técnica Cláudia de Oliveira

A intervenção artística desloca os signos das obras originais para instaurar a própria vivência do espaço como um “lugar outro”, no qual a experiência estética implica numa reflexão (MENDES, 2013). O texto a seguir apresenta uma análise das obras que se constituem em objetos de intervenção por artistas-discentes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro brasileiros, membros do projeto de extensão da EBA/UFRJ, *Intervenções: arte contemporânea em museus do Estado do Rio de Janeiro*.

A Casa

Os museus Castro Maya fazem parte da lista do International Council of Museums, sendo caracterizado como uma “casa-museu”, ou seja, o antigo lar de um colecionador (DEMHIIST, 2007).¹² O Museu Chácara do Céu foi a antiga residência de Raymundo Ottoni de Castro Maya, herdada de seu pai por testamento em 1935, inaugurado em 1972 e incorporado ao IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). Suas edificações, acervos e parques foram tombados pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1974. A casa, que a princípio seguia estilo neoclássico, com colunas jônicas, foi demolida por Raymundo para construir uma nova edificação modernista caracterizada pelo uso do concreto armado, sendo projetada pelo arquiteto Wladimir Alves de Souza. A princípio, a casa seria o local onde Castro Maya instalaria sua coleção de arte moderna.

A casa foi projetada na parte mais elevada do terreno para que o espectador pudesse disfrutar da vista privilegiada da cidade do Rio de Janeiro. A residência possui poucas dependências, mas destacam-se uma grande biblioteca e uma sala de jantar, no segundo andar e, adjacente a estas dependências, localizam-se duas grandes áreas: a primeira, constitui-se de um quarto de hóspedes, seguido de um amplo espaço dividido em um quarto de vestir, um banheiro e um quarto de dormir de Raimundo Castro

¹² DEMHIIST categorisation project for historic house museums. Disponível em: <http://demhist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf>. Acesso em 10.agosto.2019

Maya. A segunda área, constitui-se de um espaçoso hall de entrada havendo, ainda, uma ala destinada aos funcionários do antigo morador. Essa ala é visivelmente destacada externamente, pois tem acabamento de tijolos à vista. Neste espaço há ainda um andar extra, o qual era destinado para a guarda de material de pesca e esportes praticados por Castro Maya.

Segundo as museólogas Denise Batista, Thais Bette e Vivian Horta, “a Chácara do Céu, apesar de ser um terreno de grandes proporções, não é ocupado em toda sua extensão, ao contrário disso, o espaço usado para a construção é pequeno em relação ao todo. Isso espelha o morador independente, único na residência. E no que diz respeito a casa moderna da Chácara do Céu, ele pretendeu abrigar as suas obras modernas”. (BATAISTA; BETTE; HORTA, 2012)

Durante o período em que a reforma da residência ocorreu, os debates em torno da estética modernista se desdobravam com o governo do presidente Getúlio Vargas, caracterizando, assim, a segunda fase do modernismo brasileiro (1930-1945). Portanto, a modernidade, o modernismo e a modernização do país e de sua cultura constituíam-se nas grandes pautas nacionais. Com a valorização do moderno na arquitetura, as estéticas passadistas, como a eclética e a neocolonial cederam lugar à arquitetura moderna a partir da década de 1930. Neste contexto de mudanças estilísticas na arquitetura, a residência de Castro Maya constitui-se em um dos grandes exemplos na cidade do Rio de Janeiro.¹³

O Jardim

Os jardins da residência foram projetados por Burle Marx, seguindo a proposta modernista presente na arquitetura da residência, contudo, o projeto terminou não sendo executado. Entretanto, o jardim atual, embora executado por outros profissionais, segue uma estética inspirada nos seus trabalhos paisagísticos.

¹³ O neocolonial surgiu como reação à arquitetura eclética, dominando os primeiros anos do século XX e atingindo seu momento de maior prestígio em 1922, durante a Exposição Internacional. Posteriormente, esse embate com o estilo eclético deu lugar à luta da arquitetura moderna, a partir da década de 1930. Para os modernistas, a perspectiva Neocolonial era “superficial”, uma vez que restringia as construções a “meros pastiches arquitetônicos”. Conforme declara Cavalcante, a arquitetura moderna reinterpreta a tradição construtiva brasileira, “através de uma leitura estrutural e de técnicas de seu tempo”. (CAVALCANTE, 2006)

No jardim do Museu da Chácara do Céu os visitantes podem fruir a variedade da flora tropical e um ‘Jardim de Esculturas’. Portanto, há obras expostas em espaço aberto em contato com a natureza, as quais incluem esculturas de Mario Cravo Junior, construindo uma composição harmônica entre escultura e arquitetura.

O Mobiliário

Quando o Museu da Chácara do Céu se tornou um museu-casa, os ambientes da casa foram desmontados e transformados em salas de exposição, com as exceções da sala de jantar e da biblioteca, as quais foram mantidas em sua configuração original. O objetivo de “preservar o acervo (...) em condições adequadas para sua conservação”. Assim, muitos dos objetos hoje expostos na Chácara do Céu eram objetos de uso pessoal do proprietário. (BATISTA; BETTE; HORTA, 2012)

O mobiliário do museu-casa é composto por peças coloniais e barrocas, como também é o caso das fundações Maria Luísa e Oscar Americano em SP, e Roberto Marinho no RJ. Dessa forma o mobiliário é parte do desenvolvimento de uma linguagem expositiva característica do período histórico, em que as residências das elites, que antes seguiam o modelo europeu, passaram gradativamente a ostentar móveis, louças, prataria e talhas luso-brasileiras do período colonial (COSTA, 2014). A inspiração vinha das antigas residências coloniais, antes providas de escasso mobiliário, que para dar sofisticação a seus interiores, recorriam à arte sacra. Assim, os oratórios e a imaginária sacra passaram a ocupar os seus interiores, “como santos barrocos, oratórios e arcas mineiras” (CAMPOS, 2016). Abaixo destacamos parte do mobiliário e dos objetos que sofreram a intervenção artística do grupo de discentes da Escola de Belas Artes, integrantes da mostra.

Mesa de Jogos (Acervo Castro Maya)

A mesa de jogos, parte do mobiliário do Museu, foi fabricada no século XX, no Brasil, e é constituída de madeira folhada (mistura composta por pau santo e pau cetim). Nessa peça do mobiliário percebe-se influências do estilo neoclássico brasileiro, em especial da vertente chamada “Sheraton Brasileiro”, que se caracteriza por uma releitura nacional do estilo neoclássico inglês. Esta estética possui características tais como, a pre-

dominância de linhas retas, ornamentos simplificados, e a utilização de madeira, contrastada por diferentes tonalidades.

A influência de Sheraton, se difundiu entre marceneiros atuantes no Brasil, no séc. XX, sobretudo em Minas Gerais. Assim, as atuações artísticas da época proporcionaram uma adaptação dos estilos europeus às necessidades culturais brasileiras de se estabelecer uma identidade própria. Nesse sentido, o estilo Sheraton Inglês foi adaptado para se adotar a simplicidade, as linhas retas, onde a madeira não se apresentava mais camuflada pelos entalhes, mas ela mesma em tons claros e escuros, tomando como elemento decorativo simplesmente o contraste de cores da própria madeira, em forma de incrustações. (SILVA e GERIBELLO, 2015)

Mesa de Jantar (Acervo Castro Maya)

A mesa de jantar, pertencente ao acervo do Museu Chácara do Céu, se trata de um mobiliário inglês, do século XVIII. Segundo dados do próprio museu, os materiais da referida mesa são madeira de Mogno e Bronze. Vale lembrar a influência relevante que os períodos históricos têm nos mobiliários. Assim, os móveis vão além de suas propostas funcionais, sendo em boa parte, uma resposta aos momentos culturais e históricos, variando de acordo com a técnica, materiais e condições geográficas de cada país. Portanto, os móveis são uma representação dos costumes. Em se tratando do período histórico de confecção dessa mesa – no séc. XVIII – a Inglaterra transitava entre a influência dos estilos barroco e neoclássico.

Segundo Silva, os móveis desse período eram feitos para adaptarem-se à indumentária da época, e por esta razão, tanto os pés das mesas quanto os braços das cadeiras encurvam-se para evitar que se enrugassem e danificassem os volumosos vestidos impostos pela moda da época. (SILVA, 2021)

Escultura de Tórso Grego (Acervo Castro Maya)

O Tórso Grego presente no acervo do Museu da Chácara do Céu, é originário da Grécia, datado do séc. IV a.C., e constituído de mármore. Segundo dados do próprio Museu, a peça foi adquirida em Paris, em 1954, e trata-se de um tórso feminino.

Esculturas BLACKAMOOR (Acervo Castro Maya)

As esculturas Blackamoor presentes no acervo do museu, feitas de madeira e gesso, tratam-se de esculturas decorativas feitas na Itália durante o século XVIII. Nesse período histórico, era marcante as influências renascentistas e barrocas. A Europa vivia o auge do eurocentrismo, e nesse contexto, Blackamoor se tratava de uma tendência decorativa em que uma pessoa de pele negra era representada em forma estilizada e ornamentada.

Essa estética histórica faz alusão aos escravos africanos em situação de servidão, seja carregando uma cesta ou um candelabro/tocha. Dessa forma, “Blackamoor pode, em um nível, ser analisado como parte de uma arte ornamental que reflete várias tendências estéticas culturais (em especial, colonial e barroca). Em outro nível, essa tendência pode ser examinada criticamente, como uma imagem estereotipada do corpo negro racializado e de gênero”. (SHOHAT, 2019)

Segundo SHOHAT, as estátuas Blackamoor aparecem como ícones polidos nos espaços metropolitanos domésticos, mostrando uma relação atroz com a auto definição da Europa, especialmente na difusão do colonialismo e sua missão civilizadora. Segundo a documentação antropológica, vestir africanos nus encapsulava não apenas "a missão civilizadora", mas também o domínio do Ocidente sobre o corpo negro "nativo". Portanto, Blackamoor mostra-se como um ícone da repressão a uma história de sequestro, trabalho forçado e escravidão, em que a violência supostamente "desapareceu" de vista diante da tranquila e estoica imagem de servidão enfeitando os corredores das mansões europeias. (SHOHAT, 2019)

Pinturas de coleção e do acervo Castro Maya

As pinturas do acervo permanente do Museu Chácara do Céu reúnem uma composta por obras de artistas brasileiros e europeus, cujas aquisições foram feitas pela instituição ao longo dos anos, com alguns objetos herdados da família por Castro Maya, e outros comprados durante a sua vida através do mercado de artes e leilões. A coleção possui obras de arte sobre papel, como aquarelas, gravuras e desenhos; pinturas em variados suportes perfazendo um total de cerca de 27.000 itens, incluindo obras originais de artistas consagrados como Courbet, Troyon, Rosa Bonheur, Picasso e Matisse. Nos textos abaixo, será abordado uma análise de cada

obra do acervo do Museu Chácara do Céu que sofreu intervenção artística pelos membros do projeto de extensão da EBA/UFRJ.

Uma Rua da Favela, de Eliseu D’Angelo Visconti (Coleção de Tatiana e Afrísio Vieira Lima Filho)

Eliseu Visconti, foi um pintor, desenhista e designer. Tinha dupla nacionalidade brasileira e italiana. Nasceu em Salerno (1866), e faleceu no Rio de Janeiro aos 78 anos (1944). É considerado um dos mais importantes artistas brasileiros do seu período e um dos maiores nomes da pintura impressionista no Brasil, suas obras possuem cores claras e luminosas. A pintura “Uma Rua da Favela” de Eliseu D’Angelo Visconti, datada de 1890, dimensões 72cm x 41cm, com a técnica óleo sobre tela, é considerada uma das mais antigas representações das primeiras ocupações dos morros cariocas. A pintura mostra um recanto suburbano, com destaque para o barraco, a vegetação do morro e a sombra da construção em frente, caracterizando a ruela.

Esta pintura foi premiada pela World’s Columbian Exposition, em 1893, na categoria ‘brasilidade’. No catálogo do famoso leilão de Objetos Históricos e de Arte, da antiga coleção de Djalma da Fonseca Hermes, que aconteceu de 21 de julho a 1 de agosto de 1941, foi registrada sob o nº 147. A obra também participou da Exposição *Arte Brasileira na Coleção Lily Marinho*, de novembro de 2006 a abril de 2008, percorrendo várias cidades brasileiras como Palmas, Natal, São Luiz, Manaus, Brasília, Florianópolis, Ponta Grossa, João Pessoa, e Goiânia.

Carrinho de criança, de Eliseu D’Angelo Visconti (Acervo Castro Maya)

A obra “Carinho de criança” (título meramente descritivo¹⁴), também do artista Eliseu D’Angelo Visconti, datada em cerca de 1916, dimensões 66cmx81cm, em técnica a óleo sobre tela, mostra um carrinho de bebê, que também aparece em outras pinturas suas. Segundo carta escrita por Louise a Benjamim de Mendonça, em 1954, no carrinho está o filho caçula de Eliseu Visconti, Afonso, que veste um chapéu branco. Sentada à sua frente, com um chapéu vermelho, e com um livro sobre o colo, está Louise Visconti, a sua mãe.

¹⁴ Esta obra teve outros títulos. Por exemplo, na exposição “Retrospectiva” de 1949, sob o nº 121, recebeu o título ‘Ninando no Jardim’. Na Sala Especial da II Bienal, 1954, sob o nº 11, como ‘Esperança’.

Esta obra é considerada uma das obras mais luminosas do artista, apresentando pinceladas aparentes, largas e ressaltadas pelos tecidos. O vestido branco da jovem Louise recebe o tratamento de manchas em tons de rosa, azul e lilás, as quais replicam-se por toda a tela, seguindo o estilo impressionista presente nas composições do pintor.

La chute d'Icare, gravura de Henri Matisse, 1945 (Acervo Castro Maya)

A obra “La chute d’Icare” (A queda de Ícaro) trata-se de uma colagem feita por Henri Matisse em 1945, nas dimensões 33cm x 25,4cm, com técnica mista a partir de recortes em papel pintado. Em 1947, a obra foi impressa em litografia, compondo um álbum com 20 diferentes gravuras. Ao todo foram impressos 250 álbuns, ocasião em que o exemplar 196 foi comprado por Raimundo Castro Maya.

Matisse foi um artista importante no movimento Fauvista¹⁵. Dentre as características marcantes das obras desse movimento da vanguarda francesa, observa-se o uso de cores puras e intensas, linhas simples e formas reduzidas, e desapego das regras tradicionais da arte. Na época da produção da obra, o autor passava por uma grave doença que o deixou com movimentos limitados durante algum tempo, o que não o desencorajou de continuar a produzir arte, e o levou a desenvolver novas técnicas, em específico, a utilização de pedaços de papel pintados com cores intensas, recortados e montados de modo a compor uma imagem dinâmica.

Na referida gravura, Matisse mostra Ícaro¹⁶ em meio ao céu azul profundo, com seu corpo em queda livre até o mar. É o momento trágico da sua morte inevitável, por ter tentado voar com asas de cera até o sol, mitologia trágica grega que se contrasta com as cores vermelho, amarelo e azul profundos. Ícaro, com uma mancha vermelha no lugar do coração, traz um aspecto calmo, livre de ansiedade ou medo.

¹⁵ O termo "fauvismo" vem da palavra francesa "*sauves*", que significa "feras", e foi usado inicialmente de forma pejorativa pelo crítico Louis Vauxcelles para descrever o estilo ousado e intenso dos artistas, que usavam cores vibrantes e pinceladas soltas e expressivas.

¹⁶ Na mitologia grega, Ícaro conseguiu voar com asas feitas por seu pai, Dédalo, usando penas presas com cera de abelha. Ignorando os avisos de seu pai, Ícaro escolheu voar muito perto do sol, o que fez com que a cera derretesse. Ele caiu no mar e se afogou.

Aquarelas de Jean-Baptiste Debret (Acervo Castro Maya)

Debret foi um artista viajante, e chegou no Brasil em 1816, como pintor da Missão Artística Francesa, que o incumbiu em realizar pinturas retratativas históricas para D. João, do mesmo modo que havia feito para Napoleão, na França. Porém, D. João VI não parecia ter interesse em ser retratado, ocasião em que o pintor realizou apenas alguns quadros históricos para a monarquia. Assim, durante sua estada de quinze anos (1816 a 1831) no Brasil, Debret retratou o que compunha a sociedade brasileira na época: escravos, indígenas, o cotidiano no período joanino durante o Primeiro Reinado, e elementos da fauna e flora brasileiros. Esses desenhos e aquarelas do país, posteriormente (1839), comporiam seu livro “*Voyage pittoresque et historique au Brésil*”, com o retorno do artista para a França após a abdicação do trono por D. Pedro I. Contudo, tal obra não foi bem recebida pelo público francês. (TREVISAN, 2023)

Apesar de “*Voyage pittoresque et historique au Brésil*” não ter tido a repercussão esperada na França, as ilustrações de Debret não perderam importância, tendo sido utilizadas como fonte histórica visual para os estudos da sociedade brasileira do século XIX por diversos pesquisadores¹⁷. Hoje, Jean-Baptiste Debret é considerado um dos mais relevantes artistas viajantes europeus que estiveram no Brasil, e boa parte de suas obras produzidas no período colonial se encontram no Museu da Chácara do Céu. Sobre a ocasião de compra das obras de Debret por Raimundo Castro Maya é importante lembrar que estávamos passando por um período histórico de tensões, às Primeira e Segunda Guerra Mundial, e a procura por uma identidade nacional, tal coleção foi fundamental na construção da imagem histórica e cultural do Brasil. Segundo o sociólogo Anderson Ricardo Trevisan:

Até essa época pouco se conhecia de Debret no país. Seu livro não havia sido editado aqui, e a maior parte de suas obras originais (desenhos, aquarelas, pinturas a óleo etc.) havia sido levada para a Europa no século XIX, seja pelo próprio Debret (1831), seja na bagagem da Família Real (1821, 1831 ou 1891). Aos poucos, porém, seus trabalhos começaram a regressar ao país, o que configura o que chamo de redescoberta de Debret no início do século XX. (TREVISAN, 2023)

¹⁷ Dias, por exemplo, analisa os retratos de D. João VI e D. Pedro I para verificar suas descrições físicas. Mott¹⁷, por outro viés, analisa cerca de 80 obras de autores que estiveram no Rio de Janeiro entre 1800 e 1850, dentre essas incluindo a de Debret, para coletar dados das crianças negras vindas da África. E por fim, Monteleone¹⁷ investigou os trajes usados no Rio de Janeiro do século XIX através das aquarelas de Debret para compreender a moda usada pelos escravos de famílias ricas e mulheres da sociedade.

Das aquarelas que sofreram intervenção artística estão: “Família de um chefe Camacã preparando-se para uma festa”; “Soldados índios de Mogi das Cruzes”; “Aldeia de Caboclos em Cantagalo”; “Índios soldados escoltando selvagens”; “Caboclo (índio civilizado)”; “Le Diner”; “Négresses Marchandes D’angor”; e textos do livro “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, vol. 1 e 2”. As referidas aquarelas retratam realidades com cenas indígenas, e do cotidiano dos escravos em seus trabalhos nas famílias abastadas brasileiras, e os textos de Debret mostram a visão dele e da sociedade brasileira da época sobre esses grupos marginalizados.

A Colheita do Feno (*Le Ratelier de Foin*), de Rosa Bonheur (Acervo Castro Maya)

Maria Rosalia Bonheur¹⁸ foi uma pintora realista francesa, feminista, abertamente homossexual¹⁹, que desafiava as convenções sociais de sua época, adquirindo independência financeira com seu trabalho, algo raro para mulheres no século XIX. Também, foi a primeira mulher a receber o título de Oficial da Legião de Honra, a mais alta distinção honorífica da França. Em suas pinturas, retrata majoritariamente animais e cenas rurais.

A pintura “A Colheita do Feno” de Rosa Bonheur, datada do período de 1822-1900, dimensões 85cm x 50cm, com a técnica óleo sobre tela, mostra uma cena aparentemente do cotidiano dos camponeses, em que num campo aberto, camponeses trabalham colhendo e carregando o feno em carroças. O céu iluminado cria uma atmosfera serena, mostrando a harmonia entre a natureza, os animais e os seres humanos, temas recorrentes na carreira da artista.

Segundo Tripplet, “a perfeição física dos corpos dos animais foram preocupações científicas e estéticas na França do século XIX, ocasião em que na arte, observava-se certa popularidade das cenas rurais, refletindo a cultura social de classe com relação a criação de animais domésticos.”

¹⁸ Viveu com sua companheira Nathalie Micas, por mais de 40 anos até seu falecimento em 1889. Após, teve um relacionamento com a pintora americana Anna Elizabeth Klumpke até sua morte em 1899. Klumpke impulsionou o legado artístico e literário post mortem de Bonheur, escrevendo sua biografia, que foi publicada em 1908 sob o título *"Sa Vie Son Oeuvre"* ("Sua Vida, Sua Obra").

Inclusive, Bonheur também possuía propriedades rurais, mantendo animais como vacas, cavalos e até espécimes exóticos como leões, os quais lhe serviam como objetos de estudo e inspiração para as suas obras. (TRIPPLET, 2023)

Portanto, observa-se uma cultura simbólica social, em que o gado, embora frequentemente esteve ligado meramente a composições paisagísticas, emerge nas obras de Bonheur como protagonistas centrais, ricos em pelagem, gordura e força muscular. A vaca, aparentemente inofensiva, portanto, tornou-se um símbolo da modernização capitalista quanto ao ideal pastoral. (TRIPPLET, 2023)

Referências bibliográficas

ARAUJO, Ana Lucia. Brazil through French eyes: a nineteenth-century artist in the tropics. New Mexico: UNM Press, 2015.

BAPTISTA, Anna Paola P. Absolutamente modernos: a arte brasileira das Bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular. In: *XXIV Colóquio CBHA*, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/14_anna_paola_batista.pdf>. Acesso em: 30/11/2024.

BATISTA, Denise Maria da Silva; BETTE, Thais Fernanda; HORTA, Vivian H. Arquitetura e conservação da coleção Castro Maya. 2012. Disponível em:

<https://arquimuseus.arq.br/seminario2012/conteudo/eixo_01/e01_arquitetura_e Conservacao_da_%20colecao_castro_maya.pdf>. Acesso em: 30/11/2024.

CAVALCANTE, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Eliseu Visconti, o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. *ArtCultura*, v. 7, n. 10., 2005. Disponível em:

<<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1290>>. Acesso em: 30/11/2024

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100008>. Acesso em: 30/11/2024.

DOMBI, Maria Cecilia. A cultura e a documentação: desafios e possibilidades. In: 6º Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus, Recife, Petrópolis e Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://arquimuseus.arq.br/seminario2019/pdf/artigos/eixo_3-cultura_e_documentacao/e3a6_dombi.pdf>. Acesso em: 30/11/2024.

FERREIRA, Luciana S. *Algumas questões sobre o mobiliário colonial*. Revista Pindorama, v. 8. LEPAC – Laboratório de Estudo e Pesquisa em Arte Colonial. Disponível em:

<<http://www.ufrgs.br/arte-colonial/pindorama>>. Acesso em: 14/08/2024

FLEMING, Laurence. *Roberto Burle Marx: um retrato*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1996.

GALLERY INTEL. *Icarus by Henri Matisse: The Story Behind the Artwork*. Disponível em:

<<https://galleryintel.com/artex/icarus-by-henri-matis-%20#:~:text=Here%20Matisse%20shows%20Icarus%20flailing,creates%20an%20almost%20meditational%20composition>>. Acesso em: 30/11/2024.

GRANATO, Marcus; SCHEINER, Tereza (Org.). *Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intercultural*. IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2013.

- GUEDES, Carolina Machado. O Ciclo de Eléusis: Imagem e Transformação Social em Atenas no Século VI A.C. Universidade de São Paulo, Departamento de História, (dissertação), São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-14042009-142311/publico/tde_Carolina_Machado_Guedes.pdf>. Último acesso em: 30/11/2024.
- MATISSE Website: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/129058#:~:text=For%20Matisse%2C%20this%20work%20relates,were%20involved%20with%20the%20Resistance>> Acesso em: 30/11/2024.
- MEDEIROS, Adriana Clementino de. O ideal de beleza na escultura grega: reflexões sobre as acepções formais construídas pela sociedade grega. *Principia*, n. 23, p. 89–102, 2011. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/6283>>. Acesso em 30/11/2024
- MENDES, Eloísa Brantes. *Cidades instáveis: intervenção artística como experiência heterotópica do espaço urbano*. O Percevejo Online, v. 4, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%p>>. Acesso em: 30/11/2024.
- MONTELEONE, Joana de Moraes. A tirania da moda: roupas, comércio e consumo no Rio de Janeiro do século XIX. *Revista Maracanã*, n. 15, p. 240-269, 2016.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. A criança escrava na literatura de viagens. *Cadernos de Pesquisa*, Fundação Carlos Chagas, n. 31, p. 57-68, 1979
- NAHM, Barbara Cristina. Sob o signo da desumanização: uma crítica decolonial da iconografia colonial brasileira a partir das imagens de Jean-Baptiste Debret e outros artistas viajantes do século XIX e uma nova leitura para a História da Arte Brasileira. Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Estética e Estudos Artísticos, (dissertação), 2023. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/158446/1/Dissertac%20a%20o%20-%20Barbara%20Nahm%20-%20vers%C3%A3o%20final.pdf>>. Acesso em: 14/08/2024.
- OATES, Phyllis Bennet. *História do mobiliário ocidental*. Lisboa: Presença, 1991.
- OLIVEIRA, Rafael Alves de. Obras de arte e a memória imagética: uma análise dos métodos de representação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, (dissertação), 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/26245/1/DISSERTA%C3%A7%C3%A3O%20Rafael%20Alves%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 14/08/2024.
- PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual no contexto dos museus*. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Brasília, 2019. Disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Gestao-da-Propriedade-Intelectual_Ifram_versao-digital.pdf>. Acesso em: 30/11/2024.
- RACKOW, Marcia. The Joyous Drama of Outline and Color: "Icarus" by Henri Matisse. Terrain-gallery. Disponível em: <<https://terraingallery.org/aesthetic-realism-art-criticism/the-joyous-drama-of-outline-and-color-icarus-by-henri-matisse>>. Acesso em: 30/11/2024.
- RICAUD, Théodore. *Le musée de peinture et de sculpture de Bordeaux de 1830 à 1870 (suite)*. In: *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 29e année, n° 2, p. 74-86, 1936. DOI: <https://doi.org/10.3406/rhb.1936.1539>. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/rhb_0242-6838_1936_num_29_2_1539>. Acesso em: 30/11/2024.
- RODRÍGUEZ, Francisco Merino. *Rosa Bonheur (1822-1899): Estrategias para su dinamización y puesta en valor en su museo casa-taller*. In: I Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 2009. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4098704.pdf>>. Acesso em: 30/11/2024.
- SARAIVA, Raysa. *Paisagismo Brasileiro Revisitado*. Revista Ensaio e Arquitetura, 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Raysa-Saraiva/publication/298070536_Paisagismo_Brasileiro_Revisitado/links/56e5f98d08ae98445c216f96/Paisagismo-Brasileiro-Revisitado.pdf?origin=journalDetail&_tp=eyJwYWdlIjoiam91cm5hbERIdGFpbCJ9>. Acesso em: 14/08/2024
- SHOHAT, Ella. O espectro dos Blackamoor: representando a África e o Oriente. *Porto arte: Revista de Artes Visuais (Qualis A2)*, v. 24, n. 42, 2019. DOI: 10.22456/2179-8001.98262. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.98262>>. Acesso em 30/11/2024

- SICILIANO, Tatiana. A construção da fachada de Raymundo de Castro Maya como “benfeitor” da cidade e do patrimônio público: a coleção de Debret e o projeto de construção memorial. In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios*, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434311182_ARQUIVO_Anpuh-TatianaSiciliano.pdf>. Acesso em: 30/11/2024.
- SILVA, Arabella Natal Galvão da. História do Mobiliário. Universidade Federal do Paraná, (apostila), 2021. Disponível em: <https://exatas.ufpr.br/degraf_arabella/wp-content/uploads/sites/28/2016/08/Apostila-Hist%C3%B3ria-do-Mobili%C3%A1rio.pdf>. Acesso em: 09/11/2024.
- SILVA, Lara Campos Mauad e GERIBELLO, Denise Fernandes. Acerca do mobiliário neoclássico Brasileiro. Revista *Intellectus*, ISSN 1679-8902, N°32, Vol. 4, 2015. Disponível em: <<https://revistasunifajunimax.unieduk.com.br/intellectus/article/view/314/309>>. Acesso em: 30/11/2024
- SILVEIRA, Maria Teresa. Casa, colecionismo e decoração: o estilo Barroco brasileiro. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 406-432, mai. 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8672958. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672958>>. Acesso em: 30/11/2024.
- SIMÕES, B. Carneiro Leão. *Neocolonial e Modernismo: semelhanças e diferenças em relação à identidade nacional brasileira*. (Entre)linhas: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 3, n. 1, p. 15, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/entrelinhas/article/view/6344>>. Acesso em: 30/11/2024.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 20, n. 1, p. 18–27, 2012. DOI: 10.20396/resgate.v20i23.8645724. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645724>>. Acesso em: 30/11/2024.
- TRIPPLETT, Stephanie. Bovine Reproductions: Animal Husbandry and Acclimatization in the Cattle Paintings and Prints of Rosa Bonheur. *Art History*, v. 46, n. 1, p. 12–37, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12707>. Acesso em 30/11/2024
- VELLOSO, Beatriz Pimenta. Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, (tese), Rio de Janeiro, 219 f., 2010.
- VISCONTI Website: <<https://eliseuvisconti.com.br/visconti-pintor-introducao/>>. Acesso em 30/11/2024

Minibios dos participantes do projeto

Adryel Oliveira é artista visual e graduando em Artes Visuais-Escultura pela EBA/UFRJ. Sua prática artística é profundamente enraizada em seu cotidiano, explorando questões sociais através de uma perspectiva crítica. Por meio de suas obras, denuncia o descaso policial, governamental e colonial, convidando o público a refletir sobre essas temáticas urgentes. Seu trabalho une a força da arte urbana a elementos de sua vivencia pessoal, criando dialogo viscerais que provocam consciência e transformação.

Agatha Fiúza é natural de Além Paraíba, MG, vive na cidade do Rio de Janeiro, RJ. É licenciada em Educação Artística - Artes Plásticas (2019), atualmente cursa graduação em Artes Visuais-Escultura, na EBA/UFRJ. É bolsista PIBIAC no Projeto “Poéticas Decoloniais: Metodologias com a obra de Denise Ferreira Da Silva”. Suas pesquisas e proposições artísticas se relacionam com conceitos de memória, decolonialidade e ritual.

Ju Angelino é graduada em Pintura, na EBA/UFRJ, e formada em ade-reços pela ONG Spectaculu. Sua pesquisa, focada em memória e cultura popular, veio da conexão com sua avó, baiana da escola de samba União da Ilha. No muralismo, começou com pinturas em terreiros de umbanda e candomblé. Trabalhou nas Escolas de Samba União da Ilha, Imperatriz Leopoldinense e Acadêmicos do Grande Rio, que foi campeã em 2022. Ao longo de sua experiência em arte urbana, atuou em projetos como Rede Nami, Rua Walls e Cores da Brasil. Expôs em locais como Galpão Bela Maré, CMA Hélio Oiticica, Museu de Arte do Rio e Parque Lage, sendo monitora do curso Arte Cura. Atualmente é residente na plataforma xow.rumi.

Ana Letícia Magalhães é graduanda no Curso de História da Arte, da EBA/UFRJ, Brasil, artista visual, percussionista e professora de percussão. Juntando esses dois pólos tem como ponto culminante de sua pesquisa o Carnaval, a cultura popular e identitária do carioca, com foco na cultura de Escolas de Samba que norteiam sua pesquisa, seja pelo caminho historiográfico, quanto musical e artístico. Faz uso de técnicas mistas que juntam pintura e bordado livre.

Beatriz Pimenta Velloso é artista visual e professora associada do Departamento de Artes Visuais-Escultura, BAE/EBA/UFRJ, Brasil. É líder

do Grupo de Pesquisa "A arte, a história e o museu em processo", certificado desde 2014 pelo CNPq/UFRJ; coordenadora do Projeto de Extensão "Intervenções: arte contemporânea nos museus do Estado do Rio de Janeiro", ativo desde 2019; e do Laboratório de Processos Artísticos, LABPROA/EBA/UFRJ, contemplado por edital da Faperj em 2016. Atua na área de arte contemporânea com ênfase em fotografia, vídeo, escultura e instalação.

Bruna de Almeida é artista visual, carioca e vive atualmente no bairro de Magalhães Bastos, na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Adquiriu interesse artístico em 2021, durante a pandemia. Posteriormente, saiu do curso de Direito e, em 2023, iniciou o curso de Pintura na UFRJ, onde tem desenvolvido e descoberto sua poética e seu lugar como artista. Em suas pinturas, fragmentos de cenas urbanas são retratados de forma a traduzir a complexidade da ocupação humana e sua relação com o espaço. Com um olhar atento para a solidão e as disparidades sociais observadas nas ruas, a artista costuma utilizar fotografias autorais como base para o processo pictórico.

Cláudia de Oliveira é professora da EBA/UFRJ, atuando na Graduação e na Pós-graduação, mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio (1995), doutora em História pelo Instituto de História, UFRJ (2004), com Estágio Sandwich na School of Arts, na Universidade de Bristol, Inglaterra (2003), sob a orientação de Stephen Bann. Realizou estágios de Pós-doutoramento: setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa (2006) e Instituto de Literatura, Departamento de Sociologia, Universidade do Porto (2021). Desde 2010 Suas pesquisas abordam as seguintes áreas: Historiografia da arte e mulheres artistas (Sec. XVI ao XXI) no âmbito dos estudos de gênero, da filosofia, da psicanálise, do corpo e da sexualidade. Os eixos temáticos abarcam a produção artística de mulheres em contextos pós-coloniais (Sec. XIX-XX) e na arte contemporânea.

Dinah de Oliveira é professora Adjunta e Pesquisadora Institucional da EBA/UFRJ, no curso de Artes Visuais-Escultura, e da Linha Imagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação (PPGAV), é pesquisadora associada da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Seus interesses de pesquisa atravessam as metodologias artísticas, práticas curatoriais, os estudos decoloniais, as questões de gênero, a psicanálise, as artes cênicas e a performance arte, a teoria e a crítica da arte contemporânea, da imagem e aproximações com a filosofia.

Esther Blay é artista plástica nascida no Rio de Janeiro, graduanda em Pintura, pela EBA/UFRJ. Utiliza a pintura como ferramenta para investigar a vulnerabilidade nas coisas. Tem seu processo orientado pela falha, o erro, a passagem do tempo e a intimidade.

Félix Léo é artista visual, arte-educador e graduando em Artes Visuais-Escultura, pela EBA/UFRJ. Formou-se em Design de Moda pela Faculdade Anhanguera Educacional (2014). Bolsista PIBIAC no Projeto de Extensão "Intervenções: arte contemporânea nos museus do Estado do Rio de Janeiro", ativo desde 2019. Realizou exposições em instituições como: Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Fundação de Arte de Niterói (FAN) e no Macquinho – Centro Cultural de Cidadania e Economia Criativa–, do MAC, Niterói, RJ. Acredito profundamente que a fusão entre arte e educação tem o poder de transformar vidas, fortalecer identidades e enriquecer comunidades. Produzo a partir das minhas raízes afro-brasileiras, buscando, por meio da arte, reafirmar a importância da ancestralidade e da cultura negra, ocupando espaços culturais nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói.

Gabriella Sales é artista visual de Niterói, Rio de Janeiro, graduanda no curso Gravura da EBA/ UFRJ. Pensa na comida como um ponto desencadeador de diálogos em diferentes setores da vida pessoal e coletiva, como o pensar a própria existência e a segurança alimentar no Brasil e utiliza a prática da pintura, do desenho e da gravura como um meio de fixar no imaginário coletivo cenários e objetos associados à cultura alimentar. A partir da percepção da cozinha como um espaço de construção de afetos, evidencia a importância de pensar o indivíduo partindo de cenas e objetos considerados ordinários e a complexidade emocional que esses podem carregar. Tem como objetivo na representação figurativa dos alimentos e dos espaços culinários uma forma de acessar e comunicar experiências que transcendem o mero ato de se alimentar.

Indigo Braga é artista visual, poeta e cineasta carioca. Graduanda em Artes Visuais-Escultura pela EBA/UFRJ, formou-se em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (2020) e Edição pela Associação Brasileira de Cinematografia (2023). Participou de festivais como XV Janela Internacional de Cinema de Recife, 26º e 23º FestCurtas BH e 32º Festival Mix Brasil; e exposições em instituições como Futuros Arte e Tecnologia e a Pinacoteca do Ceará. Seu trabalho pensa a construção de arquivo e memória por meio da criação de ficções, traçando uma

linguagem que caminha entre os suportes da poesia, audiovisual e foto-performance.

Malu Domingos é graduanda em Artes Visuais-Escultura na EBA/UFRJ. Em suas obras, exploram temas como religiosidade, ancestralidade e suas diversas traduções. Sua prática artística abrange instalações, esculturas, fotografias e artes digitais, que se desenvolvem a partir de suas vivências religiosas e sua conexão com seus ancestrais. Utiliza da arte como ferramenta para conectar o passado ao presente. Por meio dessa abordagem, cria novas formas de olhar e compreender as tradições religiosas e a conexão com o ancestral.

Maria Luiza Dan é artista visual graduanda em Artes Visuais-Escultura pela EBA/ UFRJ. Tem sua pesquisa com foco em desenvolver uma prática investigativa que explora questões político-sociais contemporâneas no contexto da sociedade brasileira. Busca traduzir, por meio de diversas linguagens visuais, críticas e reflexões sobre temas como desigualdade social, injustiças políticas, direitos humanos e movimentos sociais. Interessada em unir arte e pesquisa para provocar debates, fomentar a consciência coletiva e trazer à tona narrativas que muitas vezes são marginalizadas.

Mônica Coster (1995, São Paulo-SP), vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista graduada em Artes Visuais-Escultura, pela EBA/UFRJ, quando realizou mobilidade acadêmica na Universidade de Málaga, na Espanha, onde estudou cerâmica contemporânea. Possui mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes, pelo PPGCA/UFF, e é doutoranda em Artes pela PPGARTES/UERJ. Atualmente, é professora substituta do Instituto de Artes da UERJ. Artista premiada pelo I Prêmio Vozes Agudas para Mulheres Artistas (Coletivo Vozes Agudas/Ateliê 397), participou de diversas exposições coletivas, entre elas: Vozes Agudas, Galeria Jaqueline Martins, São Paulo; Siete Performances, o Nueve, Galería Isabel Hurley, Málaga, Espanha; Abre Alas 18, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro; e Salão de Arte de Ribeirão Preto (SARP). Em 2024, realizou a exposição individual Fábrica Ruminante, na Galeria Asfalto, Rio de Janeiro.

Raiza Neves é graduanda em História da Arte pela EBA/ UFRJ, e atualmente atua como Pesquisadora Júnior no Real Gabinete Português de Leitura, com Bolsa Maria Eugénia e Francisco Garcia. Foi bolsista PIBIC-CNPq entre novembro de 2022 e agosto de 2024, no projeto de ini-

ciação científica “Estudo dos Artefatos Têxteis Decorativos – Entre o popular e o erudito – da coleção Jerônimo Ferreira das Neves do MDJVI-EBA-UFRJ”, sob a orientação da Profa. Dra. Marize Malta. Possui interesse em Arte, Gênero e Mulheres na História da Arte.

Stefanie Queiroz é graduanda em Artes Visuais-Escultura pela EBA/UFRJ. Em sua produção, passeia por diferentes técnicas para expressar sua subjetividade, tendo, nos últimos tempos, se voltado com maior ênfase à produção de esculturas em cerâmica, onde as suas perguntas acerca da existência humana são respondidas. Ali encontrou solo fértil para diversos aprofundamentos e experimentações num assunto que pode ser tão plural quanto a cerâmica: uma técnica tão antiga quanto a humanidade, e que, naturalmente, nos transporta para o passado e também para o futuro. A análise do cotidiano e sociedade a partir de hábitos culturais extremamente marcados pelo território que, quando em intercâmbio, geram estranhamentos, mas também graça e reflexão, compõem o campo de pesquisa da artista. Faz parte de suas reflexões, também, o estudo da construção da cidade do Rio de Janeiro, que já foi corte e também capital, e carrega feridas coloniais latentes, transmutadas na busca pelo belo através da materialidade da cerâmica. Participou de coletivas no CMA Hélio Oiticica, Galeria Refresco, Galeria Jacarandá e Centro Cultural dos Correios. É monitora e pesquisadora no atelier de cerâmica EBA/FAU e residente no programa NO/CORTE da plataforma Monolito.

Suelen Azevedo é artista visual e mestre em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). É colaboradora no Grupo de Pesquisa "A arte, a história e o museu em processo", CNPq/EBA/UFRJ; Bacharel e Licenciada em Letras Português pela Universidade de Brasília (UnB), e Bacharel em Direito pelo Centro Universitário do Distrito Federal (UDF). Atua na área de arte contemporânea desde 2019 com ênfase em pintura, instalação e música.

Thuany Dantas é graduanda no Curso de História da Arte, da EBA/ UFRJ, artista têxtil, arte-educadora e pesquisadora. Sua prática transita entre arte e pesquisa, explorando relações entre decolonialidade, memória coletiva e experiência urbana. Seus trabalhos dialogam com narrativas visuais e ressignificam objetos cotidianos, tecendo conexões entre materiais, histórias e territórios. Além disso, atua em projetos de curadoria, educação e mediação cultural.



