

# DEBRET

# EM



# QUESTÃO

olhares contemporâneos

Ministério da Cultura apresenta

FRANÇA  
BRASIL  
2025

# DEBRET

olhares  
contemporâneos

# EM

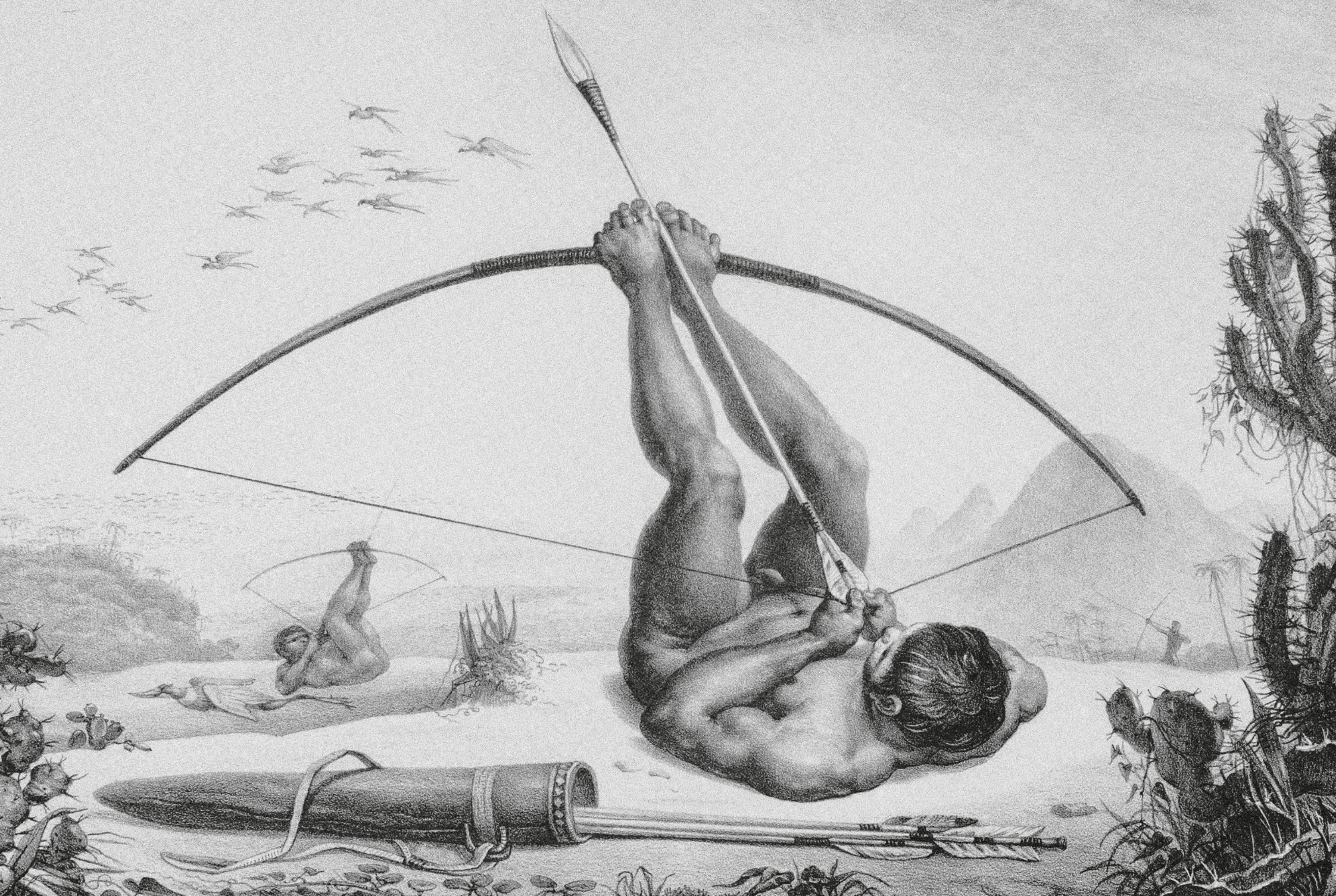
# QUESTAÇÃO

---

Curadoria  
Jacques Leenhardt  
Gabriela Longman

MUSEU  
PAULISTA  
- USP

FUNDAÇÃO DE  
APOIO  
AO  
MUSEU  
PAULISTA



# SUMÁRIO

10

---

## OLHARES SOBRE O OLHAR DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

14

---

## HISTÓRIA, IMAGENS E GESTÃO INSTITUCIONAL

Mário Mazilli

18

---

## QUESTIONAR AS IMAGENS DO PASSADO

Jacques Leenhardt

26

---

## DEBRET 2.1

Gabriela Longman

33

---

## INTRODUÇÃO

39

---

## O PROJETO DO LIVRO

82

---

## A IMAGEM POLÍTICA

87

---

## DEBRET: SEU FRACASSO E SEU ESQUECIMENTO

88

---

## A REDESCOBERTA DAS IMAGENS DE DEBRET

92

---

## “VIAGEM PITORESCA ATRAVÉS DO BRASIL – DEBRET”

94 Marcel Gautherot

99

---

## ANOS DE CHUMBO

100 Anna Bella Geiger

107

---

## DIANTE DO ARQUIVO COLONIAL

108 Bruno Weilemann Belo

110 Cássio Vasconcellos

112 Claudia Hersz

120 Dalton Paula

126 Denilson Baniwa

130 Eustáquio Neves

134 Gê Viana

144 Heberth Sobral

146 Isabel Löfgren & Patricia Gouvea

154 Jaime Lauriano

160 Laercio Redondo

164 Lívia Melzi

168 Rosana Paulino

172 Sandra Gamarra Heshiki

178 Tiago Gualberto

188 Tiago Sant’Ana

190 Val Souza

192 Valerio Ricci Montani

196

---

## CRONOLOGIA

212

---

## ENGLISH VERSION

234

---

## VERSION FRANÇAISE



# OLHARES SOBRE O OLHAR DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

---

**Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins**  
Diretor do Museu Paulista da USP  
Coordenador institucional da exposição  
*Debret em questão – olhares contemporâneos*

Em 2025, o Brasil e a França festejaram 200 anos de relações diplomáticas, estabelecidas três anos após a Independência brasileira, ocorrida em 1822. A exposição *Debret em questão – olhares contemporâneos*, realizada sob curadoria de Jacques Leenhardt e de Gabriela Longman, integrou essas comemorações, abordando um dos mais importantes conjuntos de imagens que representam a vida no país entre as décadas de 1810 e 1830, produzidas pelo artista francês Jean-Baptiste Debret.

Debret viveu no Rio de Janeiro sob os reinados de Dom João VI (1815–1822) e de Dom Pedro I (1822–1834), período em que elaborou um extenso conjunto de aquarelas e desenhos, que foram base para a produção de gravuras que ilustram a obra denominada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], editada em Paris em língua francesa, entre 1834 e 1839.

Esse livro foi escrito por Debret como um relato do novíssimo Império Brasileiro, marcado por velhos costumes, como a escravidão a que eram submetidos os negros e, apesar da proibição, também os indígenas. Maior país escravista das Américas ao tempo da Independência, o Brasil era caracterizado pela violência física e pela exploração da força de trabalho impostas às populações escravizadas, uma hierarquia brutal, que se estendia das vilas e cidades às fazendas. Debret, que vivera a Revolução Francesa desencadeada em 1789, olhou e representou as práticas sociais do país com um interesse documental, mas também com indignação.

Suas imagens foram quase sempre publicadas, ao longo do século 20, sem a referência aos textos que as explicavam. Assim, de representação crítica de uma sociedade escravista, as gravuras da *Voyage pittoresque* tornaram-se o inverso: reforçavam a violência e as hierarquias entre brancos, negros e indígenas no Brasil. Como já apontou o sociólogo e jornalista Marcelo Coelho em “O culto a Debret manifesta vocação escravista”, essas imagens foram, por exemplo, exibidas à exaustão nas portarias de edifícios de apartamentos, de modo a lembrar o passado de desigualdade que entradas sociais e entradas de serviço deviam preservar no presente republicano – uma lembrança perversa de que “o Brasil era assim”.<sup>1</sup>

Das formas impressas, a leitura hierarquizadora das imagens de Debret estendeu-se à televisão e às formas animadas. Grande parte da população do Brasil e de mais de 70 países do mundo foi apresentada às imagens da *Voyage pittoresque* pela novela *Escrava Isaura*, gravada entre 1976 e 1977, cuja abertura era composta por imagens de Debret, ao som de música de Dorival Caymmi. Naqueles poucos minutos diários de exibição, a denúncia de Debret era mais uma vez retomada como o retrato do tempo da escravidão, dando opacidade ao drama do cativo e das violências que, na novela, era reservado sobretudo à protagonista.

---

<sup>1</sup> Folha de S. Paulo, 9 mar. 1994, p. 5–6.

Mas os sentidos que as imagens de Debret desempenham na sociedade brasileira estão em constante transformação. Os curadores reuniram nesta exposição 93 obras de 20 artistas contemporâneos que retomam e reelaboram, em seus trabalhos, o caráter crítico das aquarelas originais e das gravuras do artista francês. Utilizando técnicas diversas, substituindo ou extraindo personagens, alterando legendas, interferindo nas imagens originais, destacando e reelaborando cenas e figuras humanas, aproximando gravuras de fotografias contemporâneas ou extraindo de Debret sua mensagem de denúncia, esses artistas criaram obras de enorme potência para a reflexão dos ecos e prolongamentos das desigualdades geradas pela escravidão até o presente. Retomam também, afinal, uma longa tradição de resistência, de quilombos, de motins e de críticas que, nas fazendas e nas cidades, pressionou decisivamente pelo fim da escravidão em 1888, uma extensa movimentação negra que as narrativas tradicionais da Abolição deixaram opaca.<sup>2</sup>

Em uma sociedade cada vez mais imersa nas imagens, que nos chegam às centenas por meio de celulares e computadores todos os dias, o Museu do Ipiranga e o Museu Paulista da USP repartem com seus visitantes a responsabilidade de refletir sobre os muitos olhares voltados ao país e a seu passado complexo. Debret e as diferentes apropriações de seus trabalhos são, assim, um estímulo para a reflexão a respeito da história do Brasil e das perspectivas para superar as desigualdades que ainda nos prendem ao trauma da escravização.

---

2 MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *O plano e o pânico* – os movimentos sociais na década da Abolição, 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2010; GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de quilombolas*. Mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, séc. XIX, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José (Org.). *Liberdade por um fio* – história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

# HISTÓRIA, IMAGENS E GESTÃO INSTITUCIONAL

---

**Mário Mazilli**  
Diretor-Geral  
Fundação de Apoio ao Museu Paulista (FAAMP)

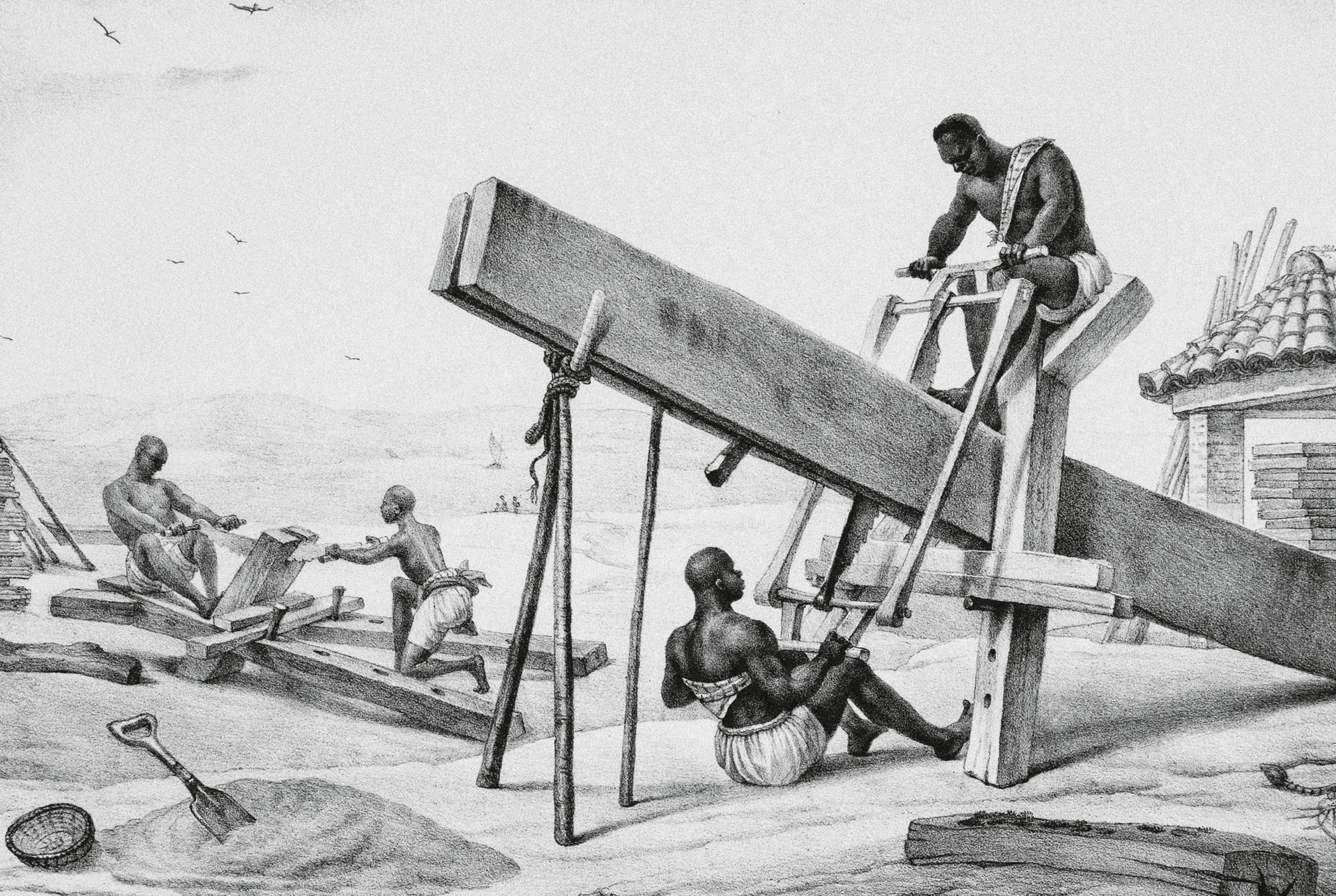
A realização de *Debret em questão – olhares contemporâneos* insere-se em um momento decisivo do amadurecimento institucional da Fundação de Apoio ao Museu Paulista (FAAMP). Ao longo dos últimos anos, a Fundação vem-se consolidando como uma instituição capaz de ampliar a capacidade do Museu Paulista de articular seus projetos de pesquisa, curadoria e comunicação com a sociedade.

Nesse contexto, a exposição ganha especial significado, ao integrar a programação do Ano da França no Brasil. A escolha dialoga com a trajetória do Museu Paulista e da Fundação no desenvolvimento de iniciativas voltadas ao intercâmbio institucional e cultural. Jean-Baptiste Debret ocupa lugar relevante nesse diálogo, por sua atuação no Brasil e por sua inserção em tradições artísticas e intelectuais francesas do século 19.

Amplamente conhecidas, as imagens produzidas por Debret constituem um patrimônio visual de referência e, ao mesmo tempo, um campo fértil de reflexões sobre o passado. Pouco conhecido na França, Debret nos legou imagens que são parte indissociável do imaginário brasileiro, retratando um país marcado pela violência da escravidão, bem como por aquela contra os povos indígenas.

Reproduzidas ao longo do século 20, essas imagens foram vistas, muitas vezes, sem qualquer precaução, fazendo com que o que havia sido registrado pelo artista como uma crítica à sociedade escravista fosse percebido como endosso à violência. Ao localizar historicamente essas imagens e dar destaque a releituras de artistas contemporâneos, a exposição busca problematizar essa interpretação com base na pesquisa histórica e na criação de diálogo com as questões contemporâneas.

*Debret em questão – olhares contemporâneos* traz, assim, uma proposta curatorial que guarda conexões profundas com o que FAAMP e Museu Paulista buscam em sua gestão compartilhada: a reflexão urgente sobre o passado a partir do presente, tendo como ponto de partida o rigor da pesquisa histórica. É uma exposição que conecta passado e presente, Brasil e França, pesquisa e sociedade, reafirmando a História como campo vivo, crítico e indispensável.



# QUESTIONAR AS IMAGENS DO PASSADO

---

Jacques Leenhardt  
Curador

Um museu histórico como o Museu do Ipiranga é, por definição, o lugar onde, de geração em geração, se escreve e se repensa a história do Brasil. Com efeito, é sempre a partir das questões atuais que ela é reescrita, contradizendo o que parecia estabelecido, acrescentando o que foi esquecido e dando voz àqueles e àquelas a quem ela um dia fora negada. Um museu de história é um laboratório aberto aos ruídos da cidade e da cidadania.

As comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil, em 2022, constituíram-se como um momento particularmente favorável para atualizar o que chamamos, com razão e com ironia, de “romance nacional brasileiro”. Nos últimos dois séculos, como sabemos, a questão do lugar ocupado pelas comunidades indígenas e afrodescendentes no ideário da nação ressurgiu sistematicamente, dada a sua importância para uma vida democrática marcada, ainda hoje, pelas feridas profundas deixadas pela colonização e pela escravidão.

*Debret em questão – olhares contemporâneos* propõe-se a questionar as representações do Brasil antigo cristalizadas a partir das gravuras publicadas por Debret em seu *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil]. Trata-se, por um lado, de examinar com mais atenção as imagens publicadas nessa obra, a fim de compreendermos como elas se inscrevem na história política e na história da arte. Por outro lado, esta exposição procura confrontá-las com o olhar crítico a elas dirigido por cerca de vinte artistas brasileiros contemporâneos. Em oposição a uma história de esquecimento, de distorções ou falsificações, nossa exposição pretende questionar, dentro de um espírito contemporâneo, essas imagens do início do século 19 que marcaram tão fortemente a escrita do romance nacional no Brasil.

A *Voyage pittoresque et historique au Brésil* encontra-se hoje numa estranha encruzilhada entre o conhecimento histórico, que se interessa pelos primórdios do século 19, e uma leitura contemporânea, mais antropológica do que histórica, sensível ao poder atual dessas imagens. Se é verdade que o pintor forneceu ao historiador imagens que testemunham os costumes e a violência de seu tempo – o que chamamos de “documentos” –, essas mesmas imagens também falam uma outra linguagem para os ouvidos contemporâneos. São testemunhos sensíveis, uma espécie de “documentos em segundo grau” pelos quais somos chamados a encontrar um lugar em nosso modo contemporâneo de reexaminar ou reescrever a história do Brasil.

Esse “duplo pertencimento” das imagens de Debret ao passado histórico e ao nosso presente traz consigo uma espécie de obrigação paradoxal. Ao mesmo tempo em que queremos permanecer como historiadores fiéis do passado, devemos assumir, aí, um certo grau de anacronismo. Como sabemos, o anacronismo é um pecado mortal aos olhos do historiador. No entanto, hoje é necessário projetar sobre o passado imperial as questões do presente. Nosso sentimento atual em relação à vida democrática e às desigualdades que nela persistem não

pode deixar de alimentar nossa relação com esses “documentos” trazidos pela história. Por isso, o anacronismo – que é a projeção do presente sobre o passado – impõe-se como o mais eficaz dos impulsionadores da vontade de compreender. A confrontação das narrativas do passado com as questões atuais surge, então, como o melhor meio de escapar às ilusões alimentadas pelas diferentes formas do romance nacional.

A exigência de se estabelecer esse anacronismo relativo e controlado é uma questão central e estruturante desta exposição. Nesse sentido, não fizemos mais do que seguir as propostas presentes em grande parte das obras contemporâneas aqui apresentadas. Em *Gê Viana* ou *Claudia Hersz*, *Jaime Lauriano* ou *Denilson Baniwa*, *Eustáquio Neves* ou *Val Souza*, o uso crítico do anacronismo salta aos olhos: objetos contemporâneos irrompem em um cenário datado da época imperial, obrigando o olhar a uma confrontação de épocas que perturba suas referências habituais. É produzido, então, um encontro explosivo, um choque que lança uma luz inédita tanto sobre o passado quanto sobre o presente. Nesse lampejo ocorre uma reorganização dos conhecimentos, de tal forma que essas imagens passam a reviver em um novo campo de sensibilidade, ao mesmo tempo em que quebram o *continuum histórico* convencional. Elas trabalham, portanto, não apenas sobre o passado – que é assunto dos historiadores –, mas sobre a relação que nossa atualidade estabelece com um passado que não foi digerido nem abolido. A perturbação que essas imagens instilam na narrativa, por meio de jogos de anacronismo e carnavalização, questiona as evidências e os estereótipos que sempre nos levam a pensar as coisas e as situações como se elas fossem *naturais*. O poder crítico dessa perturbação faz surgir novas formas de ironia. Ele nos oferece uma oportunidade inédita de reflexão sobre o que é a democracia no Brasil contemporâneo à luz do que foi outrora o Brasil imperial.

### Imagens documentais?

A compreensão atual das imagens de Debret é fortalecida se fizermos uma apreciação justa de sua origem. Elas foram gravuras reproduzidas em um livro e, antes disso, desenhos esboçados ao vivo na agitação das ruas cariocas. É daí que tiram sua vida. O Rio de Janeiro, a nova capital, era como um palco teatral onde se desenrolavam, diante dos olhos do desenhista, as transformações políticas e sociais do momento. O sistema escravista exibía ali suas particularidades urbanas, multiplicando pelas ruas os *escravos de ganho*, mulheres e homens que vendiam sua capacidade de trabalho para o benefício exclusivo de seus senhores e proprietários. Fascinado diante desse espetáculo, Debret concluiu: “Tudo no Brasil depende do escravo negro [...]”. Mas essa evidência tinha para ele, herdeiro do iluminismo e leitor do filósofo e economista Saint-Simon, um significado muito particular. Longe de ser uma maldição ligada ao suposto “pecado original”, o trabalho era, para ele, uma atividade emancipatória, constituindo o próprio destino da espécie humana no esforço permanente de transformar seu ambiente para seu maior benefício.

Recém-saído da tempestade revolucionária parisiense, Debret observou as transformações do mundo brasileiro a partir de sua nova experiência diante de uma efervescência diversificada da cidade. Ele se perguntou de que forma seria possível construir uma nação a partir de populações até então exploradas e descartadas do

poder: indígenas perseguidos e massacrados nas profundezas das florestas, africanos cruelmente explorados após terem sido arrancados de suas terras e culturas, e imigrantes provenientes de várias nacionalidades europeias. A essa questão responderam suas convicções enraizadas no espírito do iluminismo. Elas o fizeram acreditar que os avanços da civilização por meio da educação e do trabalho permitiriam que o novo Brasil se construísse e se unificasse.

Vimos como essas esperanças foram frustradas, a começar pelo próprio fracasso do livro que ele publicou após seu retorno a Paris, entre 1834 e 1839. Com efeito, quando Debret enviou para a biblioteca imperial o Tomo II de sua *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, a recusa emitida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [IHGB] caiu com a severidade de uma condenação: “Este volume é de pouco interesse para o Brasil”. Terrível cegueira, quando se pensa no papel que ele há mais de um século desempenha para o conhecimento do Brasil imperial. Na época, porém, ninguém queria ver em imagens a realidade e a violência da economia escravista: era preferível desviar o olhar.

### Imagens sem contexto

Após quase um século de esquecimento, as imagens de Debret foram republicadas no início do século 20, aos poucos e sem uma ordem definida, pela *Revista da Semana*. Elas seriam objeto de uma publicação completa, com o texto que as acompanhava, por ocasião da tradução para o português do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1940), pelo crítico e antropólogo Sérgio Milliet. Dessa vez, a obra teve grande sucesso e suas litografias tornaram-se a fonte iconográfica que permitiu ilustrar todos os tipos de obras acadêmicas sobre a primeira metade do século 19 no Brasil. Amplamente reproduzidas em livros didáticos, essas imagens passaram gradualmente a inundar todo o espaço midiático, especialmente graças ao carnaval, aos filmes e às histórias em quadrinhos. No entanto, durante esse processo de expansão, elas foram cada vez mais reduzidas a uma simples função decorativa e publicitária.

Essa multiplicação desenfreada nos lembra, pelo avesso, a vontade expressa por Debret de que suas imagens fossem acompanhadas de textos, para que, segundo ele, a escrita reduzisse ao máximo a ambiguidade inerente a qualquer imagem. Essa era a condição para que o autor tivesse controle sobre o significado de suas imagens.

Por essa razão, Debret havia anexado várias páginas de comentários a cada uma de suas pranchas ilustradas. Esses textos ora são apenas explicativos, como na tradição da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alambert, ora breves narrativas à maneira de um conto de Machado de Assis, onde a ironia do olhar e a contextualização das situações enfatizam a sátira social. Debret queria claramente produzir imagens inteligentes e, por meio delas, fazer seu leitor refletir. Para dar vida a essa intenção, a exposição é ritmada por painéis explicativos que ajudam a situar cada conjunto de documentos iconográficos em seu contexto histórico e social.

Como todo trabalho artístico, essas imagens se inscrevem na história das formas estéticas e de imagens já existentes. O artista nunca cria a partir do nada. Cada imagem produzida é uma tomada de posição, seja como continuidade de um modelo dominante, seja em oposição a ele, para propor outra maneira de ver o mundo. Assim como os artistas de hoje, Debret reagiu contra o imaginário de sua época e buscou alternativas aos estereótipos que distorcem a narrativa histórica de seu tempo.

Como sabemos, a história dominante, aquela que os Estados nacionais promovem e que os livros didáticos contam, frequentemente relega o Outro, o estrangeiro ou o indígena, às margens do que ela concebe e que se arroga sob o nome de “civilização”. Os artistas que reunimos aqui se sentiram, por vezes, excluídos por esses discursos, que, nem sempre mal-intencionados ou perversos, muitas vezes não reconhecem a participação das diversas comunidades na história da nação brasileira. As obras que apresentamos aqui são atos de consciência que reivindicam, nesse sentido, uma nova escrita da história nacional.

A sociedade brasileira – e todas as sociedades marcadas pela miscigenação gerada pela globalização neste início do século 21 – é chamada a retomar a narrativa de sua construção. Esse *aggiornamento* se produz, hoje, sobre uma base mais igualitária, dando espaço para a expressão das reivindicações que emergem do confronto de valores e memórias. Temos a partir de agora consciência da inevitabilidade das misturas e combinações que nos transformam dia após dia. Esta exposição nos convida a acolher com alegria e lucidez essa “crioulização”, para utilizar o termo de Edouard Glissant,<sup>1</sup> que é hora de fazermos frutificar.

---

#### Jacques Leenhardt

Diretor emérito da EHESS (Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Paris), é pesquisador do CRAL (Centro de Pesquisa sobre Artes e Linguagem). Trabalha atualmente no intercâmbio cultural entre o Brasil e a França. É presidente de honra da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) e da Associação dos Amigos do pintor Wifredo Lam (Paris, França). Dirige a revista *Sociologie de l'art* e a revista online *Artelogie*.

Publicou, entre outros: *Lecture politique du roman* (1973), *Lire la lecture, Essai de sociologie de la lecture* (1982, 1999), *Les Amériques latines en France* (1992), *Dans les Jardins de Roberto Burle Marx* (Paris, 1994; São Paulo, 1996), *Villette-Amazone* (1996), *Wifredo Lam, une monographie* (Paris, 2010; Nova York, 2025), *Jean-Baptiste Debret, Voyage pittoresque et historique au Brésil, Nouvelle édition et Introduction* (Paris, 2014; São Paulo, 2015), *Jean-Charles Pigeau: Une Odyssée transculturelle* (2019), *Rever Debret* (São Paulo, 2023), *Hercule Florence em quatro tempos* (São Paulo, 2023) e *Le Brésil illustré, l'héritage postcolonial de Jean-Baptiste Debret* (2025).

1

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021; GLISSANT, Édouard. *O discurso antilhano*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025.



# DEBRET 2.1

Gabriela Longman  
Curadora

Já estudamos demoradamente os impactos que as transformações industriais – o avião, o telégrafo, a metralhadora, a fotografia, a publicidade – exerceram sobre a sensibilidade modernista nas primeiras décadas do século 20. Um século adiante, no entanto, ainda nos falta distanciamento para mensurar o tamanho da influência da economia digital, e de todo o *modus vivendi* a ela associado, sobre a produção artística das últimas décadas.

Ao articular as gravuras produzidas por Jean-Baptiste Debret no Rio de Janeiro do século 19 às apropriações dessas mesmas imagens por artistas que pensam a sociedade brasileira nas condições atuais de temperatura e pressão, a exposição *Debret em questão – olhares contemporâneos* pode, quiçá, fornecer pistas sobre uma cultura visual pautada por códigos e estratégias relacionados às mudanças tecnossociais em curso no século 21.

A maioria dos artistas participantes da exposição nasceu entre 1965 e 1995. Trata-se de homens e mulheres que conviveram em maior ou menor grau com o mundo predominantemente analógico – usando uma enciclopédia, telefonando de um “orelhão”, fotografando com rolos de filme –, mas que assistiram e assistem aos mais variados domínios da vida, das finanças pessoais ao flerte amoroso, concentrarem-se num único dispositivo à palma da mão.

Assim, não é de se estranhar que seja um vídeo de celular, onipresente nos lares brasileiros, que a artista maranhense Gê Viana escolha colocar nas mãos de uma criança ao “atualizar” o famoso “jantar” de Debret, substituindo o antigo senhorio branco por uma família negra em mesa farta, rodeada por símbolos de estabilidade econômica e da ancestralidade reconhecida. Um outro aparelho de mesma natureza surge às mãos do fidalgo da *Suite Debretienne*, de Claudia Hersz, que escuta nos fones de ouvido de seu iPod algo que talvez seja o som dos cantos dançantes dos indígenas ao fundo.

Mais importante, porém, que a presença literal desses dispositivos nas imagens parecem ser os procedimentos adotados por diversos artistas que remetem aos novos modos de produção e compartilhamento massivo de imagens via internet, em especial à estética *meme*.<sup>1</sup> Tomados frequentemente como “piadas de internet”, sem valor para o sistema da arte, os *memes* inundaram a cultura visual

---

<sup>1</sup> O termo *meme* foi cunhado pelo biólogo inglês Richard Dawkins, em 1976, para definir uma unidade replicadora que se alastra por imitação, sempre sujeito à mutação e à mistura, e que funciona como resistência crítica. O termo ganhou força e significado nos anos 2000, via o fluxo de compartilhamento em redes como Twitter, Facebook e Instagram. Ver, entre outros, BEIGUELMAN, Giselle. “Ocupar os memes é preciso”, *Revista ZUM*, 30 maio 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/memes/>.

contemporânea, criando, transformando ou replicando diferentes concepções de mundo e narrativas políticas em disputas. Fenômeno global que começa pouco a pouco a ser analisado por diferentes exposições,<sup>2</sup> o *memes* ganha força especial em países como o Brasil, o segundo no *ranking* de países com maior tempo de uso de redes sociais.<sup>3</sup>

Os *memes* bebem na tradição da charge política e da colagem, com seu procedimento de composição/rearranjo de elementos dissonantes (presente, por sinal, na belíssima série “História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS”, de Anna Bella Geiger, bem como no tríptico *Paraíso Tropical*, de Rosana Paulino).

A diferença entre eles, no entanto, mora na ausência de traço físico – na ausência de lastro, para usar um termo do mundo financeiro – que testemunhe a composição e a velocidade com que as apropriações e mixagens acontecem no meio digital, dando origem a uma “imagem pobre”, tal e qual definida (e defendida!) pela escritora e cineasta alemã Hito Steyerl:

*Uma bastarda ilícita de quinta geração de uma imagem original [...]. Ela frequentemente desafia o patrimônio, a cultura nacional ou, de fato, os direitos autorais. É transmitida como isca, como chamariz, como índice ou como lembrete de seu antigo eu visual [...]. Ideia errante, uma imagem itinerante distribuída gratuitamente, espremida por conexões digitais lentas, comprimida, reproduzida, ripada, remixada, assim como copiada e colada em outros canais de distribuição.<sup>4</sup>*

A exemplo das recriações de cenas debretianas com bonecos de Playmobil concebidas por Heberth Sobral, diferentes obras participantes de *Debret em questão* parecem guardar influência dessa nova economia imagética baseada na sobreposição cumulativa de registros dissonantes (Debret = pintura histórica, alta cultura; Playmobil = cultura pop, brinquedo, plástico).

Do mesmo modo que a Mona Lisa ou o Chico Buarque<sup>5</sup> em alguns dos *memes* mais populares da sociedade brasileira contemporânea, as imagens de Debret operam como cânones arrancados do pedestal onde costumam pairar, perdem seu estatuto nobre de “obra de arte”, para converter-se em matéria prima – *commodity* imagética –, numa inversão de hierarquias profundamente coerente com os propósitos revisionistas de seus criadores.

Assim, no contexto de reescrita da história que permeia *Debret em questão*, não é de se estranhar que os suportes historicamente vinculados às belas artes ocidentais – a Pintura com P maiúsculo, a escultura e assim por diante – percam espaço para colagens digitais, vídeos e fotomontagens. A inclusão de vozes até então excluídas pela narrativa oficial faz-se acompanhar pela escolha de procedimentos e linguagens visuais que atuam como contraponto aos sistemas de representação dominantes, concebidos como resistência decolonial.

## Um arqueiro para novas lutas

Data de aproximadamente 2015, no Brasil, o início de um interesse renovado do sistema de arte pelas visualidades e pelos criadores indígenas em consonância com um interesse global pelo assunto.<sup>6</sup> A mudança, ainda em curso, acompanha uma revisão extensiva das vozes e dos atores sociais que foram sistematicamente excluídos do romance nacional – a não ser como um ícone exótico-romântico – e dos espaços de poder. Como atesta o artista Denilson Baniwa em entrevista dada em 2023:

*A arte brasileira colocava e ainda coloca a pessoa indígena e as produções indígenas como subcultura ou subarte, muitas vezes relegando-as a espaços como produção de artesanato, que é arte mas não é arte para a galeria, para a exposição (a não ser que seja uma exposição sobre etnografia). Pessoas indígenas que são colocadas no lugar de arte naïf. Estávamos eu e o Jaider Esbell [o artista morreu em 2021] em São Paulo, à procura desses lugares que a gente pudesse ocupar com produções de artistas indígenas. E toda resposta que a gente escutava era: “Ah, mas índio não faz arte. Índio faz artesanato e arte coletiva, não tem autoria, não tem pensamento crítico”.<sup>7</sup>*

Concebida em 2017, a imagem *Arqueiro digital* de Baniwa mantém a figura do indígena criada por Debret – em posição de caça, tensionando o arco –, mas faz irradiar de seu movimento o símbolo do Wi-Fi. A mensagem é clara: a conexão de internet é arma num contexto em que a luta pelos direitos e demarcação de territórios indígenas ocorre também no campo virtual. Longe do indígena isolado na mata, o indígena de Baniwa é conectado e global.

A obra impressiona por sua capacidade de síntese visual ao conectar passado e futuro e colocar em prática o que o próprio Baniwa define como procedimento de “Reantropofagia”.<sup>8</sup> Ao transformar o indígena de Debret em uma imagem digital –

2 Surgem, pouco a pouco, exposições dedicadas a essa temática, que exploram os memes como linguagem, ferramenta de crítica social, política e memória: *Two Decades of Memes* (Museum of Moving Image, Nova York, 2018); *Hope You See Me as a Friend* (Barbican, Londres, 2022); *Memememememe* (Media Majlis Museum, Doha, 2025); *MEME: no Brasil da memeficação* (CCBB São Paulo 2025–2026, curadoria Clarissa Diniz e Ismael Monticelli).

3 NAVARRO, Rodrigo. “The Average Screen Time and Usage by Country in 2024 – Screen Time Report”, *Electronics Hub*. Disponível em: <https://www.electronicshub.org/the-average-screen-time-and-usage-by-country-in-2024/>.

4 STEYERL, Hito. “In Defense of the Poor Image”, *E-Flux Journal*, issue #10, nov. 2009. Artigo disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>. (Tradução livre da autora.)

5 Ícone do elitismo intelectual engajado, Chico Buarque teve a capa de um de seus discos transformada em um dos *memes* mais difundidos do Brasil: Chico Feliz/Chico Triste, com a imagem sendo utilizada para os mais heterodoxos contextos.

6 Podemos citar a presença de obras indígenas na 32ª Bienal de São Paulo, bem como duas exposições curadas por Moacir dos Anjos: *A queda do céu* (Paço das Artes, 2015) e *Adornos do Brasil indígena. Resistências contemporâneas* (Sesc Pinheiros, 2016–2017) como marcos inaugurais desse processo, que atinge uma espécie de ápice com um ano dedicado às *Histórias indígenas*, no MASP (2023), e com a participação de Glicéria Tupinambá como representante do Brasil na Bienal de Veneza, em 2024.

7 “A História da arte precisa ser reescrita com a presença indígena”. *Sumaúma*, 18 set. 2023. Disponível em <https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena/>

8 O termo é título de uma exposição curada por ele e por Pedro Gradella no Centro de Artes UFF, reunindo obras de 16 artistas e coletivos indígenas de etnias diversas. É também o título de uma tela feita por Baniwa no ano anterior, com a cabeça de Mário de Andrade e um volume de *Macunaíma* sendo servidos como banquete com prato e outros elementos indígenas.

*meme, sticker, arte digital* –, Baniwa “*hackeia*” o arquivo nacional, “imagem rica” e congelada no tempo, para fazê-la circular novamente como “imagem pobre” (acessível, modificável). Ele “devora” a arte europeia que colonizou o imaginário sobre os índios e a devolve transformada, ressignificada.

Uma apropriação análoga ocorre também em outra obra do artista, *O antropólogo moderno já nasceu antigo*, mais um procedimento de inversão de hierarquias em que o indígena é transformado em sujeito observador-analítico e o antropólogo convertido em objeto de estudo. Como escreve Jacques Leenhardt no livro que dá origem a esta exposição:

*O sábio, o cientista, o estudioso já não está sozinho em seu gabinete de trabalho. Diante dele está seu objeto, o anthropos, o “selvagem”, o Outro — que agora o observa! [...] A imagem produz uma inversão carnavalesca de essência epistêmica: o poder do olhar está agora com esse homem aparentemente nu, que contempla a figura anacrônica do “sábio”, “obsoleto bibelô de inanição científica”<sup>9</sup>*

## Da violência, ainda

Olhando para as últimas duas décadas, parece inquestionável a importância da tecnologia – em especial o uso da internet – para o acesso à informação de grupos historicamente marginalizados no Brasil: mulheres, negros, indígenas e grupos LGBTQIA+ entre eles. Aliada a políticas públicas voltadas à diminuição de injustiças históricas, em especial às cotas universitárias, a tecnologia possibilitou a articulação entre reivindicações até então dispersas (a exemplo do movimento “Me Too”) e deu espaço a vozes que eram ainda invisibilizadas pela mídia e por outras esferas de legitimação tradicional – notadamente a universidade e o museu.

Mas se os chamados “condenados da terra” – as vítimas da colonização, segundo o termo proposto por Frantz Fanon<sup>10</sup> – ganharam espaço para falar mais alto, assistimos, quase na mesma medida, à amplificação das reações de fundo conservador em disputa pela manutenção de privilégios e recursos, com o poderio das imagens em massa atuando também na direção inversa, como Steyerl (2009) propõe:

*A economia das imagens pobres, com sua possibilidade imediata de distribuição mundial e sua ética de remixagem e apropriação, permite a participação de um grupo muito maior de produtores como jamais houvera [...]. Mas isso não significa que essas oportunidades sejam usadas apenas para fins progressistas. Discurso de ódio, spam e outros lixos também atravessam as conexões digitais.<sup>11</sup>*

Trabalhando a partir das imagens de Debret e valendo-se de diversos procedimentos caros à economia das “imagens pobres”, muitos dos artistas participantes de *Debret em questão* parecem buscar uma saída para um dilema impossível: escolher produzir uma obra de arte à maneira clássica/burguesa (única, irreproduzível, distanciada, museal, ilibada) ou produzi-la à maneira de um *meme* contemporâneo (acessível, compartilhável, risível, efetivo, descartável, duvidoso).

É nesse espaço *entre* dois registros imagéticos antagônicos que muitas das obras emergem, mostrando a coragem dos artistas ao enfrentar um paradoxo aparentemente irresolúvel da arte-vida pós-moderna.

Criada especialmente para esta exposição, a instalação *Brasil através do espelho*, de Jaime Lauriano, conjuga mapas, porta-aviões militares e palavras de ordem (“operação”, “invasão”) que parecem nos lembrar, assim como outras obras do conjunto, que as violências de matriz colonial não cessaram e que há novas disputas econômicas e simbólicas em pleno curso.

O que podem (e sobretudo o que *devem*) fazer as imagens diante da história viva? É isso que parecem nos perguntar esses artistas inquietos, provocativos, irônicos, diante de um mundo marcado pelo excesso de estímulos, ao mesmo tempo em que o solo – o mundo tal e qual conhecemos – se liquefaz sob os nossos pés. A inteligência artificial, é bom que se diga, virá somar novos capítulos à viagem pitoresca da representação.

9 LEENHARDT, Jacques. *Rever Debret*. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 108–109.

10 FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

11 STEYERL, Hito. Op. cit. (tradução livre da autora)

---

### Gabriela Longman

Curadora, editora e jornalista, é mestre em História da Cultura pela EHESS-Paris, doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. É curadora de *Debret em questão – olhares contemporâneos*, ao lado de Jacques Leenhardt.

# INTRODUÇÃO

Jean-Baptiste Debret (1768–1848) foi um pintor francês, membro do ateliê de Jacques-Louis David (1748–1825) – principal artista da França durante a Revolução (1789–1804) e o Império Napoleônico (1804–1815). Em 1816, Debret chegou ao Rio de Janeiro na chamada Missão Artística Francesa e tornou-se pintor oficial da corte luso-brasileira, instalada em sua antiga colônia desde 1808.

Durante 15 anos, Debret testemunhou as profundas transformações políticas e econômicas do Brasil em meio ao processo de independência do país. De volta à França em 1831, publicou a obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], editada entre 1834 e 1839, contendo textos e 152 gravuras que apresentam a visão do artista sobre a natureza, os costumes e principalmente sobre a vida cotidiana no Rio de Janeiro.

Um dos exemplares dessa obra foi enviado como um presente ao Brasil, mas foi rejeitado pela Biblioteca Imperial. A comissão responsável pelas aquisições aprovou o tomo consagrado aos indígenas, mas recusou aquele que abordava o tema da escravidão, por retratar a violência da sociedade escravista, considerada excessiva e inadequada à imagem do país que o poder queria difundir. Porém, após um século de quase total esquecimento, a obra foi traduzida e publicada no Rio de Janeiro, em 1940, com o título de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Ao longo das décadas seguintes, as imagens de Debret, reproduzidas nos livros didáticos de diferentes gerações de brasileiros, tornaram-se importantes fontes de referência visual sobre o período imperial no país. Espalharam-se também por diferentes publicações, mídias e inúmeros objetos do cotidiano, como camisetas, calendários, itens de decoração, adquirindo uma existência sem qualquer relação com o contexto e as condições em que foram produzidas.

A partir da década de 1980, essas imagens tão complexas, muitas vezes marcadas pela violência e nunca indiferentes à escravidão, passaram a ser debatidas por uma geração efervescente de artistas, especialmente indígenas e afrodescendentes, confrontados com as imagens de seus antepassados. A diversidade de estratégias, suportes e práticas discursivas adotadas nessas novas obras ajuda-nos a pensar como entendemos e contamos a história do Brasil.

## A floresta virgem

A partir de 1823, circulava pela Europa e pelo Brasil uma gravura de Claude Fortier (1775–1835), reproduzindo a pintura *Forêt vierge du Brésil* [Floresta virgem do Brasil] (p. 35), realizada por Conde de Clarac (1777–1847), que havia acompanhado a missão diplomática que o rei Luís XVIII da França enviou ao Brasil em 1816. A imagem, cheia de detalhes botânicos, retratava a floresta como um templo da natureza intocada, habitada apenas por “bons selvagens”, seguindo a visão europeia da época, marcada pelo romantismo.

Essa visão da floresta como paraíso, no entanto, não correspondia em nada ao que Debret havia percebido sobre a conquista do Brasil e o que ocorria nas matas tropicais. Procurando se diferenciar dessa representação idealizada, Debret retomou em *Forêt vierge – Les bords du Parahiba* [Floresta virgem – Às margens do Paraíba] (p. 37) um fragmento da imagem de Fortier, a fim de subverter seu significado e enfatizar a violência infligida aos povos indígenas.

A mudança concentra-se nas figuras que atravessam um rio sobre um tronco: o tranquilo indígena da etnia Bororo, acompanhado de sua esposa e de um

pequeno cão, dá lugar a duas mulheres acorrentadas e crianças escoltadas por três soldados armados que são vistos em *Forêt vierge – Les bords du Parahiba*. No comentário que acompanha a gravura, Debret esclarece que os pais haviam sido mortos no incêndio da aldeia em que viviam, provocado por esses mesmos soldados. Essa imagem de violência e sequestro imposto aos indígenas, situada em uma floresta representada sem qualquer imponência, constituía uma denúncia contundente feita por Debret ao imaginário romântico tão caro ao pensamento europeu da época.

Para que não restasse dúvida quanto ao sentido dessa substituição, Debret reproduz imagem semelhante, agora na gravura *Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Coritiba, ramenant des sauvages prisonnières* [Soldados índios da província de Curitiba, escoltando índios prisioneiros] (p. 38), ampliando ainda mais o motivo central, de modo a eliminar quase por completo o contexto da floresta. Permanecem apenas as figuras humanas, as armas e as correntes, como se quisesse martelar a mensagem: no Brasil, até mesmo a história da floresta é marcada pela violência, pela escravidão e pela cobiça.



Conde de Clarac  
Claude François Fortier

*Forêt vierge du Brésil*  
[Floresta virgem do Brasil], 1822  
Gravura em metal sobre papel, 71 x 88 cm  
Acervo Banco Itaú



Conde de Clarac

*Forêt vierge du Brésil*  
[Floresta virgem do Brasil], 1822  
Desenho a lápis e aquarela, 71 × 88 cm  
Acervo Banco Itaú



Jean-Baptiste Debret

*Forêt vierge: les bords du Parahiba*  
[Florestas virgens – Às margens do Paraíba]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1834  
Litogravura sobre papel, 54,2 × 36 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Coritiba, ramenant des sauvages prisonniers*  
[Selvagens civilizados, soldados índios de Curitiba, conduzindo prisioneiros], 1834  
Prancha litográfica, 54,5 × 35 cm  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Acervo Instituto Moreira Salles

## O PROJETO DO LIVRO

Com a queda de Napoleão em 1815 e o encerramento do ateliê de Jacques-Louis David, Debret optou por deixar a França rumo ao Brasil, onde chegou em 1816, tornando-se o pintor oficial da corte de Dom João VI e, após a Independência, do imperador Pedro I.

Ao longo dos 15 anos em que residiu no Brasil, além de atender a encomendas governamentais que realizava em seu “ateliê da corte”, Debret também procurou criar imagens sobre a diversidade social e política que caracterizava o Rio de Janeiro, então capital do Império. Para isso, concebeu o que se poderia chamar de um “ateliê de rua”: durante longas sessões, sentado na calçada, registrou em cadernos de desenho o espetáculo urbano, um trabalho que constitui a parte mais original de sua obra artística realizada no Brasil.

Debret captou a transformação do Brasil, a antiga colônia portuguesa, em um império autônomo. Assistiu ao nascimento de uma nação composta por descendentes de portugueses que começaram a chegar ao Brasil desde o século 16; europeus vindos após a transferência da monarquia portuguesa para a então colônia, em 1808; povos indígenas sistematicamente expulsos de suas terras; e africanos escravizados, obrigados a trabalhar nas fazendas e nas cidades.

Em 1831, após a abdicação de Pedro I, Debret retornou à França, levando consigo cerca de 800 desenhos e aquarelas que nunca havia mostrado no Brasil. Transformou alguns deles em gravuras, organizou seu livro em três partes, conhecidas por “tomos”, e escreveu textos explicativos que acompanham cada uma das 152 pranchas gravadas com imagens. A obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil] foi publicada em fascículos entre 1834 e 1839, por Firmin Didot, famoso tipógrafo francês que revolucionou a impressão de livros no século 19.

## Os dois ateliês

Durante o exílio no Brasil, Debret organizou dois ateliês, nos quais produziu dois tipos de obras absolutamente distintas. O “ateliê da corte” era dedicado à representação das figuras do poder, com o rei e seu trono sempre ao centro. O outro, que poderia ser definido como um “ateliê da rua”, era constituído pelo espaço das ruas e dos largos, onde foi documentada a vida pública do Rio de Janeiro e o trabalho de composição realizado por Debret, visando à elaboração de um livro que planejava publicar, mas que só seria editado após seu retorno à França, em 1831. Nesse trabalho de documentar a vida cotidiana do Rio de Janeiro, mantido em segredo durante os 15 anos que passou no Brasil, Debret realizou centenas de croquis e aquarelas que captavam a realidade social de uma cidade cuja metade da população era composta por trabalhadores negros.



Jean-Baptiste Debret

*Atelier de Debret à Catumbi*  
[Ateliê de Debret no Catumbi]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil;*  
*aquarelas e desenhos que não foram*  
*reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.*  
Paris: Castro Maia, 1954  
Reprodução aquarela, 57 x 37,9 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP

Jean-Baptiste Debret

*Maison de Debret à Catumbi*  
[Casa de Debret no Catumbi]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil;*  
*aquarelas e desenhos que não foram*  
*reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.*  
Paris: Castro Maia, 1954  
Reprodução aquarela, 57 x 37,9 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Debret à l'auberge et Debret au travail*  
 [Debret na hospedaria e Debret trabalhando]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil;*  
*quarelas e desenhos que não foram*  
*reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.*  
 Paris: Castro Maia, 1954  
 Reprodução aquarela, 57,5 × 37,9 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
 José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
 Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Paveurs*  
 [Calceteiros]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil;*  
*quarelas e desenhos que não foram*  
*reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.*  
 Paris: Castro Maia, 1954  
 Reprodução aquarela, 57 × 38,1 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
 José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
 Extensão Universitária da USP



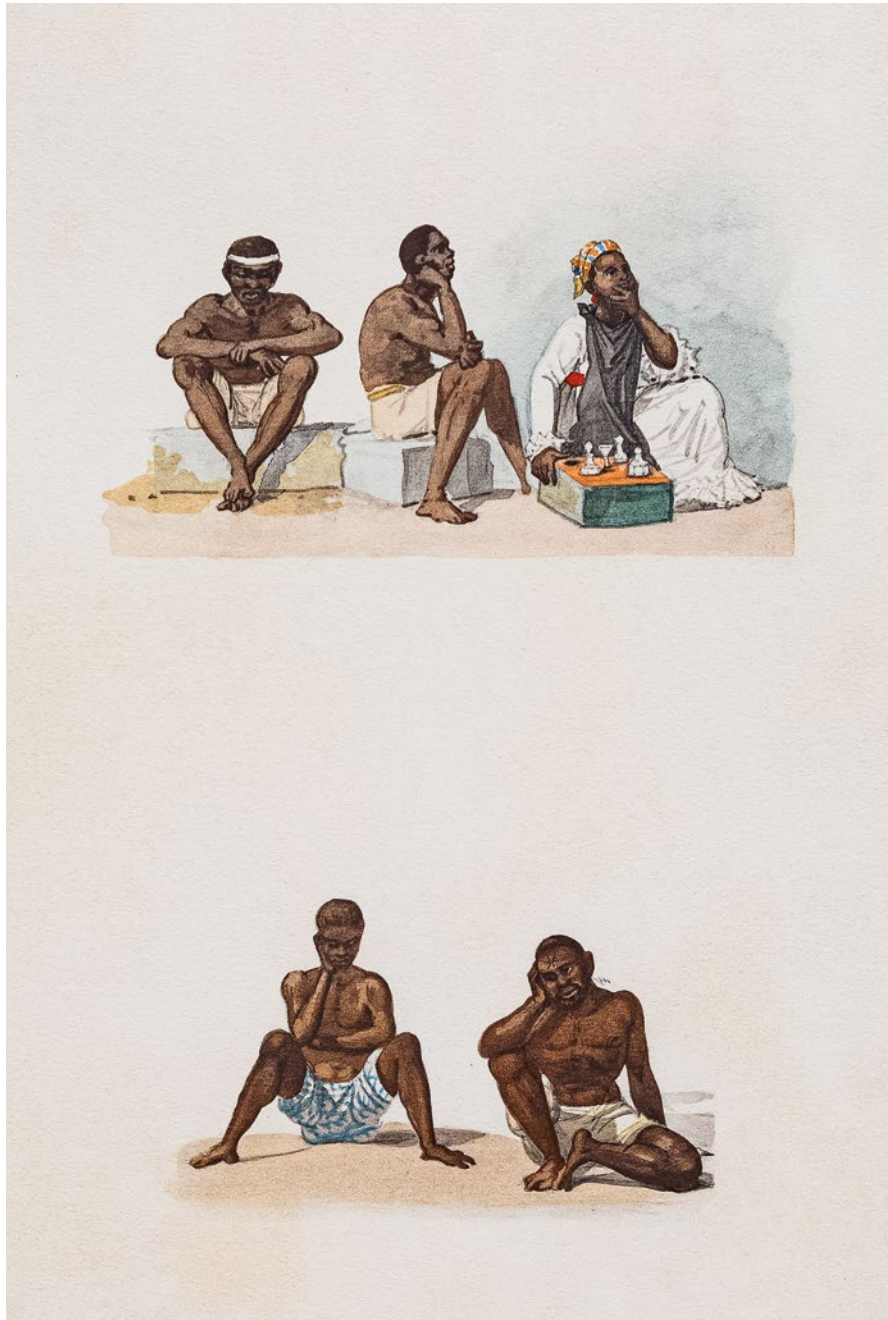
**Jean-Baptiste Debret**

*Nègre habillé pour le baptême/  
Nègre fugitif/Nègre au masque*  
[Negro vestido para o batismo/  
Negro fugitivo/Negro com máscara]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil;  
aquarelas e desenhos que não foram  
reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.*  
Paris: Castro Maia, 1954  
Reprodução aquarela, 57,3 x 38 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Négresse tatouée vendant des fruits de cajú*  
[Negra tatuada vendendo cajus]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil;  
aquarelas e desenhos que não foram  
reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.*  
Paris: Castro Maia, 1954  
Reprodução aquarela, 57,3 x 38,2 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Esclaves*  
 [Escravos]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil; aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834. Paris: Castro Maia, 1954*  
 Reprodução aquarela, 57 x 37,9 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Marchand de noir de fumée/Marchande de tripes*  
 [Vendedor de negro-de-fumo/ Vendedor de tripas]  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil; aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834. Paris: Castro Maia, 1954*  
 Reprodução aquarela, 57 x 38 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP



## Debret, cronista de seu tempo

Debret redigiu longos comentários textuais, descrevendo o significado de objetos, gestos, vestimentas, entre outros detalhes presentes em cada uma das ilustrações da *Voyage pittoresque*. Essas narrativas abrangentes às vezes assumem a forma de um pequeno conto literário, como no comentário a *Les rafraichissemens de l'après dîner sur la place du palais* [Os refrescos após o jantar no largo do palácio] (acima), em que Debret detalha com uma ironia que faz lembrar Machado de Assis o vazio que caracterizava os dias de um pequeno proprietário vividos entre o tédio e o entretenimento.

Em outro comentário marcado pela ironia, Debret descreve a gravura *Le vieillard convalescent* [Velho convalescente] (p. 50), cena que se passa em frente a uma igreja, opondo a devoção de um rico vaidoso, que faz seu escravo carregar um enorme pacote de velas, à verdadeira piedade de uma mulher pobre que traz apenas uma vela, mas dá uma esmola a alguém que é ainda mais pobre do que ela.



### Jean-Baptiste Debret

*Les rafraichissemens de l'après dîner sur la place du palais*  
[Os refrescos após o jantar no largo do palácio]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 37,7 × 23 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP

### Jean-Baptiste Debret

*Une visite à la campagne*  
[Visita a uma fazenda]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 37,7 × 23 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Le vieillard convalescent*  
[Velho convalescente], 1835  
Litografia em cores, 29 × 23,7 cm  
Acervo Banco Itaú



Jean-Baptiste Debret

*Une dame portée en cadeirinha, allant à la messe*  
[Senhora, em sua liteira, a caminho da missa], 1835  
Litografia em cores, 29 × 23,7 cm  
Acervo Banco Itaú



## O lazer dos portugueses

Como o trabalho manual era assegurado pelos escravizados, os portugueses no Brasil desprezavam esse tipo de atividade, o que os levava, muitas vezes, a recusar qualquer modernização técnica, sob o pretexto de que a mão de obra forçada era disponível e ilimitada.

Debret queixa-se desse espírito retrógrado, ironiza a preguiça dos portugueses e critica o preconceito e a hipocrisia da Igreja Católica, cuja onipresença na vida social ele faz questão de destacar.

Isso se vê claramente na imagem *Boutique des barbiers* [Loja de barbeiros] (p. 57), na qual Debret estabelece uma oposição entre o português que está na janela comprando doces, enquanto os negros trabalham do lado de fora.



### Jean-Baptiste Debret

*Un employé du gouvernement: sortant de chez lui avec sa famille*  
[Um funcionário do governo a passeio com sua família]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 53,5 x 35,5 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP

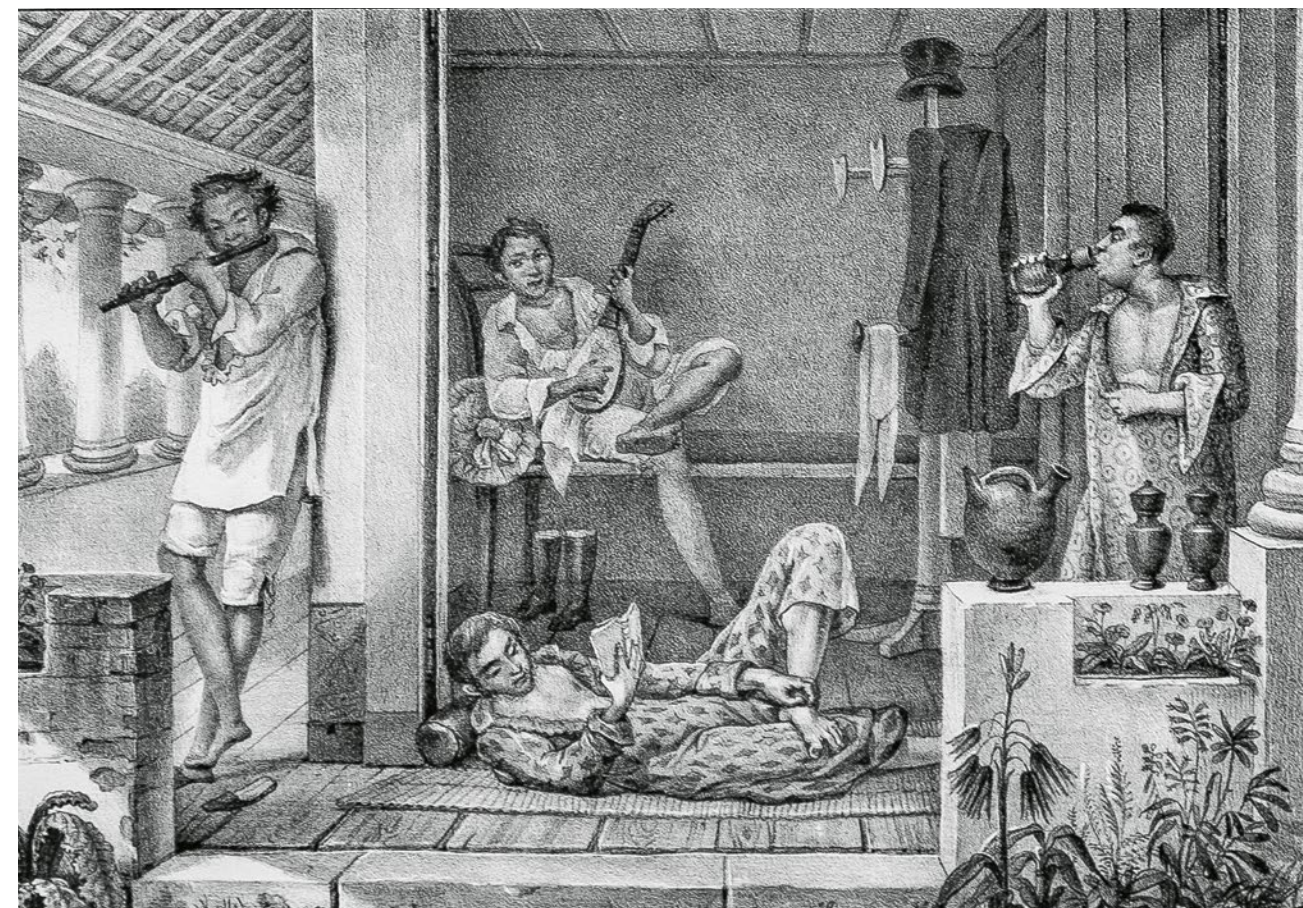
### Jean-Baptiste Debret

*Une dame brésilienne dans son intérieur*  
[Uma senhora brasileira em seu lar]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 53,5 x 35,5 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



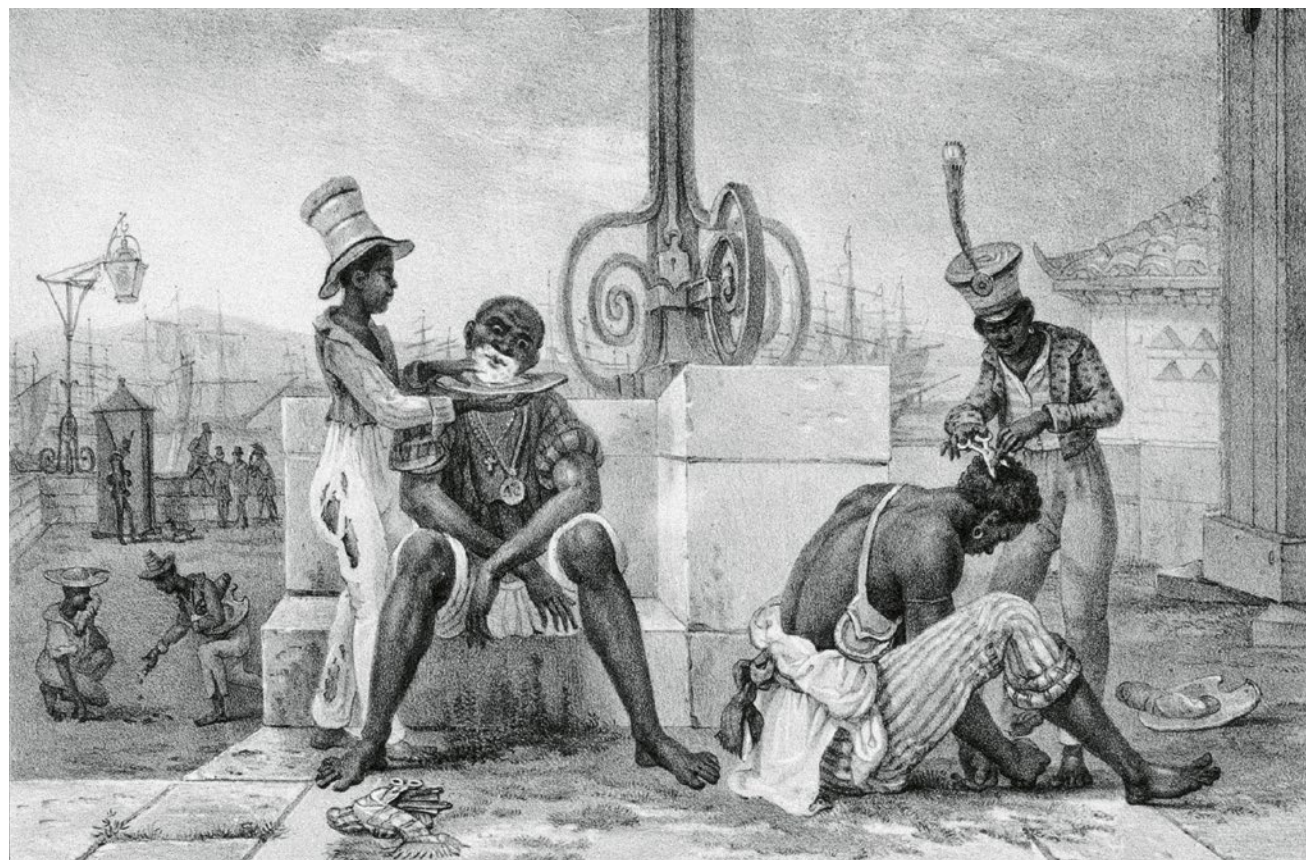
Jean-Baptiste Debret

*Le dîner*  
[O jantar]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 38 x 23,3 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura  
e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Les délassements d'une après-dîner*  
[Passatempo depois do jantar]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 38 x 23,3 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura  
e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

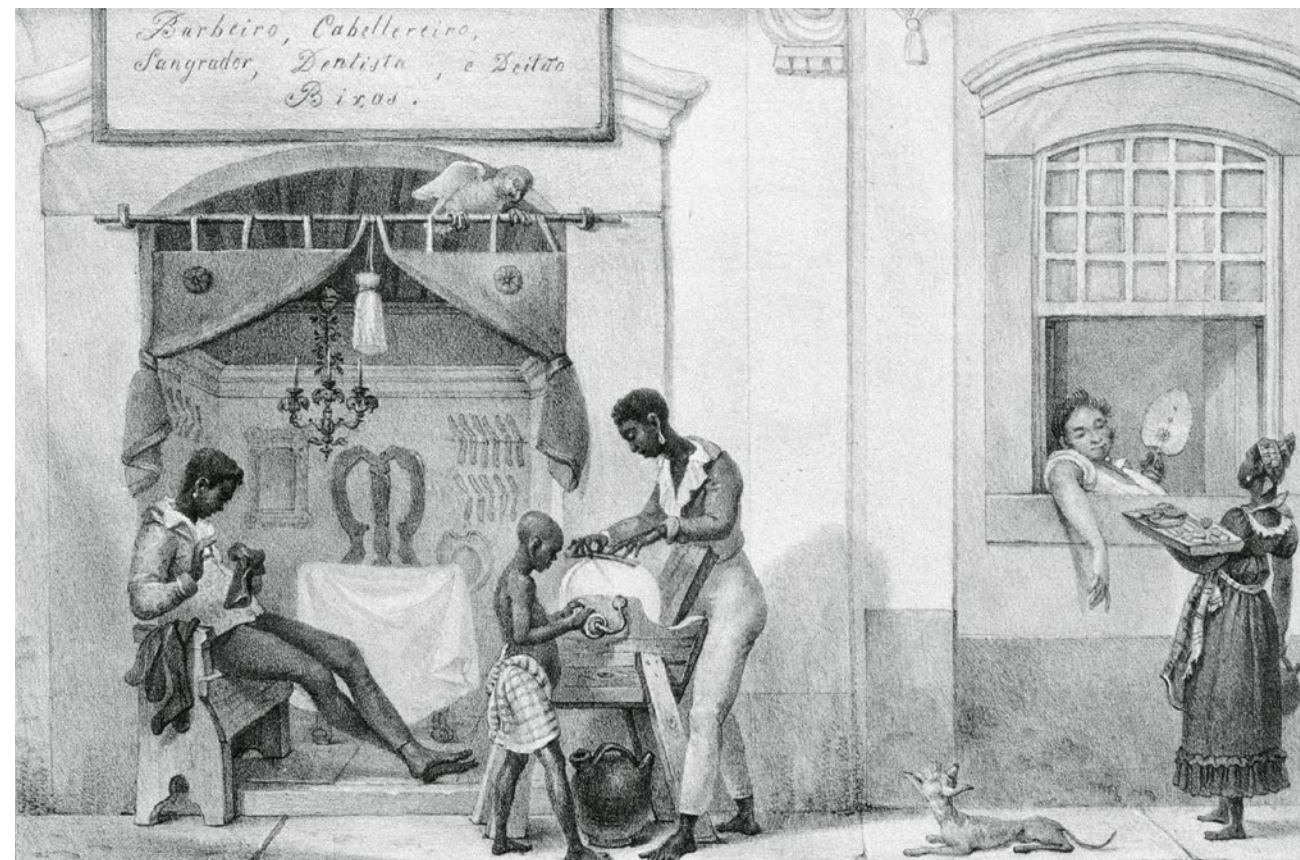
*Les barbiers ambulants*

[Barbeiros ambulantes]

In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835

Litogravura sobre papel, 38 x 24,8 cm

Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura  
e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

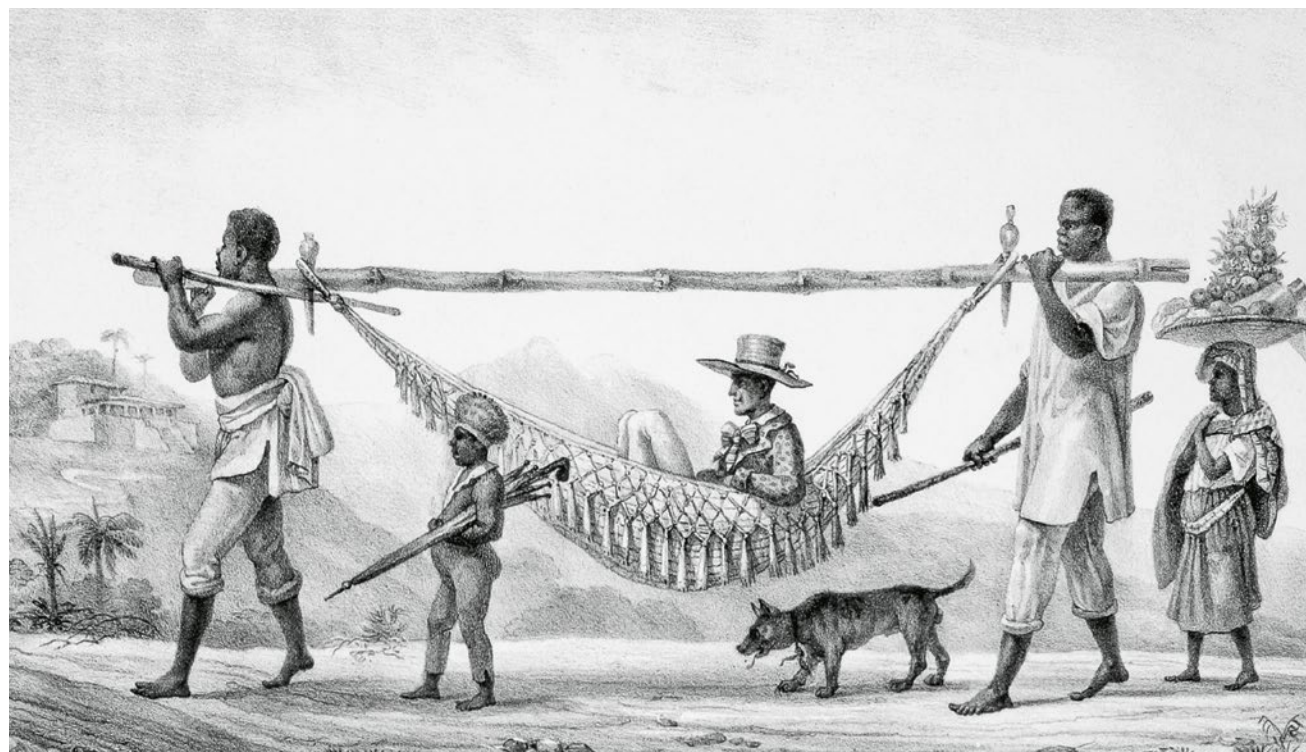
*Boutique de barbiers*

[Loja de barbeiro]

In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835

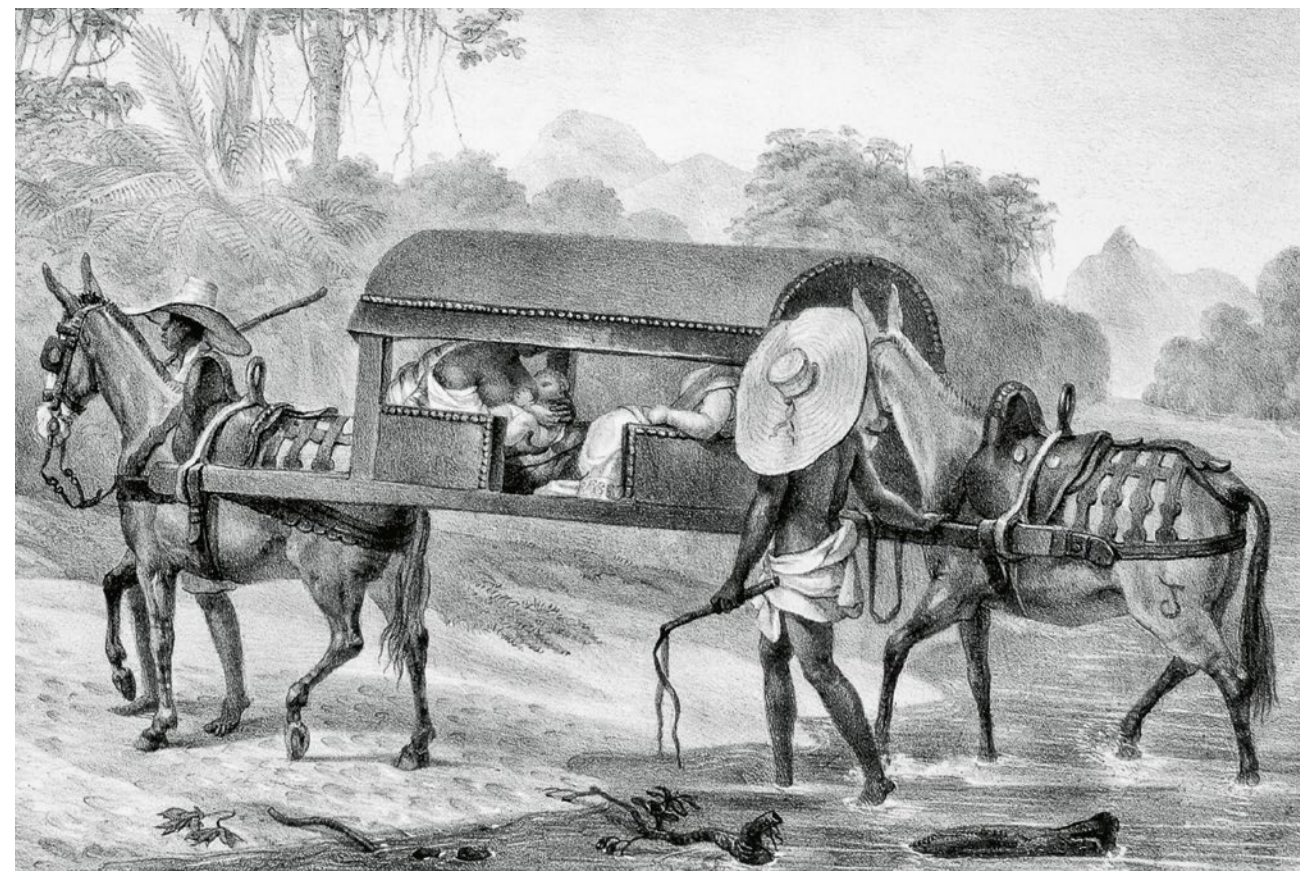
Litogravura sobre papel, 38 x 24,8 cm

Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura  
e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Retour d'un propriétaire de chácara*  
[Regresso de um proprietário de chácara], 1835  
Prancha litográfica, 35 × 24,9 cm  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Acervo Instituto Moreira Salles



Jean-Baptiste Debret

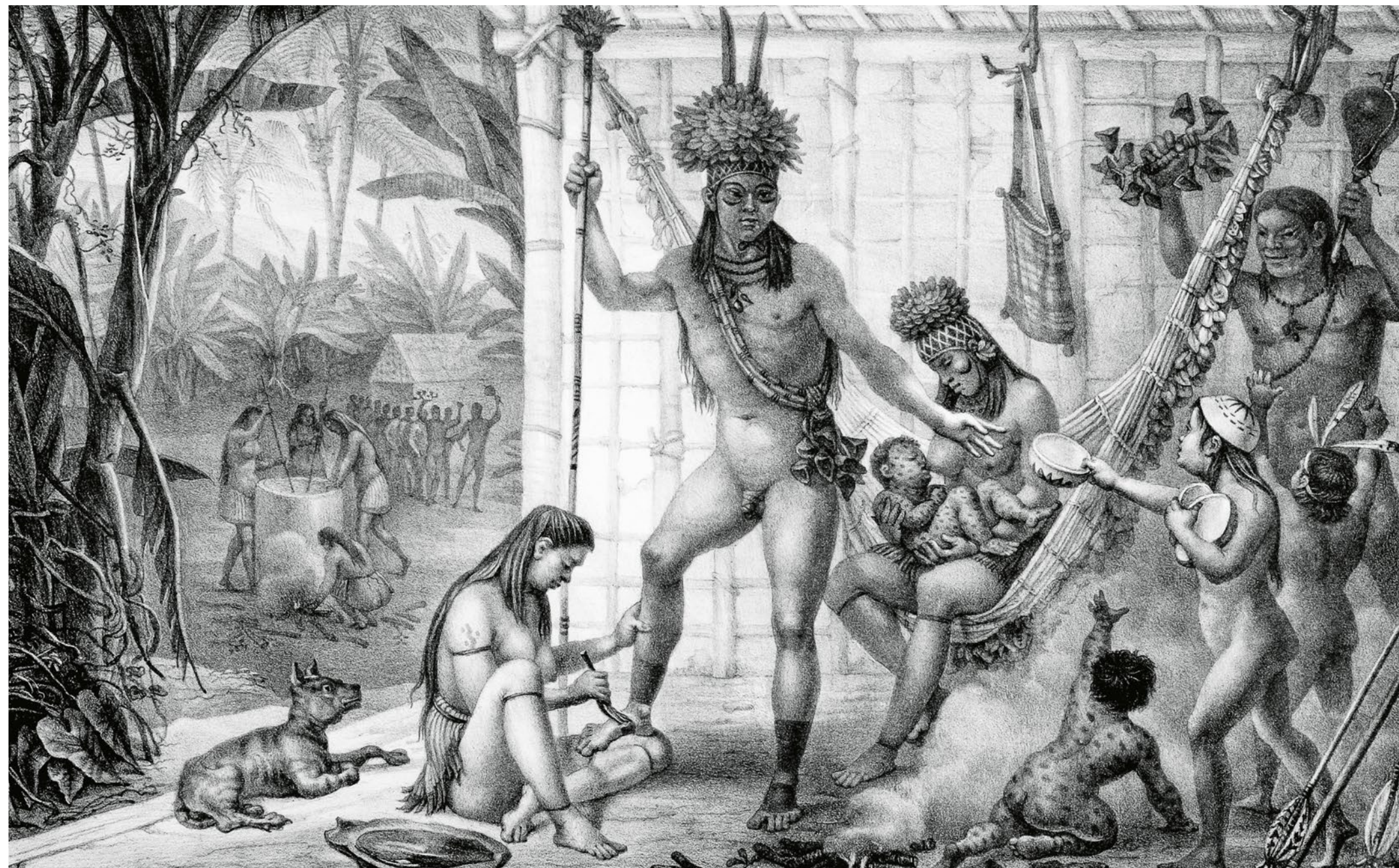
*Litière pour voyager dans l'intérieur*  
[Liteira para viajar no interior], 1835  
Prancha litográfica, 35 × 24,9 cm  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Acervo Instituto Moreira Salles

## Castas selvagens e civilizadas

Debret, que raramente deixava a cidade do Rio de Janeiro, buscou inspiração na obra *Reise in Brasilien* [Viagem pelo Brasil], de 1823, para retratar os indígenas de suas aquarelas e gravuras. Esse livro dos cientistas naturalistas Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius era ilustrado por gravuras realizadas a partir de uma expedição ao Brasil entre 1817 e 1820, com o objetivo de descrever a fauna e a flora do país.

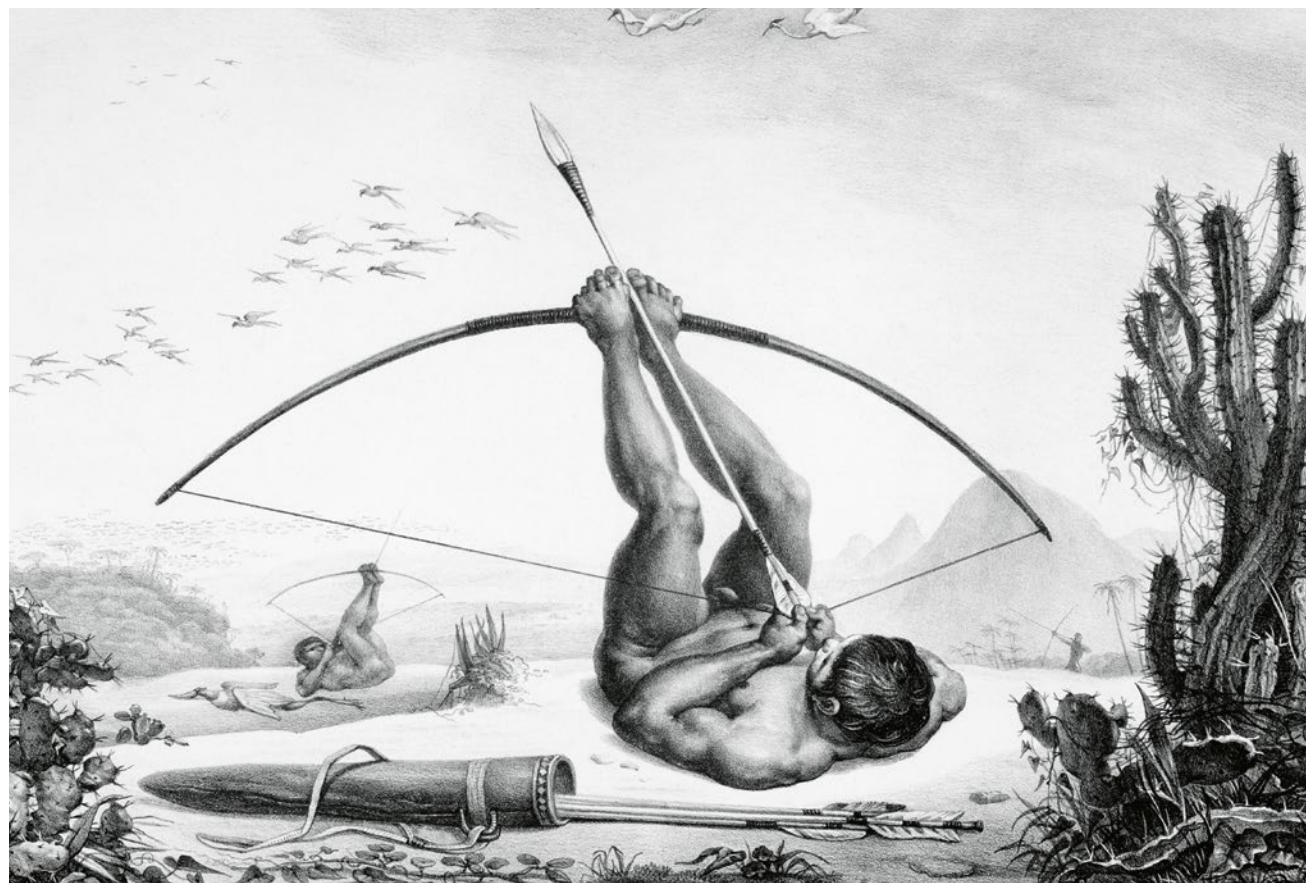
Na obra *Différentes formes de masques (coëffures)* [Diferentes tipos de máscaras (penteados)] (p. 64–65), Debret procurou tornar visível a variedade de povos e sociedades indígenas escondidos sob a categoria genérica descrita como “selvagem”. Já o termo “caboclo”, que dá título à obra *Cabocle: Indien civilisé* (p. 62), é adotado por Debret para designar um “índio civilizado”, ou seja, batizado no cristianismo. Debret comenta:

*E assim o selvagem comunica seus pensamentos por meio de um tecido de aproximações de analogias, cujas combinações, realmente poéticas, revelam um espírito observador e sensações muito delicadas. Seu apego a estas fá-lo apreciar seus hábitos selvagens e temer a civilização que o corrói. Com efeito, tirado das florestas que lhe serviram de berço, amoldado à sociedade europeia, ele se dobra e se resigna, mas somente por algum tempo, sempre saudosos do lugar de nascimento; e não demora a fugir, descontente com o destino que quiseram dar e que ele não considera um progresso.* (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, p. 57–58).



Jean-Baptiste Debret

*Famille d'un Chef Camacan se préparant pour une fête*  
[Família de um chefe Camacã se preparando para uma festa], 1834  
Prancha litográfica, 54,5 × 35 cm  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Acervo Instituto Moreira Salles



**Jean-Baptiste Debret**  
*Cabocle: Índio civilisé*  
[Caboclo: Índio civilizado], 1834  
Prancha litográfica, 54,5 × 35 cm  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Acervo Instituto Moreira Salles



**Jean-Baptiste Debret**  
*Aldea de caboclos a Canta-Gallo*  
[Aldeia de caboclos em Cantagalo], 1834  
Prancha litográfica, 54,5 × 35 cm  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Acervo Instituto Moreira Salles



Jean-Baptiste Debret  
 [p. 64-65]  
*Différentes formes de masques (Coëffures)*  
 [Diferentes tipos de máscaras (penteados)], 1835  
 Litografia em cores, 51,4 × 33,4 cm  
 Acervo Banco Itaú



Jean-Baptiste Debret  
*Têtes de différentes castes sauvages*  
 [Cabeças de diferentes tribos selvagens], 1835  
 Litografia em cores, 51,4 × 33,4 cm  
 Acervo Banco Itaú



## A condição escrava

Debret não escondeu a violência que sustentava o sistema escravagista. A leitura de seus comentários, frios e precisos, causa forte desconforto no leitor.

A postura do comerciante de escravos, a situação dos escravizados presos, a violência do feitor ou dos oficiais públicos são apresentadas por Debret como características do sistema e, portanto, normais, embora sejam também manifestações de desumanidade.

A rejeição da segunda parte do livro, censurada pelos representantes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), expressa a recusa a encarar a violência presente nessas imagens pela sociedade imperial e é uma das razões do esquecimento da *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil] após sua publicação na França, entre 1834 e 1839.

Jean-Baptiste Debret  
*Esclaves nègres de différentes nations*  
 [Escravas negras de diferentes nações], 1835  
 Prancha litográfica, 54,5 × 35 cm  
 Coleção Martha e Erico Stickel  
 Acervo Instituto Moreira Salles



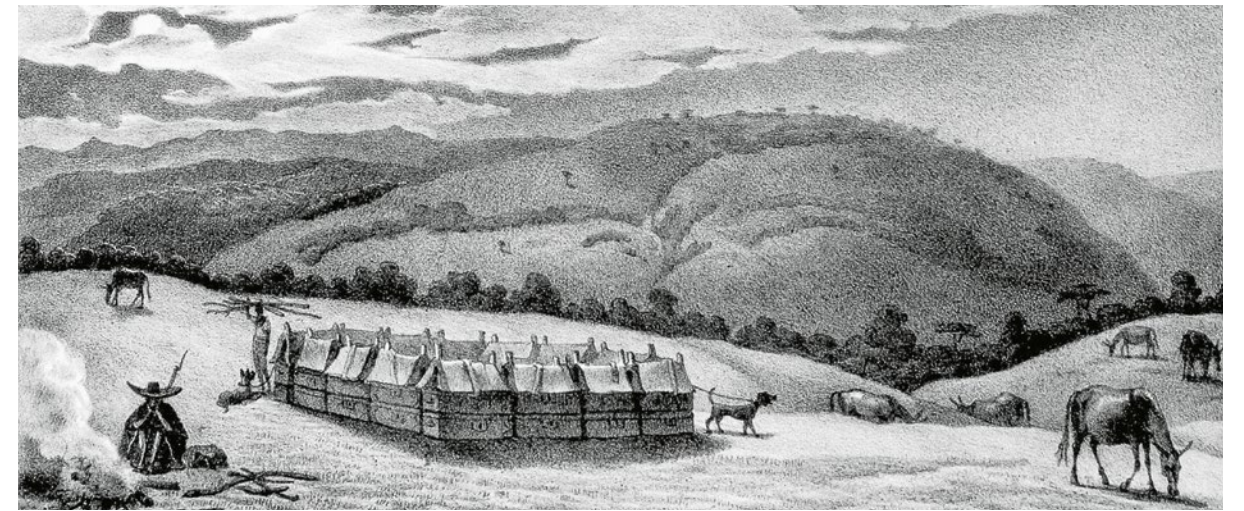
Jean-Baptiste Debret

*Boutique de la Rue du Val-Longo*  
 [Mercado da rua do Valongo], 1835  
 Litografia em cores, 33,2 × 51,3 cm  
 Acervo Banco Itaú



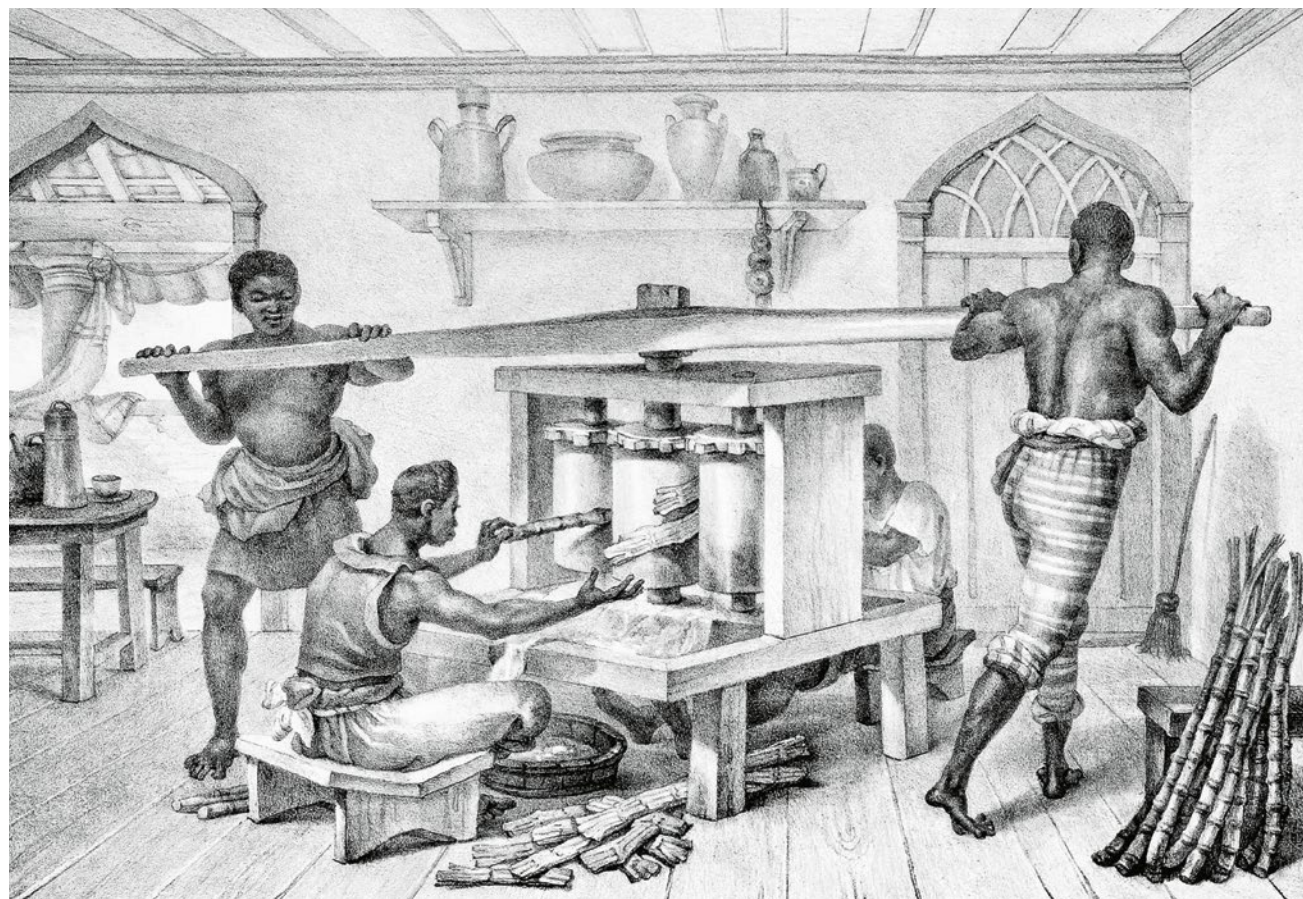
Jean-Baptiste Debret

*Feitores corrigent des nègres*  
 [Feitores castigando negros], 1835  
 Prancha litográfica, 33,6 × 21,8 cm  
 Coleção Martha e Erico Stickel  
 Acervo Instituto Moreira Salles

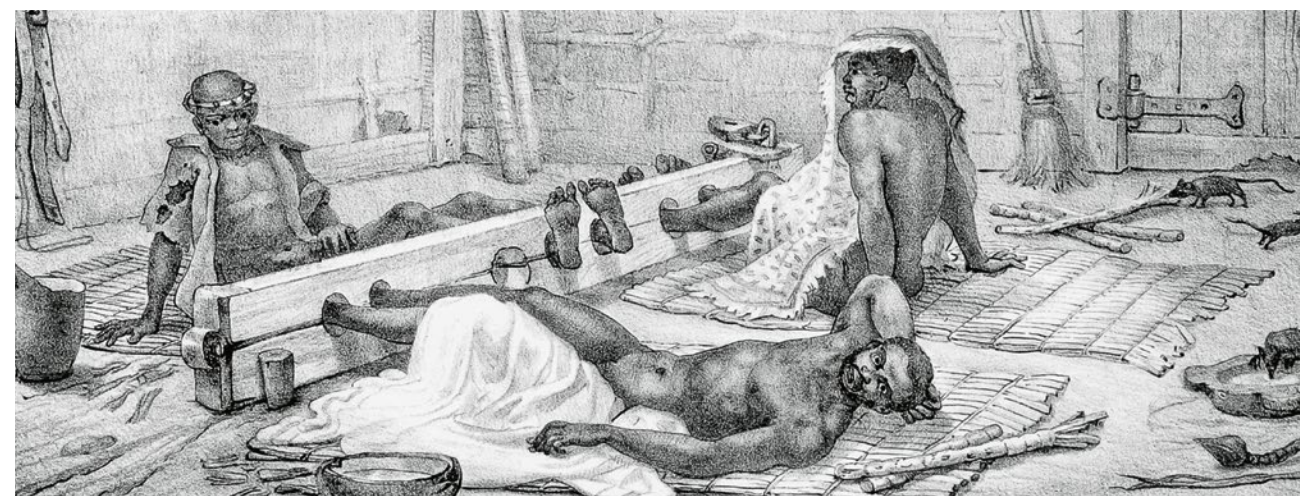
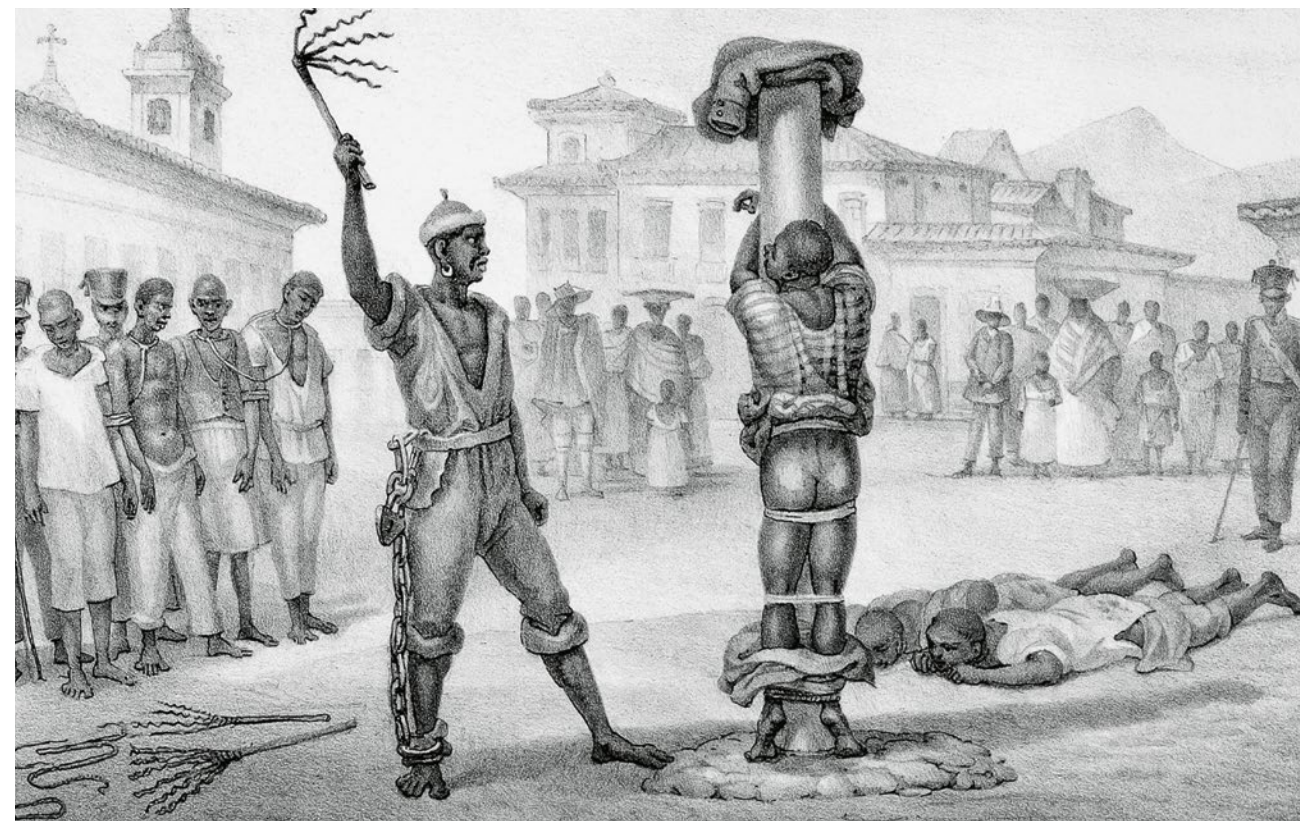


Jean-Baptiste Debret

*Camp nocturne de voyageurs*  
 [Acampamento noturno de viajantes], 1835  
 Prancha litográfica, 33,6 × 21,8 cm  
 Coleção Martha e Erico Stickel  
 Acervo Instituto Moreira Salles



**Jean-Baptiste Debret**  
*Petit moulin à sucre portatif*  
 [Pequena moenda portátil], 1835  
 Prancha litográfica, 54,5 × 35 cm  
 Coleção Martha e Erico Stickel  
 Acervo Instituto Moreira Salles



**Jean-Baptiste Debret**  
*L'exécution de la punition du fouet*  
 [Aplicação do castigo do açoite]  
 In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
 [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
 Litogravura sobre papel, 28,6 × 24 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin  
 Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

**Jean-Baptiste Debret**  
*Nègres au tronco*  
 [Negros no tronco]  
 In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
 [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
 Litogravura sobre papel, 28,6 × 24 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin  
 Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Mariage de négres d'une maison riche*  
[Casamento de negros de uma casa rica], 1835  
Litografia em cores, 32,7 × 23 cm  
Acervo Banco Itaú



Jean-Baptiste Debret

*Convoi funébre de négrillons*  
[Enterro de um negrinho], 1835  
Litografia em cores, 32,7 × 23 cm  
Acervo Banco Itaú

## Pequena enciclopédia dos ofícios exercidos pelos negros

Esta série de gravuras ilustra a dimensão do pensamento iluminista de Debret, para quem o trabalho era o valor central que garantia o progresso da civilização. Itens do segundo tomo da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, intitulado “Atividade do colono brasileiro”, essas gravuras revelam a onipresença dos negros no trabalho.

Eles são sistematicamente representados como engenhosos e aplicados, pois realizavam com inteligência todos os ofícios úteis ao desenvolvimento do país, ainda que o discurso racial dominante os considerasse preguiçosos e inúteis. Os comentários de Debret evidenciam o cuidado com que observou esses trabalhadores e a intenção que tinha de valorizar suas competências. Ao comentar a imagem *Nègres scieurs de long* [Negros serradores de tábuas] (p. 77), por exemplo, Debret menciona que:

*O espírito rotineiro e de oposição generalizada a quaisquer inovações era tão profundo, quando de minha chegada ao Brasil, em 1816, que, mesmo no Rio de Janeiro, o proprietário de escravos serradores de tábuas, partidário ferrenho desse gênero de exploração, se recusava a instalar serrarias mecânicas em sua propriedade, situada entretanto muitas vezes tão favoravelmente no meio de florestas virgens abundantes em rios de variado volume d'água.*



Jean-Baptiste Debret

*Nègre vendeurs de volaille*

[Negros vendedores de aves]

In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*

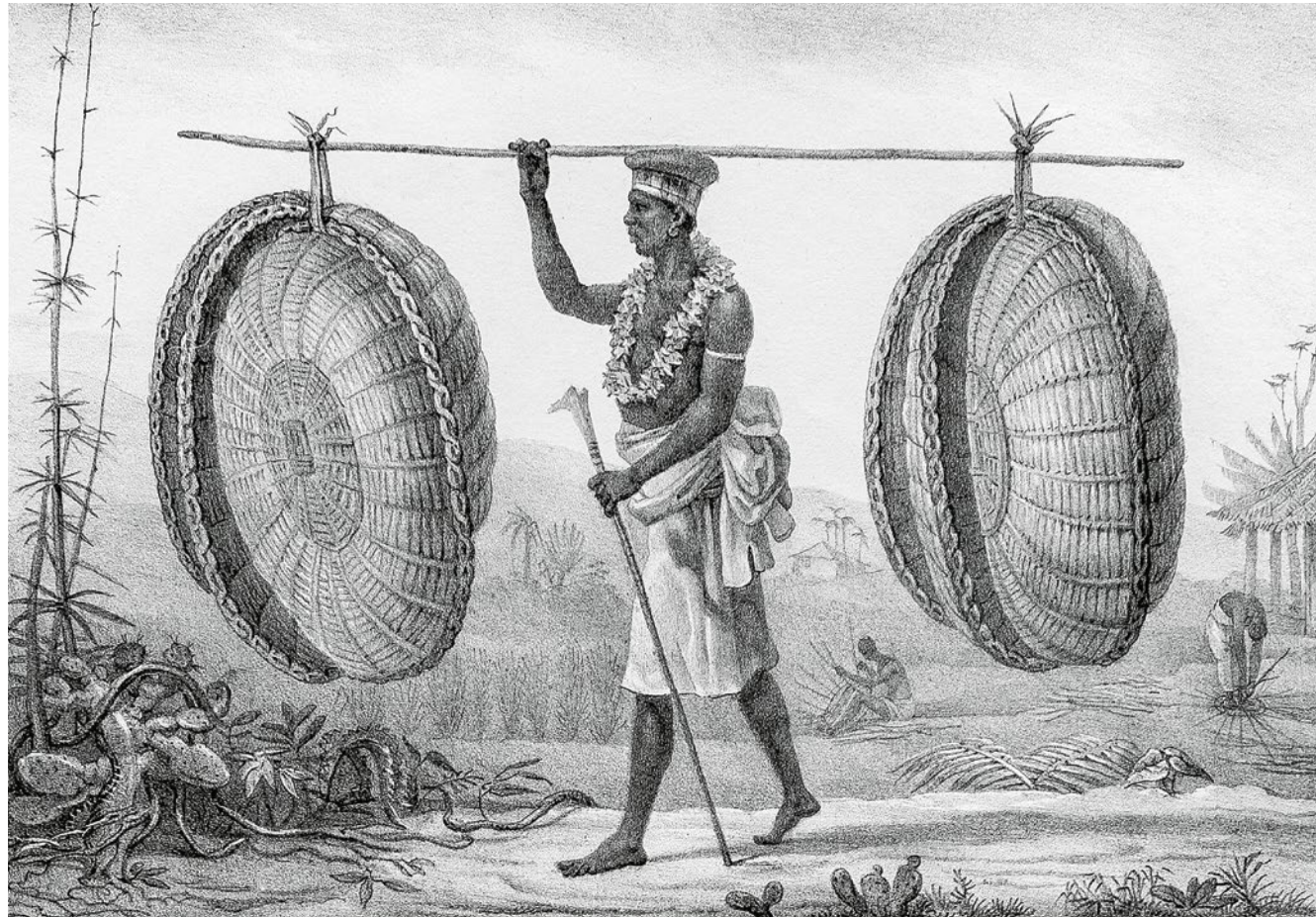
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835

Litogravura sobre papel, 37,5 × 22,8 cm

Acervo Biblioteca Brasileira Guita e

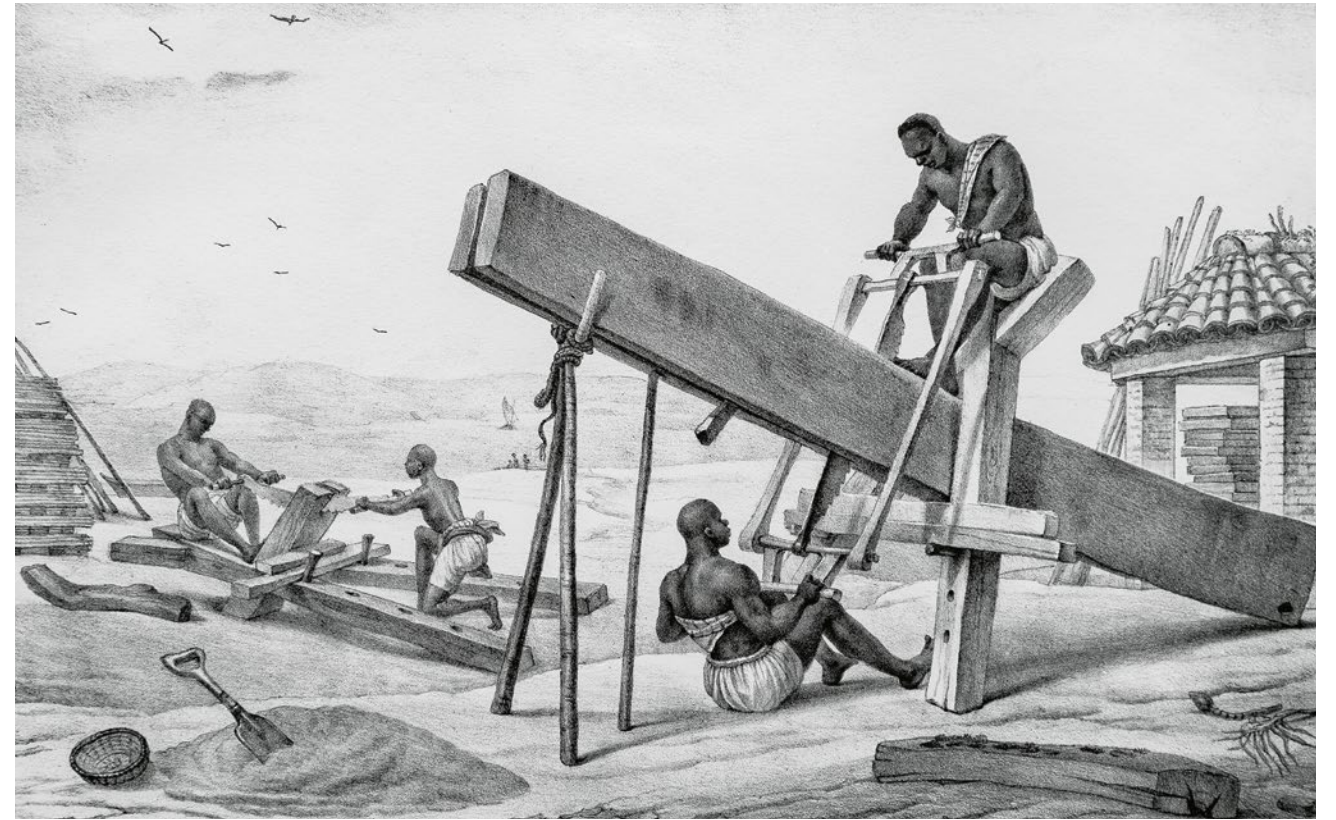
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e

Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Marchand de sestes, paniers qui se portent sur la tête*  
[Vendedor de cestos]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 37,5 × 22,8 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Nègres scieurs de long*  
[Negros serradores de tábuas]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
Litogravura sobre papel, 54 × 35,4 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Nègres chasseurs rentrant en ville.*  
*Le retour des nègres d'un naturaliste*  
 [Negros caçadores retornam à cidade.  
 Regresso dos negros de um naturalista]  
 In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
 [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
 Litogravura sobre papel, 54 × 35,7 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
 José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
 Extensão Universitária da USP



**Jean-Baptiste Debret**

*Boutique de cordonnier*  
 [Sapataria]  
 In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
 [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
 Litogravura sobre papel, 54,3 × 35,7 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
 José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
 Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Negros de carro*  
 [Negros de carro]  
 In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
 [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
 Litogravura sobre papel, 28,5 x 23,7 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin –  
 Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

Jean-Baptiste Debret

*Barque brésilienne faite avec un cuir de boeuf*  
 [Barco brasileiro feito com couro de boi]  
 In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
 [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1835  
 Litogravura sobre papel, 28,5 x 23,7 cm  
 Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin –  
 Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP



Jean-Baptiste Debret

*Le chirurgien nègre*  
 [Cirurgião negro], 1835  
 Litografia em cores sobre papel, 29,3 x 22 cm  
 Acervo Banco Itaú

Jean-Baptiste Debret

*Boutique d'un marchand de viande de porc*  
 [Açougue de carne de porco], 1835  
 Litografia em cores sobre papel, 29,3 x 22 cm  
 Acervo Banco Itaú

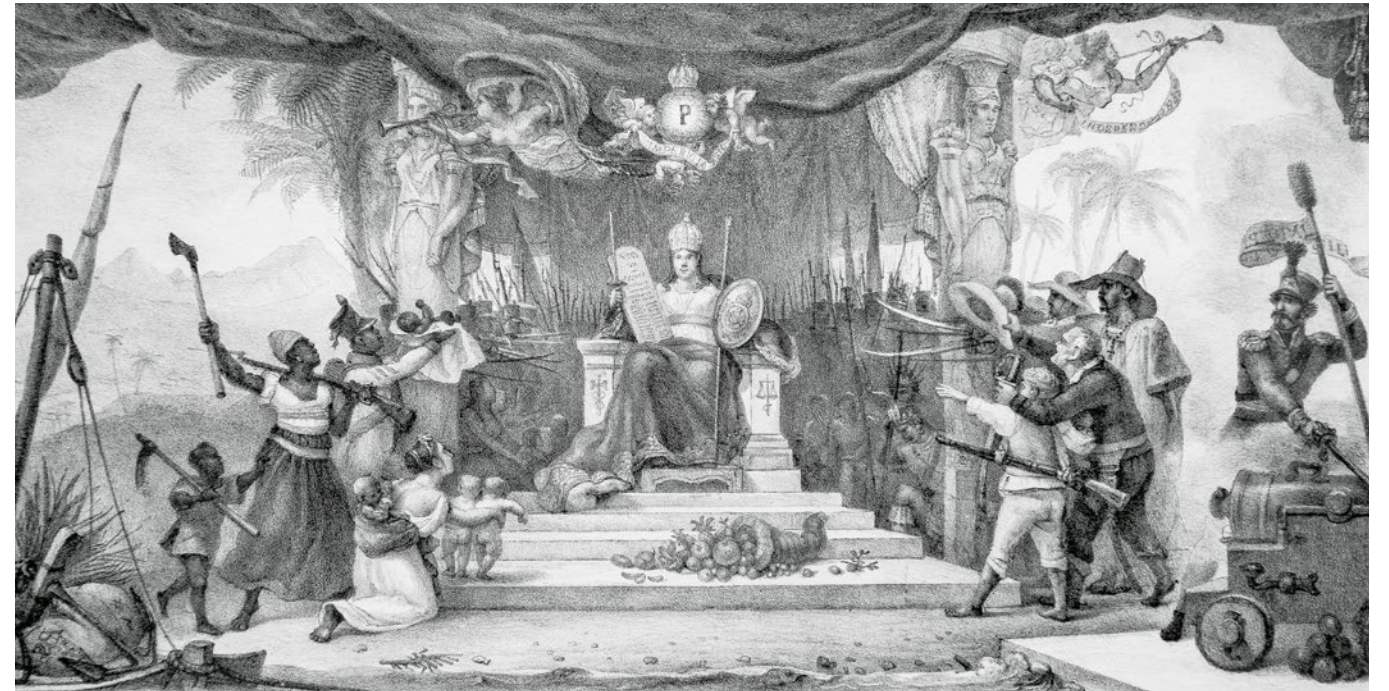
# A IMAGEM POLÍTICA

A ideia de escrever um livro que narrasse a transição do Brasil de antiga colônia portuguesa para Império foi ganhando força aos poucos, enquanto Debret acompanhava os acontecimentos que agitavam a vida política do país, especialmente no Rio de Janeiro, sede da monarquia.

A Independência do Brasil, em 1822, surgiria de um equilíbrio muito frágil entre duas forças opostas: o modo de vida colonial, monárquico e escravista, e os movimentos burgueses de inspiração liberal, que cresciam sob a influência do que acontecia na Europa.

Um palco importante dessa transição política foi o Real Theatro de São João. Debret pintou uma nova cortina – um “pano de boca”, na linguagem teatral – destinada a substituir a imagem anterior, que mostrava brasileiros ajoelhados diante do rei de Portugal.

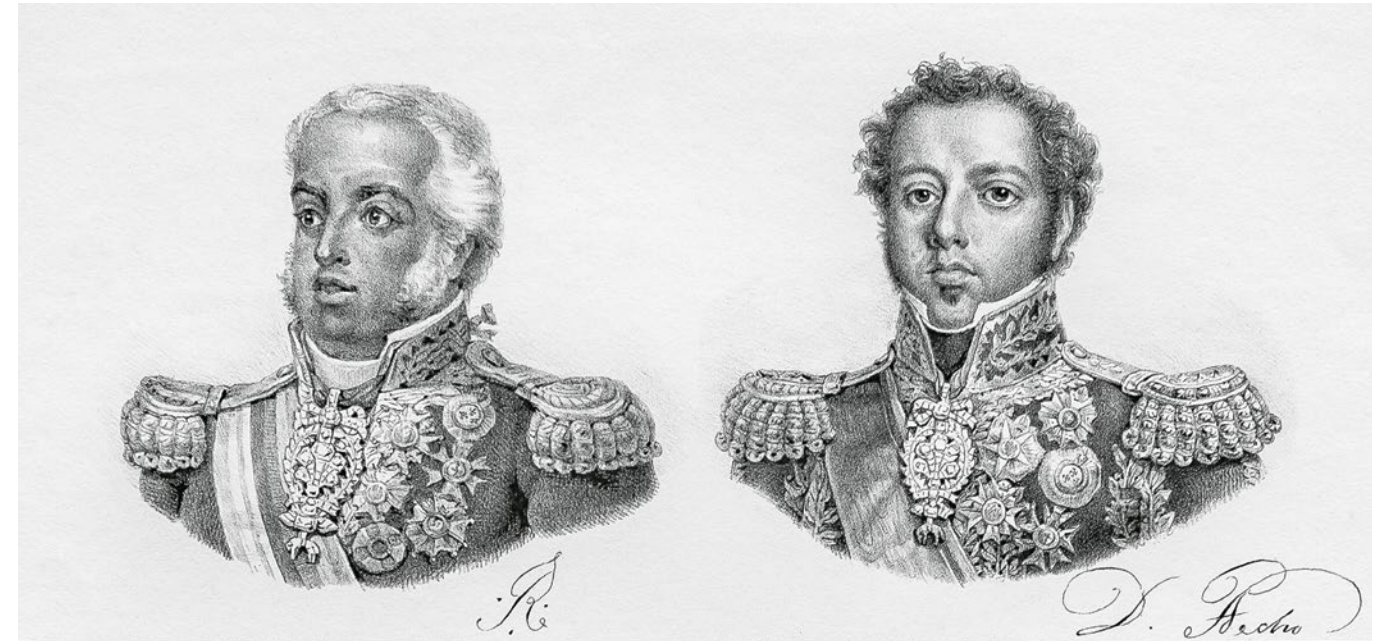
Em seu lugar, Debret concebeu uma cena representando a união do povo brasileiro: pessoas negras, indígenas, mestiças e brancas; mulheres e homens; soldados e civis. No centro, uma figura feminina representa o governo sustentando a tábua com a Constituição. No alto, o círculo com a letra P indica a proteção do imperador Pedro, que, como todos os súditos do Império, também está submetido à lei.



**Jean-Baptiste Debret**

*Rideau d'avant-scène exécuté au théâtre de la cour, pour la représentation d'apparat: à l'occasion du couronnement de l'empereur D. Pedro Ier*

[Pano de boca executado no teatro da corte para a representação do aparato por ocasião do coroamento de D. Pedro I]  
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1839  
Litogravura sobre papel, 53,7 × 35,9 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP



## A corte e a cidade

Para Debret, o novo Império Brasileiro deveria se contrapor à antiga monarquia portuguesa em todos os sentidos. Isso se percebe na forma como ele imagina os trajes de gala dos dois soberanos, pai e filho. João VI veste-se de acordo com a tradição das monarquias absolutistas, enquanto Pedro I, calçando botas napoleônicas, veste um manto que era uma releitura de um poncho sul-americano, recoberto por uma capa de plumas de tucano montada sobre seda amarela, que remete diretamente ao manto cerimonial Tupinambá. A imagem do novo soberano emancipa-se da Europa para adotar elementos “nativos”.

Jean-Baptiste Debret

*Grand costume*

[Roupa de gala]

In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1839  
Litogravura sobre papel, 35,5 × 24,4 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP

Jean-Baptiste Debret

*Le roi Don João VI*

[Rei D. João VI]

In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1839  
Litogravura sobre papel, 35,5 × 24,4 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP

Jean-Baptiste Debret

*L'empereur Don Pedro I<sup>er</sup>*

[Imperador D. Pedro I]

In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*  
[Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], 1839  
Litogravura sobre papel, 35,5 × 24,4 cm  
Acervo Biblioteca Brasileira Guita e  
José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e  
Extensão Universitária da USP



## DEBRET: SEU FRACASSO E SEU ESQUECIMENTO

**Jean-Baptiste Debret**

*Suite du panorama de la Baie de Rio de Janeiro*  
[Sequência do panorama da Baía do Rio de Janeiro], 1835

Litografia em cores, 33,4 × 51,4 cm  
Acervo Banco Itaú

Debret buscou registrar em imagens a diversidade da sociedade imperial brasileira e projetar um futuro de conciliação entre as populações que formavam a nação. Suas aquarelas e gravuras combinavam uma descrição minuciosa e crítica – que não poupava detalhes de violência e de ridículo – a um processo de valorização das figuras, herança da escola neoclássica de sua formação na França.

O livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil] fracassou nas livrarias francesas e teve seu segundo tomo recusado pela Biblioteca Imperial. Tanto na França quanto no Brasil, ninguém queria enfrentar a evidência de que a economia dependia dos negros escravizados. As imagens diretas chocavam o público, que preferia representações exóticas da América, e não o peso do realismo documental.

Debret conferiu protagonismo à presença dos escravizados africanos no Brasil, tradicionalmente invisibilizados nas representações artísticas do cotidiano. No segundo tomo de seu livro, uma sequência de imagens ilustra os mais variados ofícios, atividades e serviços por eles desempenhados. Aos olhos de Debret, os negros eram os atores essenciais na construção do Brasil, pois os portugueses, proprietários de escravizados, recusavam-se a executar trabalhos manuais.

# A REDESCOBERTA DAS IMAGENS DE DEBRET

A República foi proclamada no Brasil em 1889, um ano após a abolição da escravidão (1888), mas diferentes correntes da sociedade brasileira ainda tentavam manter de pé o velho mundo colonial, debatendo a questão racial e as consequências políticas da emancipação dos escravizados. A redescoberta da obra de Debret, rejeitada ao longo de todo o século 19, ocorreu nesse contexto de debates.

A *Revista da Semana*, de larga difusão no Rio de Janeiro e em todo o país, publicou uma série de artigos ilustrados com imagens reproduzidas de *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil]. As primeiras imagens publicadas diziam respeito ao período monárquico e à separação de Portugal. Mais tarde, as imagens que retratavam os escravizados e os castigos que lhes eram infligidos também foram estampadas na revista.

Nos anos seguintes, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924–1925) e a publicação do *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, entre outros, passaram a valorizar as raízes indígenas como alternativa à dominação cultural europeia adotada pelos governos republicanos. Essa valorização de outros povos formadores do Brasil ampliou-se a partir dos anos 1930, quando ganhou força a noção de que havia um patrimônio cultural autenticamente nacional a ser preservado, ideia sustentada por nomes como o do arquiteto Lucio Costa, o escritor Mário de Andrade, o compositor Heitor Villa-Lobos, o pintor Emiliano Di Cavalcanti, entre outros.

As publicações *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, ou *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, fazem parte dessa reflexão sobre a formação cultural do Brasil.

O novo interesse pelo patrimônio cultural favoreceu a compra, em Paris, de um vasto lote de desenhos e aquarelas de Debret por Raymundo Castro Maya, que os trouxe ao Brasil. Finalmente traduzida para o português pelo crítico Sérgio Milliet, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi publicada em 1940. A partir de então, as imagens de Debret popularizaram-se, circulando amplamente pelos veículos de comunicação.



## Debret vai à escola

Foi principalmente por meio de reproduções nos livros escolares que as imagens de Jean-Baptiste Debret tornaram-se populares e marcaram profundamente a consciência histórica das gerações recentes de brasileiros. Diversos livros didáticos publicados a partir da década de 1950 traziam imagens retiradas de *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], em especial as cenas ligadas ao período da escravidão.

As gravuras eram apresentadas nas reproduções fotográficas impressas nos livros didáticos, quase sempre de maneira descontextualizada ou sem qualquer mediação. Debret tornou-se, assim, uma referência incontornável e ao mesmo tempo problemática na construção da memória coletiva sobre o período do Brasil Império.



**Identidade nacional em debate**

Movimentos modernistas foram alguns dos primeiros a incluir elementos indígenas e negros na afirmação da autonomia do país, como alternativa à dominação cultural europeia.

Em exposição na vitrine (imagens acima):

*Caixa Modernista*. Jorge Schwartz (Org.). São Paulo: Edusp, 2ª edição, 2022. (Cartões postais e facsímiles de documentos)

*Do Amazonas a Paris. As lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*. Jorge Schwartz (Org.); Regina Salgado Campos (Trad.). São Paulo: Edusp, 2ª edição, 2023.

# “VIAGEM PITORESCA ATRAVÉS DO BRASIL – DEBRET”

A Acadêmicos do Salgueiro foi fundada em 1953 pela junção de três agremiações do morro homônimo, localizado no bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro. Em 1958, o presidente da escola, Nelson de Andrade, convenceu Dirceu Nery e Marie Louise Nery, um casal de cenógrafos e figurinistas da Zona Sul carioca, a aceitar o desafio de confeccionar o desfile do ano seguinte.

Apesar de serem artistas com formação acadêmica, Dirceu e Marie traziam na bagagem um importante conhecimento sobre a cultura popular e colecionavam itens do folclore brasileiro. Ele pernambucano e ela suíça, os dois estudiosos, que já haviam trabalhado no Museu de Etnografia da Suíça, concordaram em conceber o desfile e propuseram o tema “Viagem pitoresca através do Brasil – Debret”.

Na época, não existia o Sambódromo e os desfiles aconteciam diretamente na avenida Rio Branco. Com o samba-enredo criado por Djalma Sabiá, denominado “Exaltação a Debret”, a Acadêmicos do Salgueiro ficou em segundo lugar na classificação das escolas de samba no Supercampeonato do Rio de Janeiro, em 1959.



**Marcel Gautherot**

[p. 93–98]

*Passistas no desfile da escola de samba dos Acadêmicos do Salgueiro, 1959*

Fotografia, 56 × 56 cm

Acervo Instituto Moreira Salles

## Marcel Gautherot [1910–1996]

Nasceu em Paris, formou-se em Arquitetura e Decoração, e trabalhou no Musée de l'Homme entre 1936 e 1939, antes de viajar para o México e o Brasil, onde desenvolveu sua carreira de fotógrafo. Estabelecido no Rio de Janeiro, trabalhou com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e colaborou também com revistas brasileiras, como *O Cruzeiro*, publicação pioneira no desenvolvimento do fotojornalismo no país.

Em sua carreira, percorreu todas as regiões do país e fotografou, muitas vezes junto a Pierre Verger (1902–1996), a diversidade que marca a cultura brasileira: os palácios de Brasília, as esculturas de Aleijadinho e as manifestações populares, como o bumba meu boi e o carnaval de rua, por exemplo. Sua fotografia tem como fio condutor o registro do patrimônio material e imaterial brasileiro, em imagens marcadas por uma sensibilidade estética influenciada pelo modernismo e por seus conhecimentos visuais da arquitetura. Em 1959, Gautherot fotografou o desfile do Salgueiro dedicado a Debret e suas imagens nos permitem conhecer mais sobre as fantasias e os ornamentos utilizados pelos ritmistas e passistas da escola.

*Obras de vulto e encantos mil  
Legou Debret  
Às nossas belas-artes, ao Brasil.  
Pintou  
Com genial saber,  
Para sua era reviver!  
Foi na verdade um grande artista,  
Primaz documentarista  
Do Brasil imperial,  
Tendo alcançado a galeria imortal.  
Retratou nativas maravilhas e coisas mil,  
Série de acontecimentos nacionais,  
Viajando através do Brasil...  
Seu patrimônio histórico  
Hoje nos traz o tempo imperial  
Revelando o valor do pintor  
Que exaltou a nossa vida nacional.*

Samba-enredo, 1959 – “Exaltação a Debret”







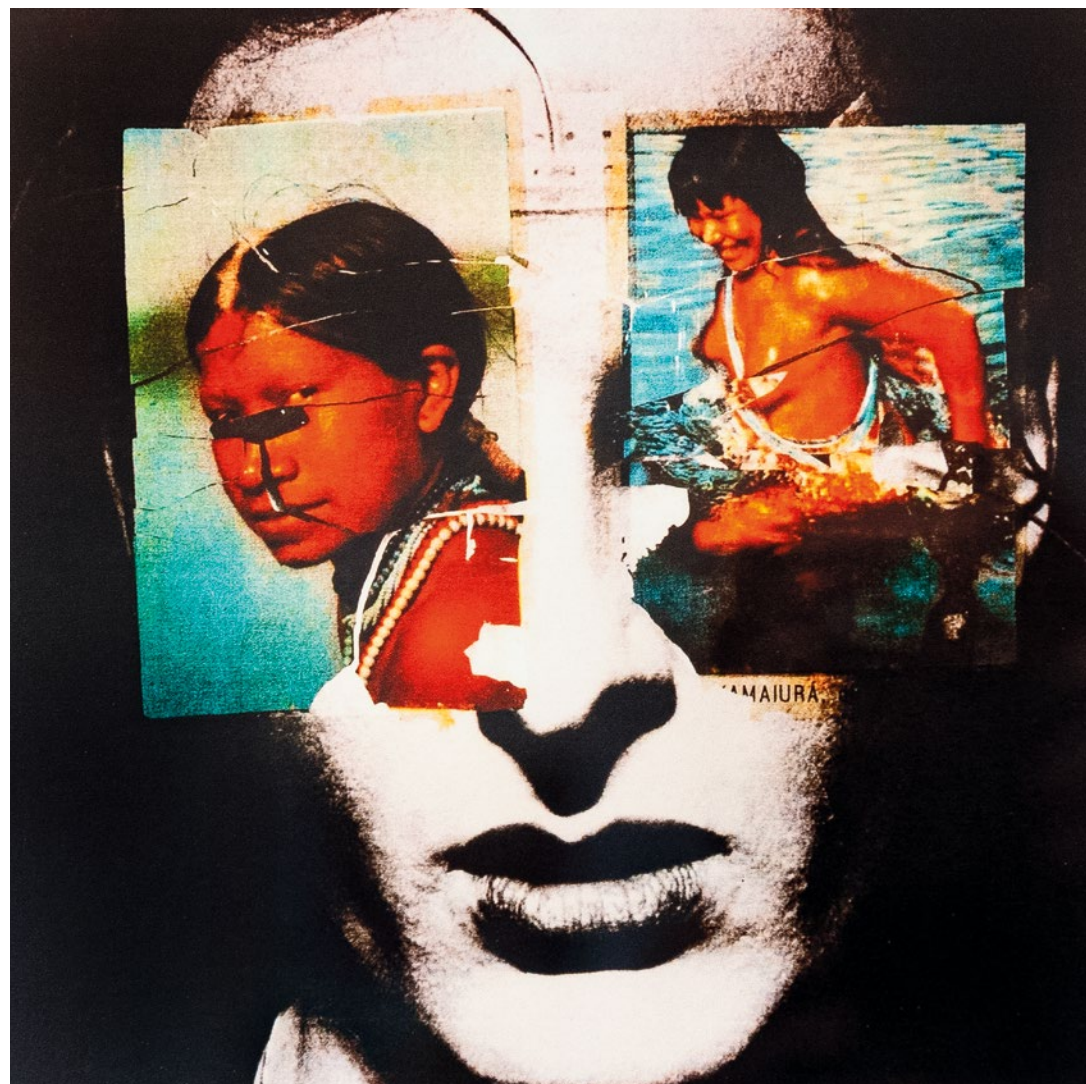
## ANOS DE CHUMBO

A ditadura militar no Brasil durou mais de 20 anos, entre 1964 e 1985. Esse longo período deu um tom crítico e político à arte produzida no país. Com o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), o regime militar acabou com as liberdades democráticas e intensificou a repressão. Nos “anos de chumbo”, a experimentação artística tornou-se uma forma de resistência.

A colagem foi uma técnica artística muito usada para manter unidas, ainda que sob forma interrogativa, as partes de uma realidade cada vez mais difícil de entender e juntar. Essa nova forma de fazer arte, diferente da representação tradicional, gerou debates que ainda hoje influenciam a criação artística brasileira.

Ao mesmo tempo, o ufanismo refletido na frase “Brasil: ame-o ou deixe-o” compunha o discurso oficial militar. No contexto de um progresso econômico que fazia aumentar a desigualdade, as cenas do cotidiano imperial produzidas por Debret com frequência apareciam estampando calendários e decorando portarias de novos edifícios de classe alta, como um lembrete de que, na sociedade brasileira, historicamente, “cada um tem o seu lugar”.

As cenas do cotidiano imperial produzidas por Debret também inspiraram a abertura da novela *Escrava Isaura* (TV Globo, 1976–1977), baseada na obra homônima de Bernardo Guimarães, escrita em 1875.



### Anna Bella Geiger [1933]

Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, onde vive e trabalha, utilizando diferentes formatos e suportes. Em suas séries da década de 1970, a artista questiona o conturbado contexto político e social da ditadura militar. Em 1975, desenvolveu o livro *História do Brasil*, em que seis fotomontagens realizadas com cartões-postais coloridos de crianças e jovens indígenas são sobrepostas a imagens em preto e branco, ocultando os rostos ao fundo – uma composição aparentemente simples, mas que indaga sobre identidade e o poder do olhar. Ainda com o suporte dos postais, a artista criou a série

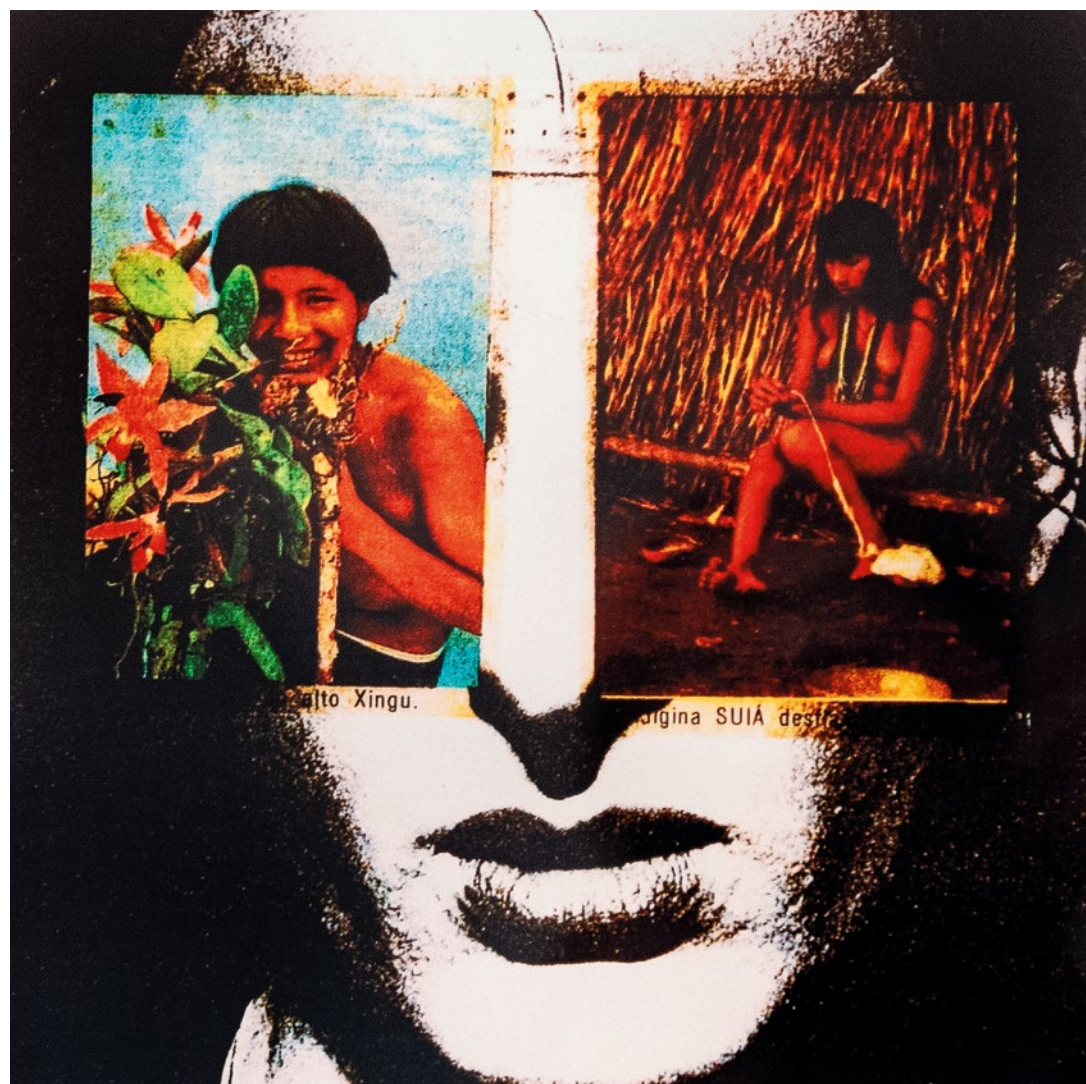
“Brasil nativo/Brasil alienígena”, em 1977, formada por dois conjuntos com nove imagens: o primeiro consiste em cartões-postais que representam mulheres indígenas de Mato Grosso de forma estereotipada. Já o segundo é formado por releituras dos cartões-postais em retratos feitos pela própria artista na varanda de sua casa. Com ironia, Geiger questiona as representações e as narrativas do que seria “civilizado” ou “selvagem”, como Debret o fez em diferentes passagens da *Viagem pitoresca*.



Anna Bella Geiger

[p. 100–101]

*História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS*  
[História do Brasil: MENINOS E MENINAS], 1975  
Fotomontagem colorida, 32 × 32 × 4,5 cm  
Coleção da artista



Anna Bella Geiger

*História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS*  
 [História do Brasil: MENINOS E MENINAS], 1975  
 Fotomontagem colorida, 32 x 32 x 4,5 cm  
 Coleção da artista



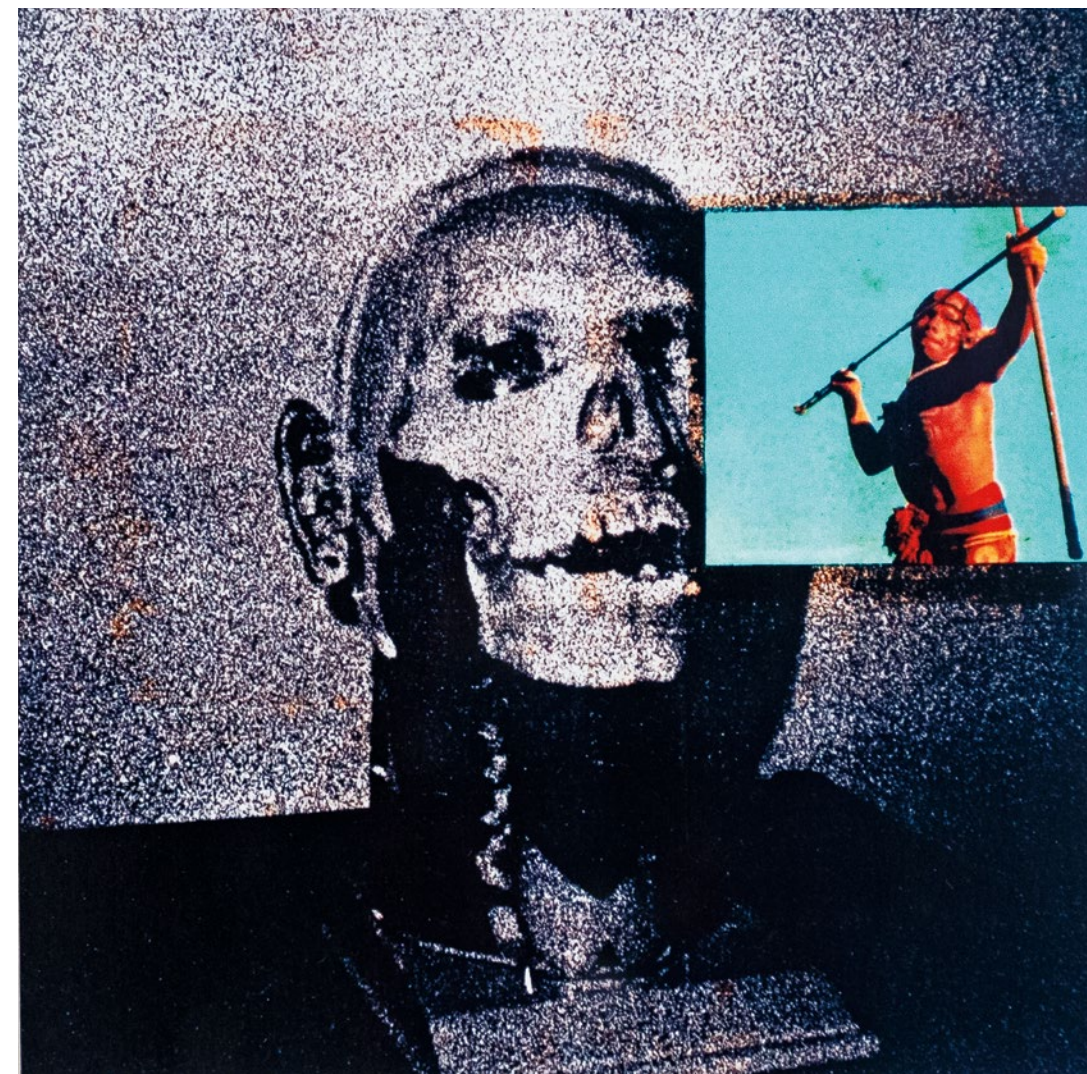
Anna Bella Geiger

*História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS*  
 [História do Brasil: MENINOS E MENINAS], 1976  
 Fotomontagem colorida, 36 x 32 x 4,5 cm  
 Coleção da artista



Anna Bella Geiger

*História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS*  
[História do Brasil: MENINOS E MENINAS], 1977  
Fotomontagem colorida, 35 x 32 x 4,5 cm  
Coleção da artista



Anna Bella Geiger

*História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS*  
[História do Brasil: MENINOS E MENINAS], 1977  
Fotomontagem colorida, 37 x 32 x 4,5 cm  
Coleção da artista



...ou o meu desapareço como homem primitivo...  
*Ana Bella Geiger 1977*

**Anna Bella Geiger**

*Brasil nativo/Brasil alienígena*  
 18 cartões-postais, 1976–1977  
 Impressão sobre papel, 10 x 15 cm (cada)  
 Coleção Museu de Arte de São Paulo  
 Assis Chateaubriand

# DIANTE DO ARQUIVO COLONIAL

No início do século 21, e com o Bicentenário da Independência em 2022, os debates sobre brasilidade e identidade nacional ganharam força mais uma vez. As imagens de Debret, reproduzidas inúmeras vezes em livros escolares, objetos decorativos e diversas formas de mídia, foram ressignificadas por uma nova geração de artistas, muitos de ascendência africana ou indígena. Debret passou a ser apropriado tanto por novas pinturas e gravuras como por meio da internet e de novos meios de circulação massiva de imagens.

Essas apropriações contemporâneas, frequentemente críticas e irônicas, revelam uma nova força na vida social das imagens. Mobilizam um vasto repertório de técnicas, mídias e perspectivas políticas e, embora fruto do trabalho individual de diversos artistas, encarnam uma vontade coletiva de imaginar um futuro emancipado de um passado doloroso.

Nelas se percebe a alegria de questionar a escrita oficial da história e de abrir uma perspectiva crítica e original sobre a consciência de si e dos grupos historicamente marginalizados na trajetória social e política brasileira.

## Bruno Weilemann Belo [1983]

Nascido no Rio de Janeiro e radicado em Petrópolis, começou sua trajetória artística como autodidata. Formado em Arquitetura, passou a frequentar cursos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, situada na cidade do Rio de Janeiro, voltando sua carreira para a pintura e a prática artística. Em suas telas, o artista investiga como as imagens se consolidam na memória de maneira fragmentada e não linear. Weilemann trabalha com um processo de desmanche e reordenação dos elementos, de modo que tempo, espaço e narrativas distintas encontrem-se na tela. Utilizando materiais diversos, como lápis, tinta a óleo e aquarela, o artista faz com que o esboço do desenho e a pintura “final” convivam no quadro.

Em sua intervenção na obra *Caboclo: Indien civilisé* [Caboclo: Índio civilizado] (p. 62), de Debret, o artista segue o procedimento de remontagem, atribuindo um novo significado à cena, ao duplicar o personagem retratado e posicionar um diante do outro. A paisagem aquarelada, com contornos mais fluidos e delicados em torno da tela, remete a uma fragilidade das imagens e da memória.

### Bruno Weilemann Belo

*Marqué par une image d'enfance,*  
[Marcado por uma imagem de infância]  
Série “Demérito ao Debret”, 2021  
Pó de grafite, resina de poliéster, tinta a óleo e  
verniz sobre tela, díptico, 100 × 165 × 9 cm  
Cortesia Aura Galeria





## Cássio Vasconcellos [1965]

Nascido em São Paulo, atua como fotógrafo desde os anos 1980. Trabalha principalmente com imagens de grande escala – fotografias impactantes que nos ajudam a perceber a vastidão do mundo. Na série “Viagem pitoresca ao Brasil”, inspira-se no trabalho dos pintores viajantes do século 19, principalmente de Debret e Conde de Clarac, para criar imagens de caráter imersivo e que capturam a imensidão das florestas brasileiras.

Vasconcellos fotografou matas e florestas em diversos estados do país. Essas imagens foram tratadas com ferramentas digitais, para aproximá-las visualmente das gravuras do século 19. Mas enquanto os pintores viajantes podiam alterar a natureza em seus ateliês, o fotógrafo precisa enquadrá-la em meio aos diversos planos e à confusão visual que compõem a paisagem florestal.



### Cássio Vasconcellos

*Viagem pitoresca pelo Brasil #004*, 2015  
Impressão jato de tinta sobre  
papel de algodão, 75 x 112 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

### Cássio Vasconcellos

*Viagem pitoresca pelo Brasil #031*, 2015  
Impressão jato de tinta sobre  
papel de algodão, 75 x 112 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler



J. B. Debret del.

PLUS ÇA CHANGE, PLUS C'EST LA MÊME CHOSE

D.J.: Claudia Hersz

**Claudia Hersz [1960]**

Vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde se formou em Arquitetura e Artes Plásticas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Seu trabalho, totalmente marcado por releituras, insere imagens e objetos em contextos inusitados, confundindo seus significados.

Ao se apropriar das cenas de Debret, a artista brinca tanto com a imagem quanto com as palavras, por exemplo, integrando o desenho de uma “prancha de surfe” em uma “prancha” de Debret, na gravura *Un chef se préparant pour la pratique du sport* [Um chefe preparando-se para a prática esportiva]. No entanto, as imagens do passado colonial brasileiro nem sempre se prestam a brincadeiras. A artista então se torna mais crítica, acrescentando símbolos de ativismo político às imagens ou relacionando a violência testemunhada por Debret às notícias encontradas nos jornais de hoje, como se pode ver na obra *Planche 6* [Prancha 6] (p. 116).



D.J.: Claudia Hersz

LA SURFEUSE SUR LA ROUTE DE LA PLAGE



J. B. Debret del.

Lith. de Thierry Frères Succ<sup>rs</sup> de Engelmann & C<sup>ie</sup>

LES DÉLASSEMENTS D'UNE 'APRÈS LA PLAGE'

**Claudia Hersz**

*Planche 8* [Prancha 8], 2014  
Gravura, impressão em jato de tinta sobre papel de algodão, 56,5 x 45,9 x 2,9 cm  
Coleção da artista

**Claudia Hersz**

*Planche 2* [Prancha 2], 2014  
Gravura, impressão em jato de tinta sobre papel de algodão, 56,5 x 45,9 x 2,9 cm  
Coleção da artista



ALDEA MARACANAN

Claudia Hersz

Planche 4 [Prancha 4], 2014  
 Gravura, impressão em jato de tinta sobre  
 papel de algodão, 56,5 x 45,9 x 2,9 cm  
 Coleção da artista

Claudia Hersz

Planche 5 [Prancha 5], 2014  
 Gravura, impressão em jato de tinta sobre  
 papel de algodão, 56,5 x 45,9 x 2,9 cm  
 Coleção da artista

PL: 4.



Litho de Thierry Frères Succ<sup>rs</sup> de Engelmann & C<sup>ie</sup>

TRANSPORT DE FRUITS, LE COLLIER DE FER, GENTRIFICATION.

PL. 5.



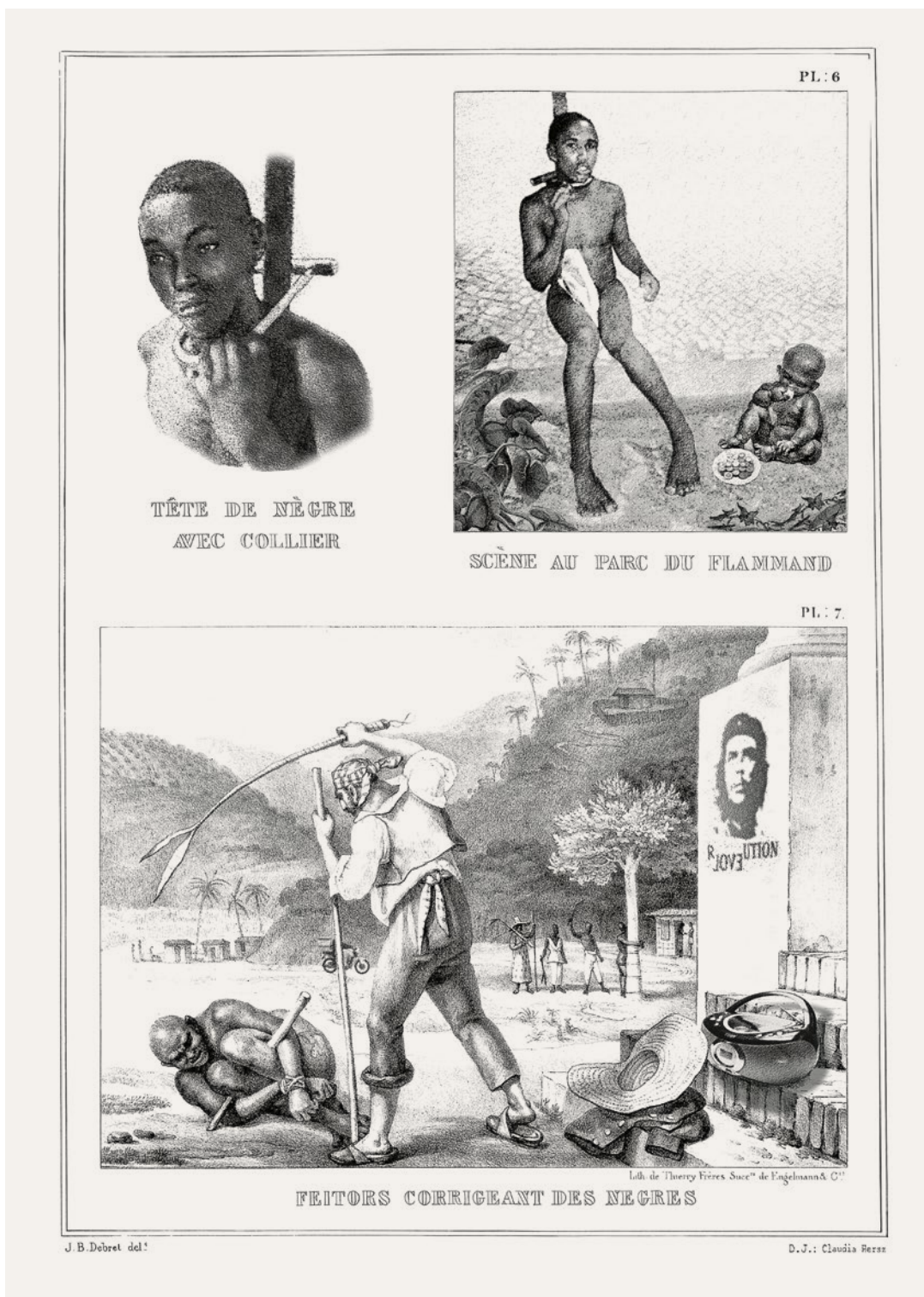
TRANSPORT DE PLANCHES.



ANANAS aculeatus,  
 fructu ovato, carne albida  
 Plumierii, Tournef. Inst.  
 Plum. Cat. Spec. pl. 6

J. B. Debret del.

D. J.: Claudia Hersz



Claudia Herz

Planche 6 [Prancha 6], 2014  
Gravura, impressão em jato de tinta sobre  
papel de algodão, 56,5 x 45,9 x 2,9 cm  
Coleção da artista



Claudia Herz

Suite Debretienne  
[Sequência debretiana], 2013  
Resina, plástico, metal e impressão  
sobre veludo, 24 x 32 x 3 cm  
Coleção da artista



### Copos, selos, camisetas...

As imagens de Debret, originalmente criadas para representar o cotidiano do Brasil no século 19, passaram a circular na sociedade contemporânea também em objetos de consumo massificado, sendo reproduzidas em canecas, camisetas, cadernos e até em objetos de decoração doméstica.

A utilização de imagens do cotidiano imperial como ornamento evidencia tanto a permanência simbólica de Debret na memória visual brasileira quanto a banalização da violência e da desigualdade que o artista denunciou em seu tempo, cujas imagens são consumidas agora como produtos culturais, sem necessariamente provocar reflexão crítica sobre as estruturas cruéis que retratam.



## Dalton Paula [1982]

Nascido em Brasília, vive e trabalha em Goiânia. Em 2021, fundou junto a Ceiza Ferreira a escola e oficina de artes denominada Sertão Negro, na qual alia o ensino de arte contemporânea com tradições afro-brasileiras.

Na série “Assentar”, o artista tira proveito dos diferentes significados da palavra “assentar” e de sua relação com a imagem. Substituindo os carregadores por cadeiras no estilo Luís XV, Dalton Paula rejeita, em um primeiro nível, o espetáculo do sofrimento do escravizado vergado sob o peso do senhor transportado dentro de sua rede, como na gravura *Retour d'un propriétaire de chacra* [Retorno de um proprietário de chácara] (p. 58), de Debret. A palavra talvez remeta também às práticas rituais de “assentar” Exu, entidade do candomblé, recebendo-o com fogo ou com pequenos presentes depositados como oferenda.

Dalton Paula

*Assentar um vendedor de cebola*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 29 x 44 cm  
Coleção Maria Montero



Dalton Paula

*Assentar volta à cidade um proprietário de chácara*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 29 × 44 cm  
Coleção Tilkian Maia

Dalton Paula

*Assentar banha de cabelos bem cheirosa*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 29 × 44 cm  
Coleção particular



Dalton Paula

*Assentar vendedores de linguiça*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 29 × 44 cm  
Coleção particular



Dalton Paula

*Assentar fatias de coco*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 29 × 44 cm  
Coleção Ana e Marcelo Lopes



Dalton Paula

*Assentar carne de porco*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 29 x 44 cm  
Coleção Buarque Leite



Dalton Paula

*Assentar um naturalista e folhas*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 25 x 44 cm  
Coleção Buarque Leite



Dalton Paula

*Assentar uma senhora indo à missa*, 2019  
Nanquim e aquarela sobre papel, 25 x 44 cm  
Coleção particular

## Denilson Baniwa [1984]

Nasceu em Barcelos, no estado do Amazonas, na aldeia Dari, pertencendo à etnia Baniwa. Vive e trabalha em Niterói, Rio de Janeiro. Artista multimídia e curador, desenvolve uma trajetória engajada pelos direitos dos povos indígenas, e pela preservação de suas cosmogonias e de seu patrimônio étnico e cultural.

Nos trabalhos realizados a partir das gravuras de Debret, o artista propõe uma atualização da imagem por meio de alterações e inversões estruturais. Em *O antropólogo moderno já nasceu antigo*, de 2019 (p. 129), a vontade de abolir o olhar colonial que vê o Brasil como exótico faz com que o sábio europeu desenhado por Debret torne-se, ele mesmo, um objeto de estudo e indagação sob o olhar de um indígena.

Em suas obras, Baniwa também incorpora elementos da tecnologia e da cultura contemporânea, visíveis nas intervenções que faz sobre o arqueiro de Debret, inserindo nela novos símbolos, como o da rede wi-fi, em seu *Arqueiro digital* (2017) (ao lado), ou os pequenos monstros de videogame, em *Score 0003* (2022) (p. 129).



Denilson Baniwa  
*Arqueiro digital*, 2017  
Infogravura, 72 x 55 x 4 cm  
Coleção do artista



Denilson Baniwa  
*King Kong*, 2021  
 Colagem digital, 72 x 55 x 4 cm  
 Coleção do artista



Denilson Baniwa  
*O antropólogo moderno já nasceu antigo*, 2019  
 Colagem digital, 72 x 55 x 4 cm  
 Coleção do artista

Denilson Baniwa  
*Score 0003*  
 [Pontuação 0003], 2022  
 Técnica mista sobre impressão fotográfica, 51 x 60 cm  
 Coleção Junio de Oliveira e Sérgio Renault

## Eustáquio Neves [1955]

O artista, que vive e trabalha em Diamantina, Minas Gerais, é químico de formação e iniciou sua carreira artística de maneira autodidata, na década de 1990. A fotografia é a principal técnica que utiliza, com obras em que investiga as incertezas da identidade e da memória afro-brasileira. A manipulação química de gelatina de prata, técnica de fixação de imagens ligada ao início da fotografia no século 19, desempenha um papel importante em sua pesquisa visual.

Na série “Máscara de punição”, de 2004 (p. 131–133), o artista apropria-se da imagem da máscara de metal que era utilizada como punição cruel aos escravizados. Nas fotografias, Neves utiliza o retrato de sua mãe como base para múltiplas manipulações de imagem, por meio de inversão do negativo e de colagem, com o objetivo de reabrir todo um mundo de violências e sofrimentos. Debret representou várias vezes esse castigo, como na gravura *Une visite à la campagne* [Visita a uma fazenda] (p. 49), associado à chamada “escrava Anastácia”, uma “santa” popular cultuada no Brasil, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.

### Eustáquio Neves

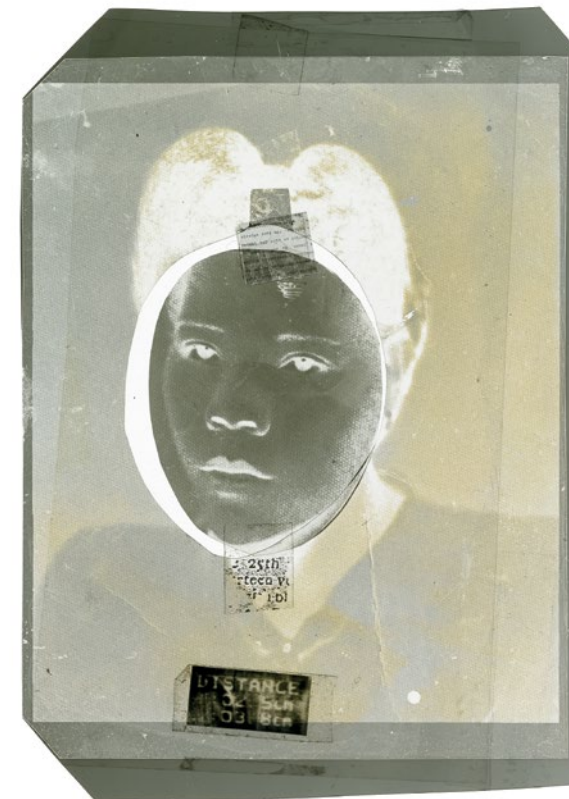
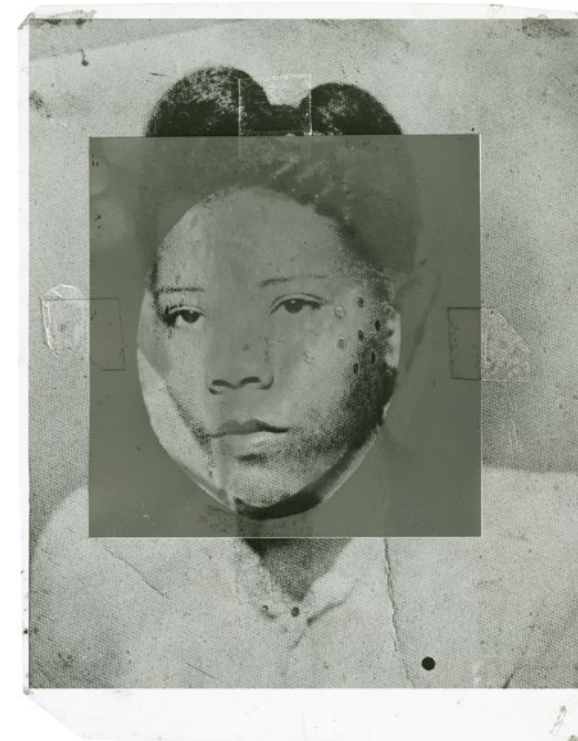
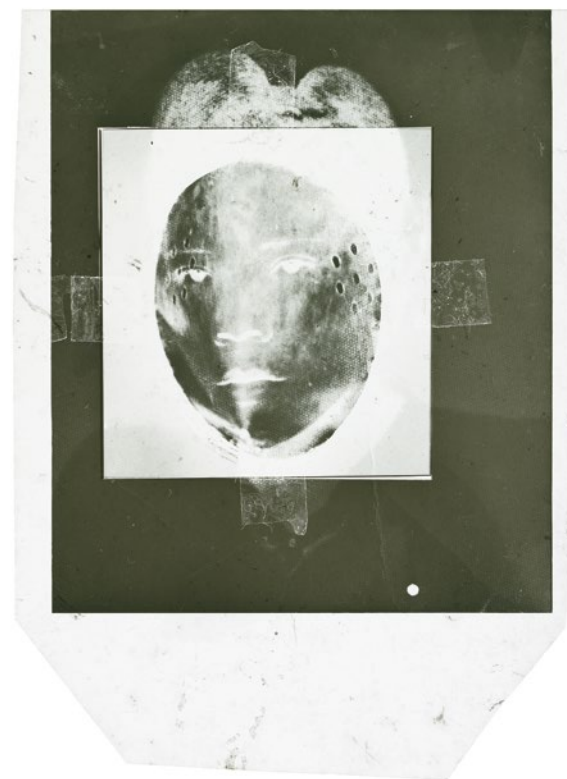
[p. 131–133]

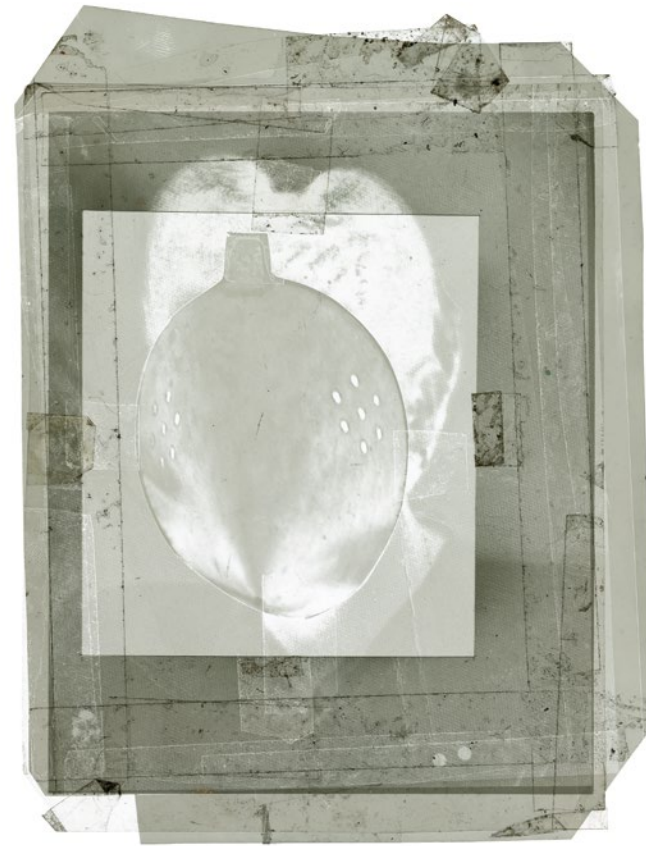
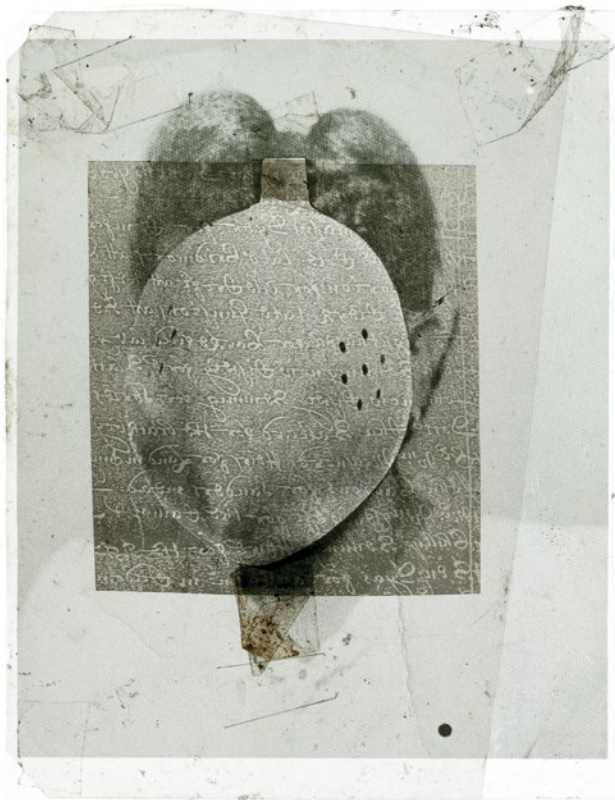
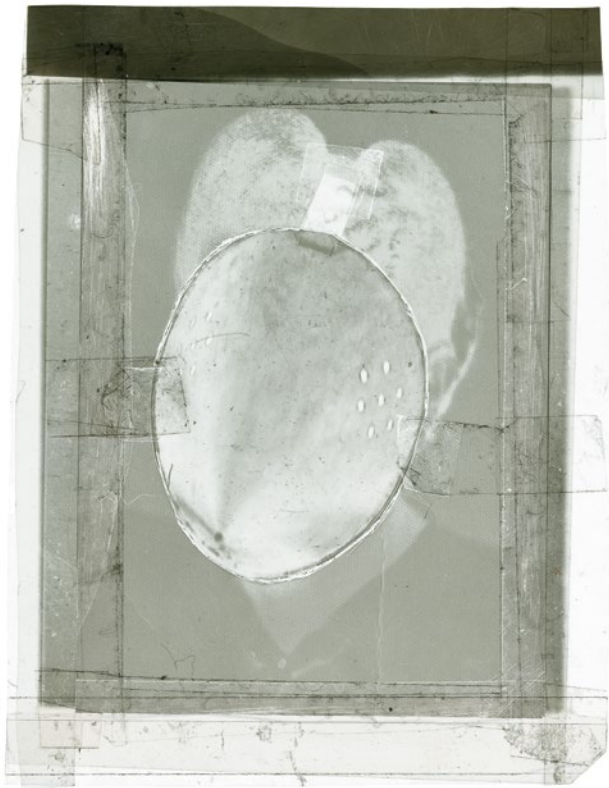
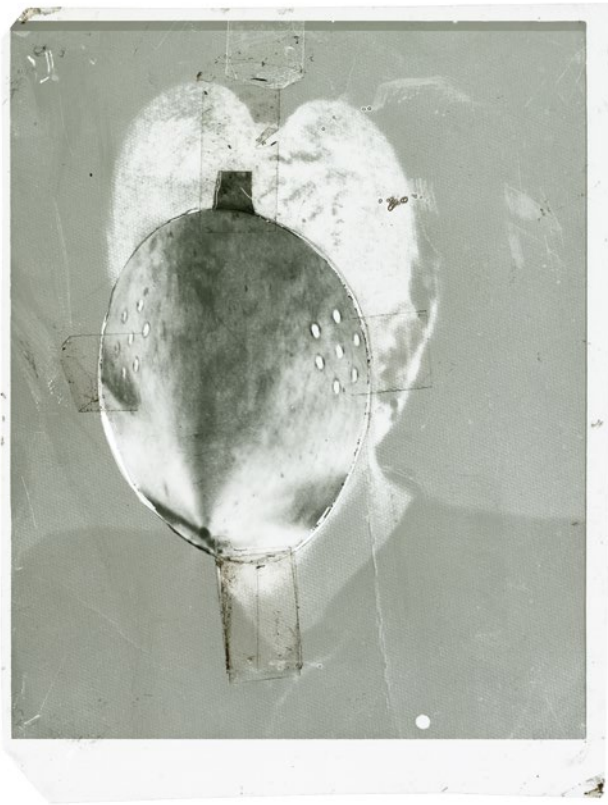
Conjunto de matrizes negativas

Série “Máscara de punição”, 2004

Técnica mista em filme Kodalith, 9 × 12 cm

Coleção do artista





## Gê Viana [1986]

Vive e trabalha em São Luís, Maranhão. Artista de origem indígena, formou-se em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão. Desenvolve há mais de 10 anos um trabalho que tem como principal suporte a fotografia e a colagem, para repensar o cotidiano e o lugar das pessoas negras e indígenas no Brasil.

Em suas obras, diferentes imagens são sobrepostas, de forma a permitir que o passado e o presente se encontrem, como acontece nos retratos da série “Paridade” e em suas “Atualizações traumáticas de Debret” (p. 134–143). O título dessa série recorda o quanto as imagens do passado colonial permaneceram traumáticas para aqueles que nelas se veem representados. Tomando como base as imagens de Debret com as quais teve contato em sua formação escolar, Gê usa a colagem e a manipulação digital para remixá-las e permitir que outras possibilidades floresçam a partir das imagens recriadas. Nas colagens, o trauma da violência é reelaborado, sem que a dor deixe de se fazer presente, mas permitindo que a felicidade, a liberdade e a festa se façam também presentes.



### Gê Viana

*Sentem para jantar*  
Série “Atualizações traumáticas de Debret”, 2021  
Colagem digital, 42 × 59,4 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



**Gê Viana**

*Para as estratégias de sobrevivência as maiores  
tecnologias são as nossas*  
Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2020  
Colagem digital, 29,7 × 42 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



**Gê Viana**

*Cultivo de cogumelos*  
Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2020  
Colagem digital, 30,5 × 41 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



**Gê Viana**

*Radiola de promessa*  
Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2022  
Colagem digital, 29,7 × 42 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



**Gê Viana**

*Entre a cabeça e o ventre eu deixei um arrabâm às Vodunsis Reis*  
Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2024  
Colagem digital, 80 × 110 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



**Gê Viana**

*Levantamento do mastro*  
*Festa do Divino Espírito Santo*  
Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2020  
Colagem digital, 59 x 84 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



**Gê Viana**

*Loja de ervas, 1810: vendas de tabaco e especiarias*  
Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2020  
Colagem digital, 29,7 x 42 cm  
Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



Gê Viana

*Espera da reza pro bater do tambor*  
 Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2024  
 Colagem digital, 80 x 110 cm  
 Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



Gê Viana

*Radiola de promessa - Caboclo de pena*  
 Série "Atualizações traumáticas de Debret", 2023  
 Colagem digital 80 x 110 cm  
 Acervo da artista/Cortesia da Lima Galeria



### Heberth Sobral [1984]

Nascido em Muriaé, Minas Gerais, vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro. Sua obra investiga as formas atuais e populares da memória. Sua carreira artística iniciou-se com o uso da fotografia e hoje o artista utiliza uma linguagem plástica que trabalha com a geometria e com objetos do cotidiano, em especial com os bonecos Playmobil, vendidos no Brasil desde a década de 1970.

A escolha do artista por reler brinquedos populares remete a suas memórias de infância, utilizando a ironia para criar uma ilusão de modernidade. Ao retomar as cenas de Debret e posicioná-las num contexto contemporâneo, Sobral produz a impressão de que nada mudou em 200 anos de história brasileira. Essa estagnação – contrária ao otimismo de Debret, que imaginava o progresso da civilização brasileira – é denunciada melancolicamente por Sobral em suas obras, que sugerem que, se por um lado os meios técnicos ou figurativos se transformam, as situações sociais muitas vezes se repetem.



### Heberth Sobral

*Serradores*  
Série "Releituras de obras de Jean-Baptiste Debret", 2016  
Fotografia digital, impressão  
canvas, 150 x 100 cm  
Coleção do artista

### Heberth Sobral

*Um jantar brasileiro*  
Série "Releituras de obras de Jean-Baptiste Debret", 2016  
Fotografia digital, impressão  
canvas, 150 x 100 cm  
Coleção do artista

Isabel Löfgren [1975]  
e Patricia Goúvea [1973]

A artista sueco-brasileira Isabel Löfgren e a artista carioca Patricia Goúvea criaram em conjunto o projeto *Mãe Preta*. O coletivo tem como foco investigar o tema da representação da mãe afrodescendente, frequentemente relegada pela cultura patriarcal brasileira ao papel de ama de leite, que apenas amamentava crianças nascidas de mães brancas.

Na série "Mãe Preta" (p. 147–153), as artistas partem dos registros do tema da maternidade nas imagens produzidas por Debret, muito atento ao papel das mulheres e à brutalidade do sistema escravocrata. Visando a restituir dignidade a essas mulheres negras, que tiveram seus afetos maternos instrumentalizados pelos senhores brancos para o benefício dos filhos deles próprios, a dupla de artistas cola em suas obras pequenos objetos ligados ao culto popular dos santos e dos orixás – guias, contas, cristais e lentes –, estabelecendo um elo reparador entre essas mulheres e as divindades que as protegem.

Isabel Löfgren & Patricia Goúvea

*Modos de Olhar (São Paulo)*

Série "Mãe Preta", 2025

Fotografia

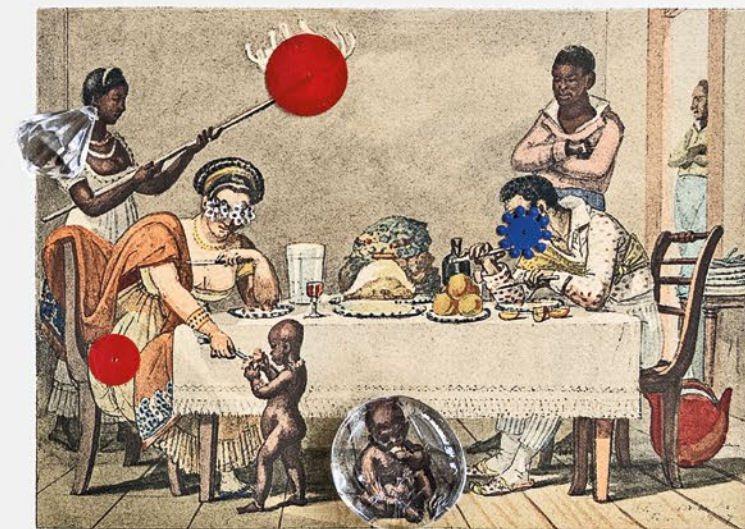
Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret publicadas em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834–1835; e Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013

Cortesia das artistas

1 Freguesia de Santo Amaro/Pindamonhangaba, 50 × 38 cm

2 Ponte de Santa Ifigênia, São Paulo, 50 × 38 cm





{ A-73 }

Segundo Debret:

prolongam por um mês ou seis semanas. Muitas



Isabel Löfgren & Patricia Gouvea

Modos de Olhar (Debret)

Série "Mãe Preta", 2016

Fotografia

Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste

Debret publicadas em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1835; e Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013

Cortesia das artistas

1 Interior da casa de ciganos, 30 x 35,5 cm

2 Uma visita à casa de campo, 29 x 40 cm

3 O Jantar, 29 x 39 cm

4 Liteira para viagem no interior das terras, 45,5 x 55 cm

5 Queima de efígie de Judas no Sábado Santo, 17,5 x 25,7 cm

6 Uma dama brasileira em seu interior, 29,5 x 40,5 cm



Isabel Löfgren & Patrícia Gouveia

Modos de Olhar (Debret)

Série "Mãe Preta", 2025

Fotografia

Interferências sobre gravuras de Jean-Baptiste Debret publicadas em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1835; e Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013

Cortesia das artistas

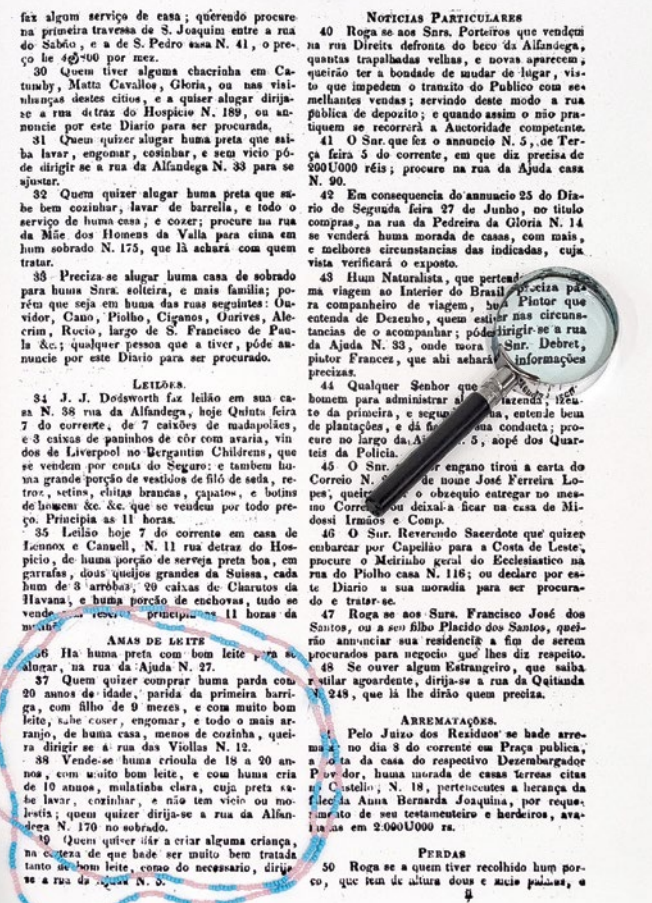
- 1 Negra com criança, 25 x 17 cm
- 2 Empregado do governo saindo a passeio, 31,5 x 40 cm
- 3 Sem título, 23 x 40 cm
- 4 Loja de rapé, 43 x 55 cm
- 5 Escola de meninas, 44 x 55 cm
- 6 Anjinho preto de cadeirinha, 25 x 40 cm
- 7 Jovens negras indo à igreja batizar seus filhos, 31 x 37 cm



Isabel Löfgren & Patrícia Góuêva

Modos de Anunciar  
Série “Mãe Preta”, 2025  
Impressão fotográfica sobre papel e objetos; cianótipo e colagem sobre papel e objetos, 42 x 29,7 cm  
Cortesia das artistas

- 1 Diário do Rio de Janeiro, 1844 (detalhe)
- 2 Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1828
- 3 Diário Fluminense, 1856 (detalhe)
- 4 O Espelho, 1822
- 5 Diário do Rio de Janeiro, 1844 (detalhe)
- 6 Diário Novo Pernambuco, 1842
- 7 Diário do Rio de Janeiro, 1844 (detalhe)





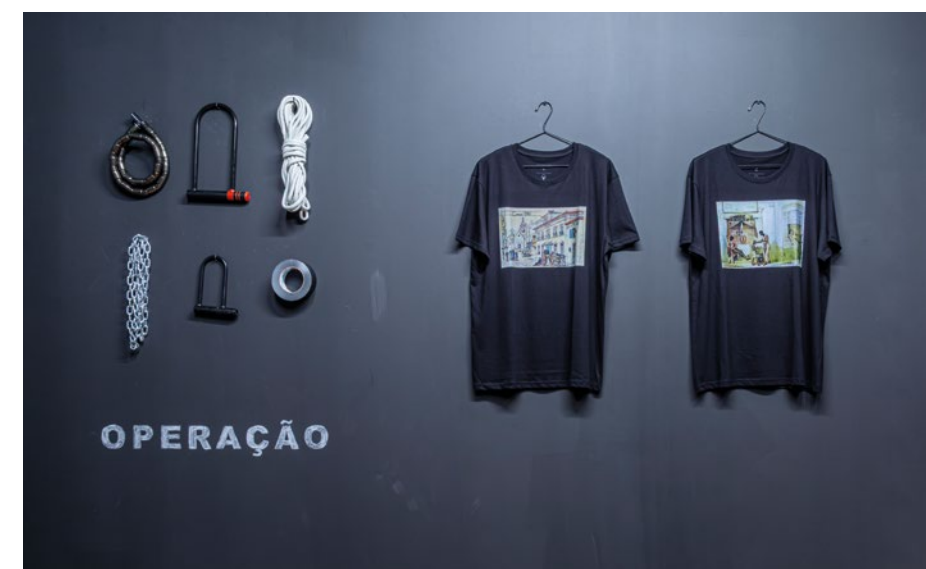
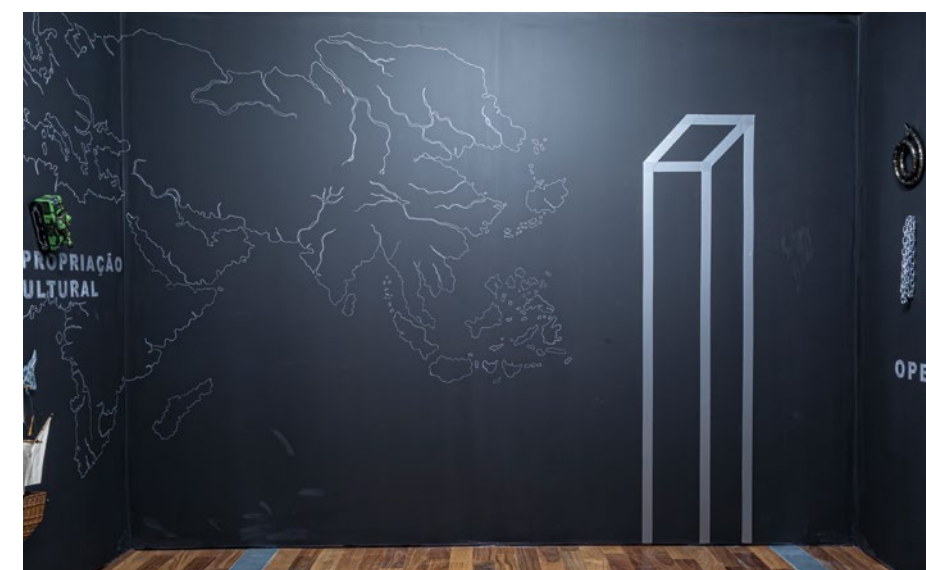
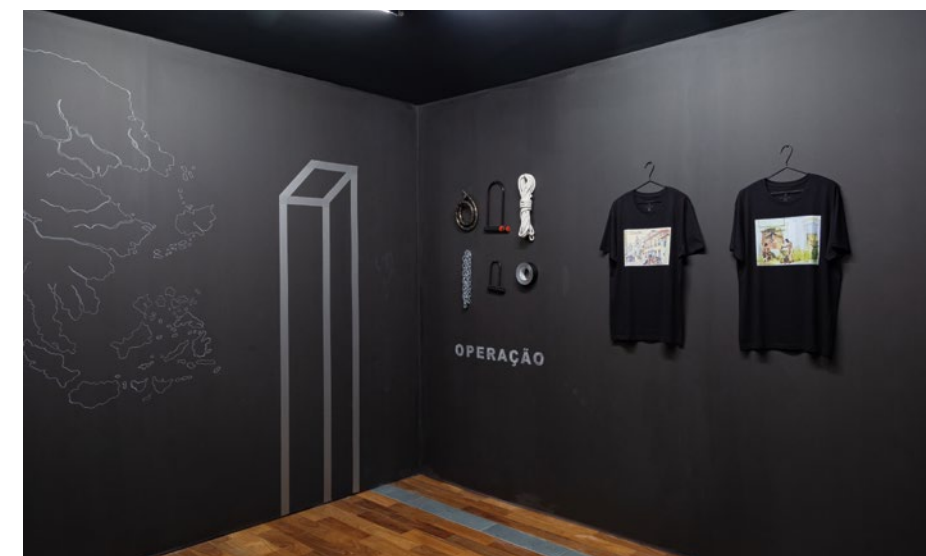
### Jaime Lauriano [1985]

Artista plástico, é formado no Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo, cidade onde nasceu e trabalha. Sua pesquisa questiona as imagens, as memórias, os ditos e os não ditos das violências do poder na sociedade brasileira, da colonização à ditadura, tendo como pano de fundo a coleta e a encenação de objetos e arquivos.

Para sua série “Justiça e barbárie” (p. 156–159), o artista escolheu fotografias de violência encontradas nos meios de comunicação, em especial cenas de linchamento de homens negros, que circulam na mídia. Essas fotos foram aplicadas em uma superfície revestida por tiras adesivas, material recorrentemente visto nessas cenas violentas. Lauriano utiliza os títulos das gravuras de Debret em imagens atuais, criando uma dúvida: afinal, estamos vendo duas épocas diferentes, com contextos e formas de violência distintas? Ou será que, ao sobrepor passado e presente, o artista quer mostrar que pouca coisa mudou no Brasil, apesar da passagem do tempo?

#### Jaime Lauriano

*Brasil através do espelho*, 2025  
 Desenho feito com pomba branca [giz utilizado em rituais de Umbanda], lápis dermatográfico e objetos sobre parede preta, 4 x 3 m²  
 Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler





**CONVICTS.**



**FEITORS CORRIGEANT DES NEGRES**



**CONVICTS.**



**FEITORS CORRIGEANT DES NEGRES**

**Jaime Lauriano**

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #1, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre *silver*  
tape fixada em MDF, 45 x 50 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

**Jaime Lauriano**

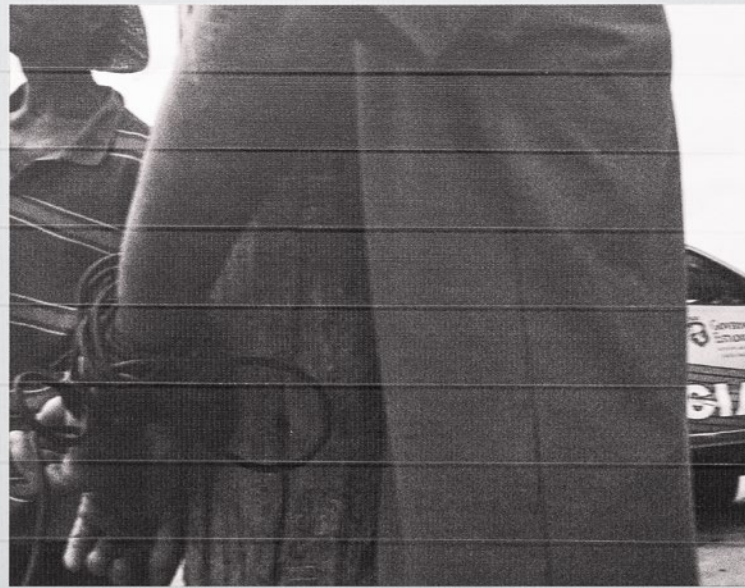
*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #2, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre *silver*  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

**Jaime Lauriano**

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #3, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre *silver*  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

**Jaime Lauriano**

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #4, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre *silver*  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler



NÈGRES ÀO TRONCO



NÈGRES ÀO TRONCO

Jaime Lauriano

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #5, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre silver  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

Jaime Lauriano

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #6, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre silver  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler



L'EXÉCUTION DE LA PUNITION DU FOUET



L'EXÉCUTION DE LA PUNITION DU FOUET

Jaime Lauriano

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #7, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre silver  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

Jaime Lauriano

*Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #8, 2021*  
Impressão UV e gravação a laser sobre silver  
tape fixada em MDF, 45 x 60 cm  
Coleção Galeria Nara Roesler

## Laercio Redondo [1967]

Nascido em Paranaíba, Paraná, atualmente vive e trabalha na Suécia. Sua obra busca refletir sobre a memória coletiva e os apagamentos de sujeitos históricos, para pensar a cidade, a arquitetura e o passado no Brasil. Norteado por essa reflexão, o artista reinterpretou cenas de Debret nas obras presentes nesta exposição.

A instalação *Paisagem impressa* (p. 162–163) é composta por 77 bancos de madeira cujas superfícies foram estampadas e que juntos formam imagens da paisagem do Rio de Janeiro presentes na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Sob cada banco há um texto ou livro que reflete sobre o Rio contemporâneo e, à medida que o móvel é utilizado pelo público, uma nova paisagem da cidade é construída. Já a obra *Fica triste se és capaz e verás* (ao lado) reinterpreta a gravura de Debret *Scène de Carnaval* [Cena de carnaval] para se referir ao descompasso entre a cidade real e a idealizada. O título desse trabalho vem de um verso de “Pelo telefone”, samba de 1917, que foi o primeiro a ser gravado em disco no Brasil. A obra também tem como componente uma pilha de confetes feitos de jornais, em que as notícias do dia são picotadas, fragmentadas e vão se acumulando ao longo do período da exposição.



Laercio Redondo

*Fica triste se és capaz e verás*, 2013  
Silkscreen sobre plywood, 180 × 222 cm  
Cortesia Silvia Cintra +Box 4



Laercio Redondo

*Paisagem impressa*, 2013  
Instalação composta por 77 bancos com  
serigrafia sobre madeira compensada,  
palha sintética e 79 livros, 231 x 363 cm  
Coleção Museu de Arte Moderna do  
Rio de Janeiro





### Lívia Melzi [1985]

Nascida em São Paulo, vive e trabalha na França. Originalmente oceanógrafa, também se formou em Arte Contemporânea pela Universidade Paris VIII. Sua pesquisa concentra-se na imagem fotográfica, na memória dos objetos e na circulação da cultura. Em 2022, apresentou a exposição *Tupi or not Tupi* em Paris, no Palais de Tokyo. A mostra explorou o lugar da cultura Tupinambá, em particular o canibalismo e a antropofagia, no imaginário europeu.

O vídeo apresentado nesta exposição foi concebido a partir de uma máquina de leitura de microfilmes da Biblioteca Nacional da França (BnF), em que são reproduzidas as páginas da edição original colorida de *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], de Jean-Baptiste Debret. Originalmente, as imagens de Debret foram compostas para ser acompanhadas de textos que lhes forneciam comentário e contextualização histórica, mas que hoje são utilizadas nos meios de comunicação privadas de seu contexto explicativo.

Concentrando a atenção sobre o equipamento, Melzi relembra que as imagens resultam de um processo técnico de fabricação, cujos códigos organizam, sem que percebamos, a interpretação que delas fazemos.

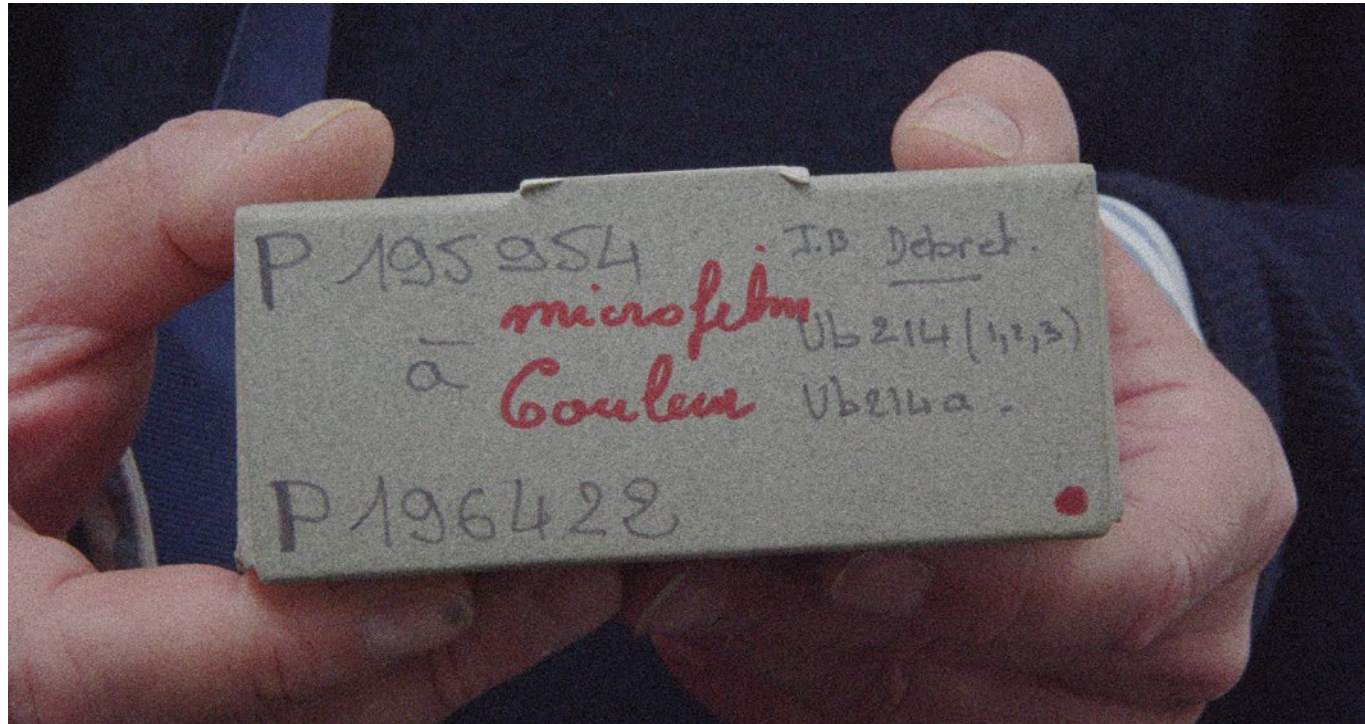
Lívia Melzi

[p. 164–167]

*Après Debret* [Depois do Debret], 2024

Vídeo. Duração: 3'50"

Cortesia Galeria Salon H, Paris



## Rosana Paulino [1967]

Vive e trabalha em São Paulo. Artista, educadora e curadora, é doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e especialista em Gravura pelo London Print Studio, na Inglaterra.

Trabalhando desde a década de 1990 com diferentes linguagens, como desenho, gravura, costura, instalação e apropriação fotográfica, a artista investiga as marcas deixadas pela escravidão e pelo racismo estrutural na sociedade brasileira, em especial na condição das mulheres negras e nas possibilidades de reconstrução da memória e de suas mitologias. Rosana tornou-se a primeira artista negra brasileira a ter uma mostra individual na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, e a representar o Brasil com Adriana Varejão, em 2026, na prestigiosa Bienal de Veneza.

As imagens da natureza brasileira do século 19 servem como uma das fontes materiais para Paulino. Ao retrabalhar ilustrações científicas de plantas, animais e pessoas que circularam, principalmente, em livros de autoria de viajantes europeus como Debret, a artista investiga como a ciência, a religião e o progresso serviram como justificativa para a colonização, a escravidão e o racismo. Esse interesse pode ser visto em algumas de suas colagens feitas com impressões, gravuras e monotipias.

### Rosana Paulino

[p. 169–171]

*Paraíso tropical*, 2025

Tríptico em técnica mista sobre papel, 50 × 70 cm

Cortesia Rosana Paulino & Mendes Wood DM, São Paulo



# EXÓTICO





**Sandra Gamarra Heshiki [1972]**

Nascida em Lima, no Peru, a artista trabalha entre a capital peruana e Madri, na Espanha. Suas obras questionam a pintura e a produção de imagens ao ressignificar gêneros tradicionais da história da arte, como o retrato e a pintura de paisagem. A artista utiliza diferentes gravuras de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Debret, como suporte para cenas de natureza-morta, gênero da pintura ocidental que representa objetos do dia a dia.

Ao mesclar duas imagens com características tão divergentes – gravura e pintura, preto e branco e cor, histórico e trivial – Gamarra provoca um questionamento sobre a forma como olhamos, visando a tirar o espectador do hábito de consumir imagens apressada ou automaticamente.



**Sandra Gamarra Heshiki**

*Natureza morta sobre negros de carro*  
[Natureza-morta sobre negros de carro]  
2019–2020  
Óleo sobre gravura, 54 × 34 cm  
Galeria Leme

**Sandra Gamarra Heshiki**

*Natureza morta sobre peinados y sombreros de diferentes castas salvajes*  
[Natureza-morta sobre toucados e sequência de cabeças de diferentes tribos selvagens], 2019–2020  
Óleo sobre gravura, 54 × 34 cm  
Galeria Leme



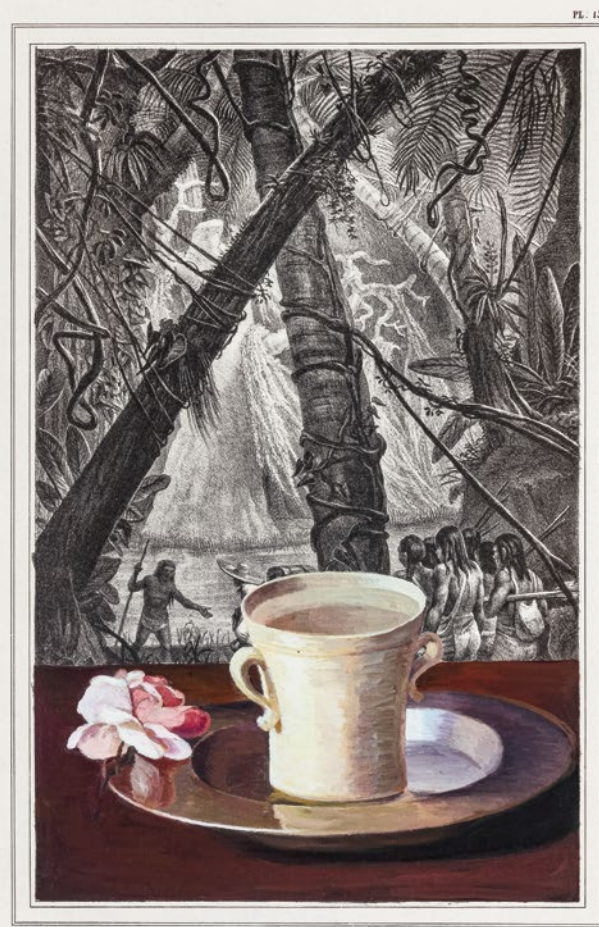
Sandra Gamarra Heshiki

*Natureza muerta sobre esclavas negras de diferentes naciones*  
 [Natureza-morta sobre escravas negras de diferentes nações], 2019–2020  
 Óleo sobre gravura, 54 × 34 cm  
 Galeria Leme



Sandra Gamarra Heshiki

*Natureza muerta sobre aldea de canta gallo*  
 [Natureza-morta sobre aldeia de Cantagalo]  
 2019–2020  
 Óleo sobre gravura, 54 × 34 cm  
 Galeria Leme



SAUVAGES GOYANAS . (À O MAR PEQUENO.)

**Sandra Gamarra Heshiki**  
*Natureza morta sobre gyanas selvagens*  
 [Natureza-morta sobre indígenas  
 Guaianases], 2019–2020  
 Óleo sobre gravura, 54 × 34 cm  
 Coleção Cleusa Garfinkel



BOTOCUDOS, BURAS, PATACHOS ET MACHARIS.

**Sandra Gamarra Heshiki**  
*Natureza morta sobre botocudos, buras,  
 patachos y macharis*  
 [Natureza-morta sobre Botocudos, Puris,  
 Pataxós e Maxacalis], 2019–2020  
 Óleo sobre gravura, 54 × 34 cm  
 Coleção Cleusa Garfinkel

## Tiago Gualberto [1983]

Artista visual, designer, pesquisador e educador nascido em Igarapé, Minas Gerais, vive e trabalha em São Paulo. Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo, sua pesquisa investiga a relação entre a indústria da mineração, a construção da memória e o sistema da arte contemporânea. Os temas da violência e da exclusão são recorrentes em sua obra, inclusive na série “Dots”, de 2014 (p. 179–187), na qual o artista manipula e transforma as imagens de Debret, para questionar quais seriam, no campo da representação, os efeitos de um racismo tecnológico.

O título “dots” [pontinhos] faz um trocadilho com a palavra “dotes”, presente ou dívida social recebida durante o casamento ou em outros acordos societários; ao mesmo tempo, faz menção à técnica do *pouncing* [atacando], usada desde o Renascimento para transferir imagens de uma superfície para outra, criando pontinhos perfurados na folha de papel superior. Aplicando tinta tipográfica preta sobre uma superfície porosa de isopor, as gravuras surgem como fotografias astronômicas de um céu estrelado ou semelhante às populares representações de signos astrológicos.



**Tiago Gualberto**

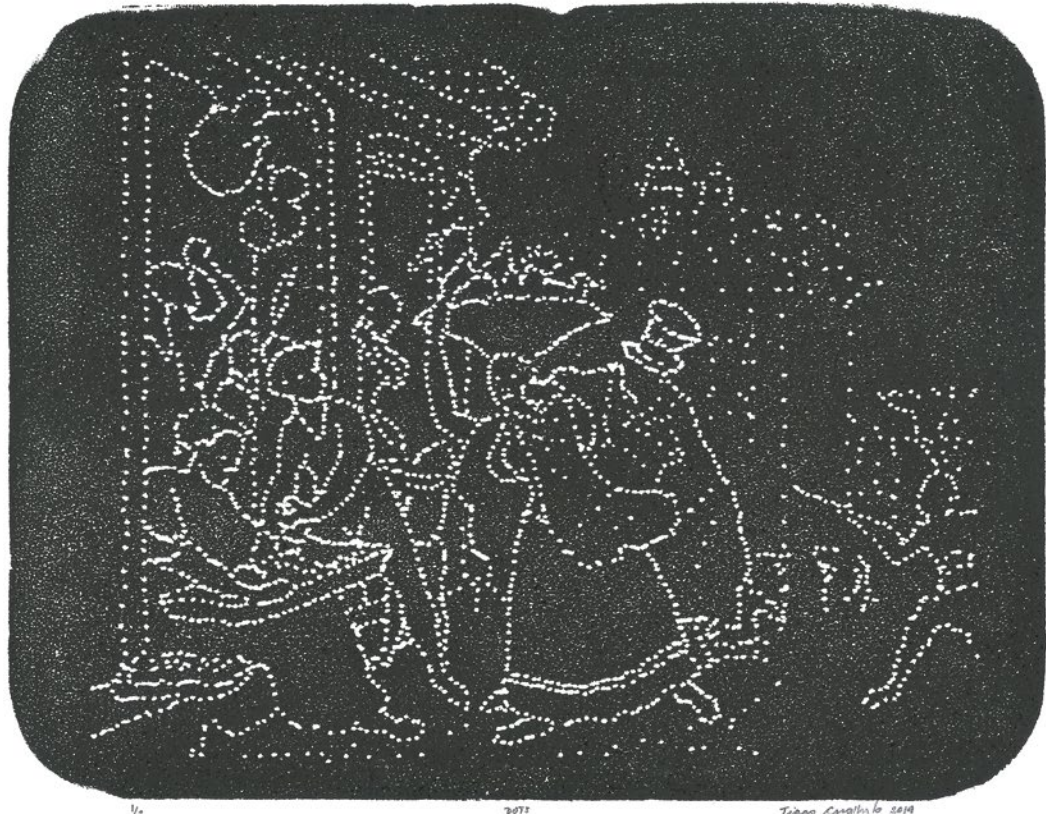
[p. 179–187]

*Sem título*

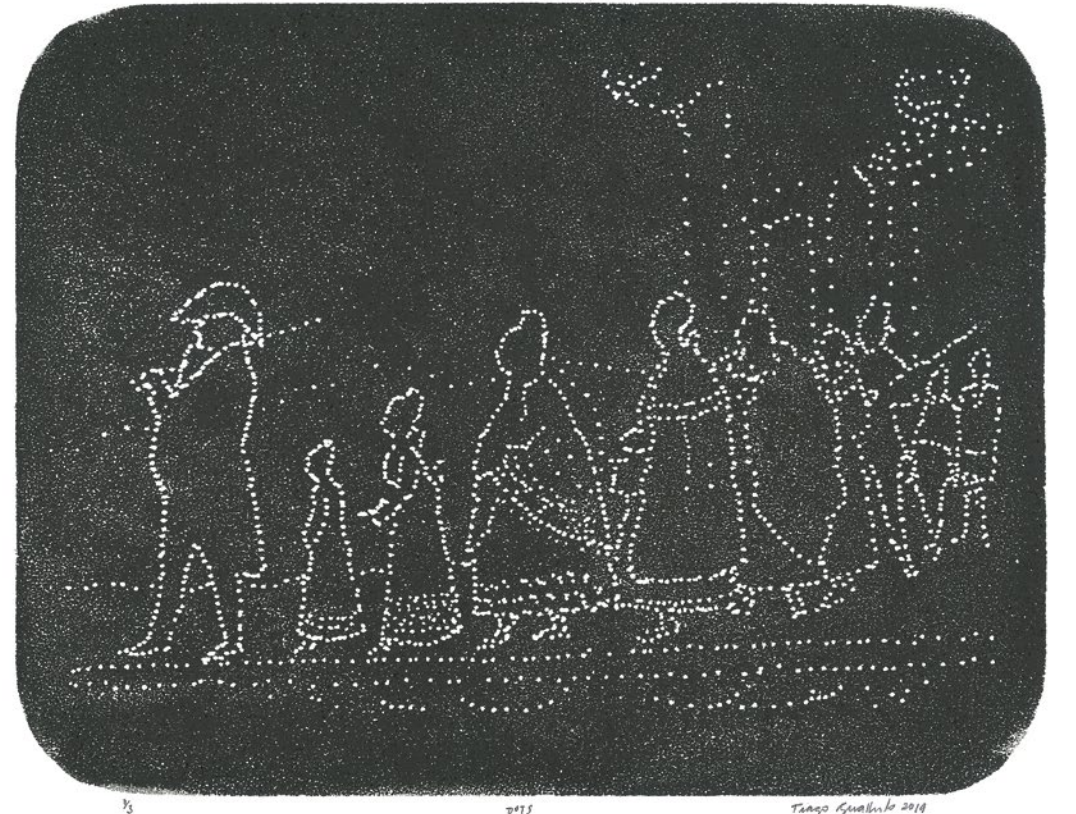
Série “Dots”, 2014

Gravuras, 34 × 43 × 3 cm

Coleção do artista



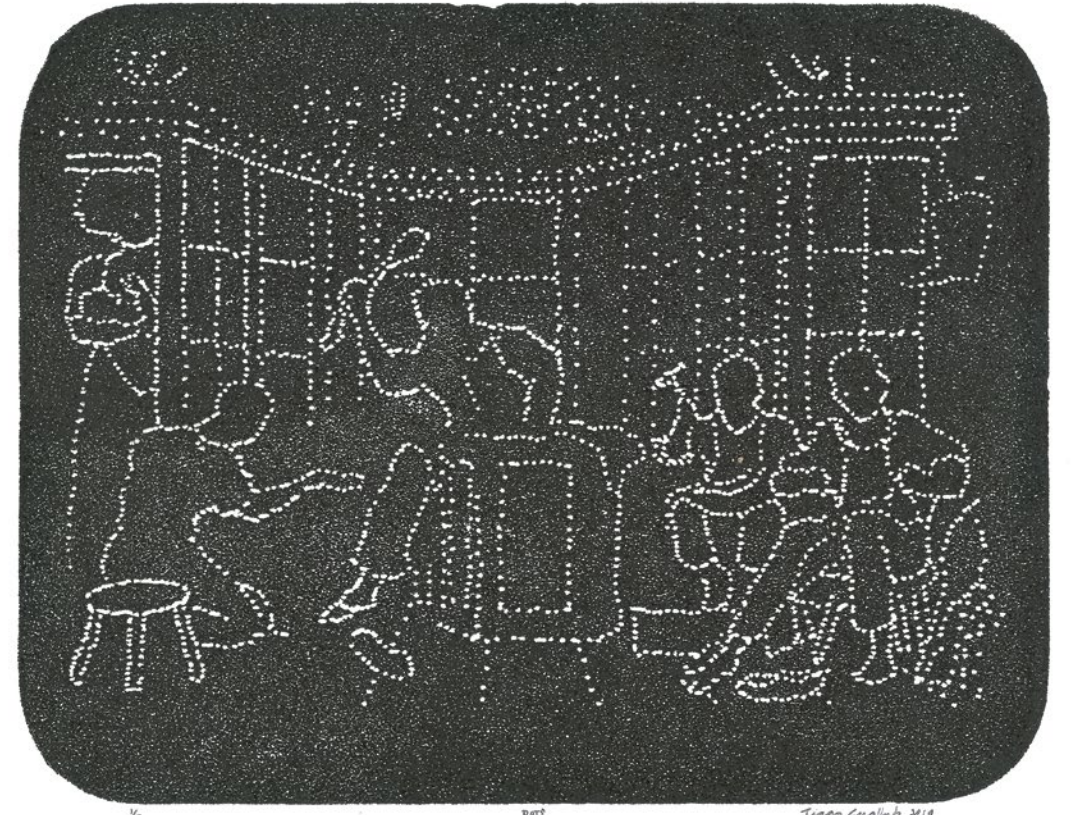
1/2 2011 Tanga Gualicho 2018



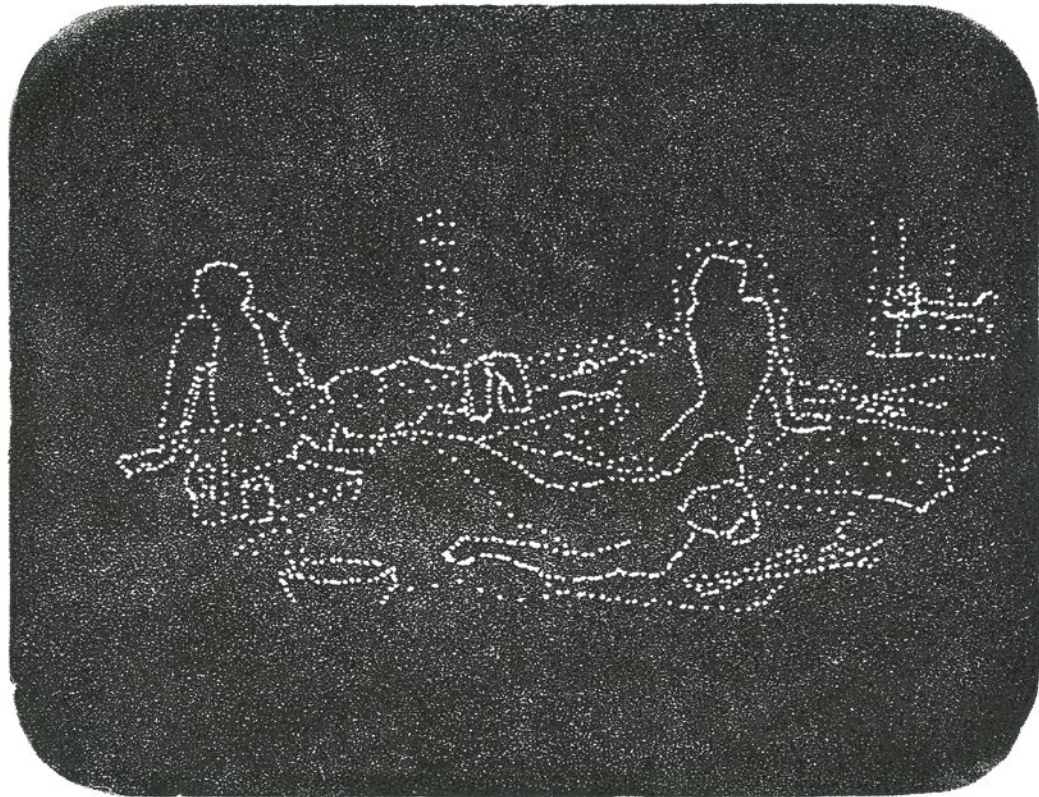
1/2 2013 Tanga Gualicho 2018



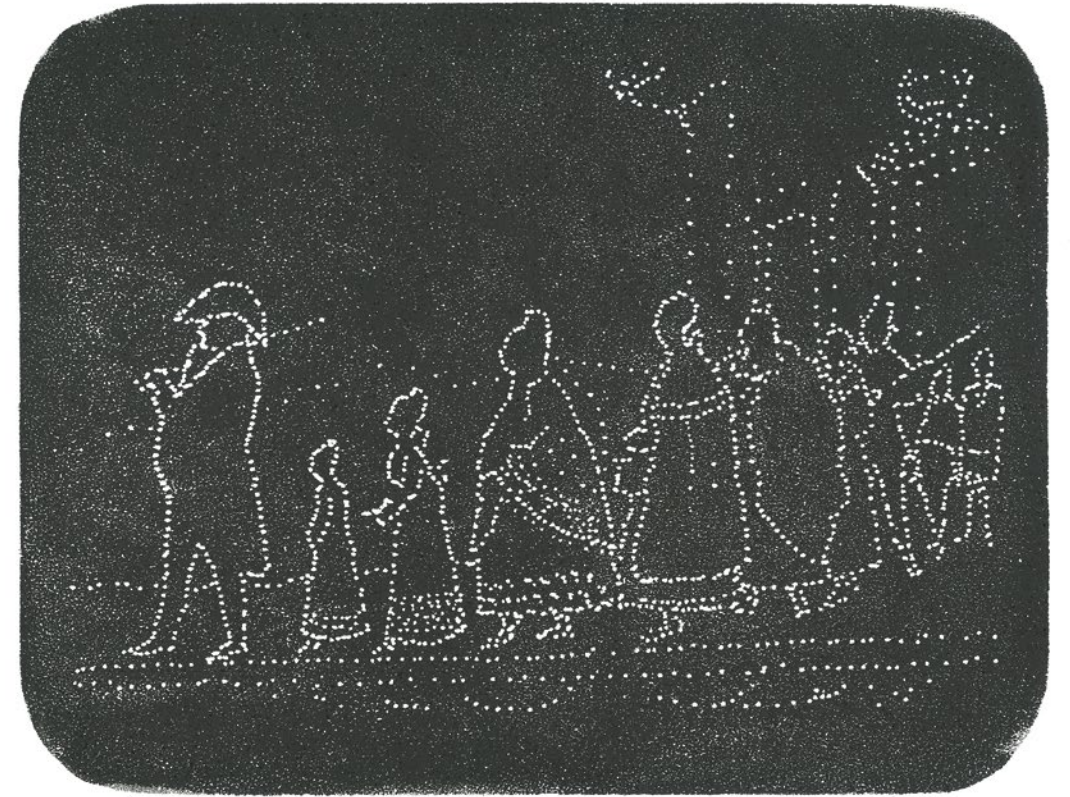
1/2 2010 Tanga Gualicho 2018



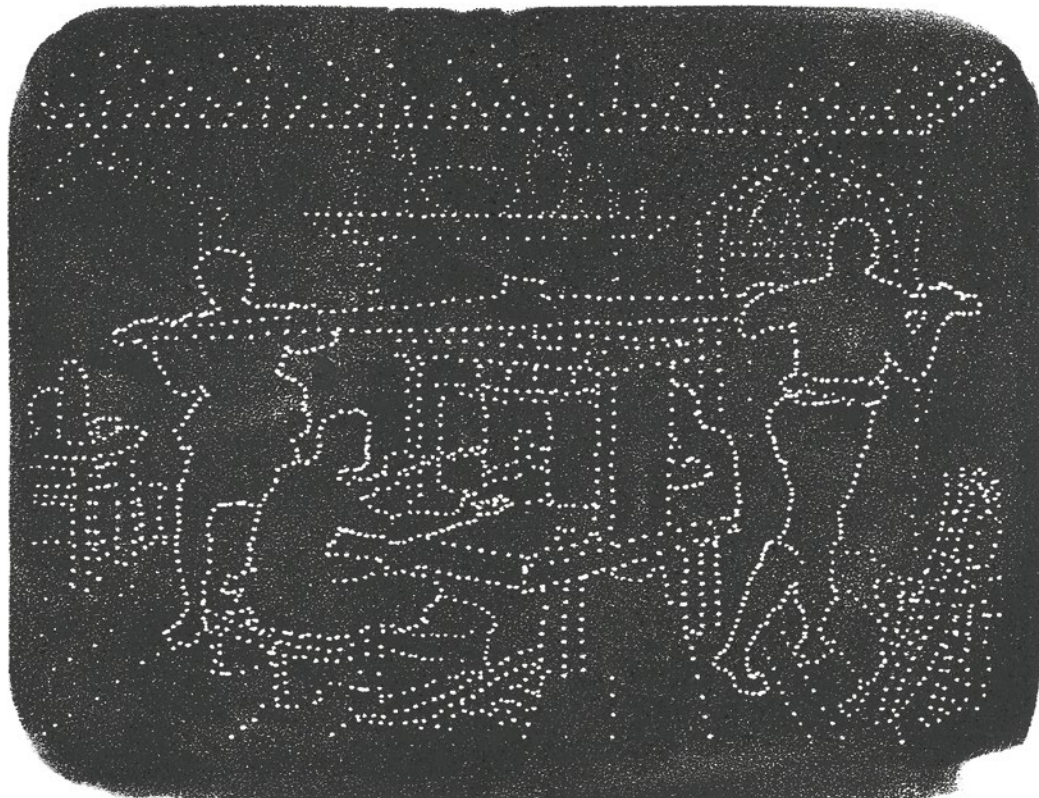
1/2 2012 Tanga Gualicho 2018



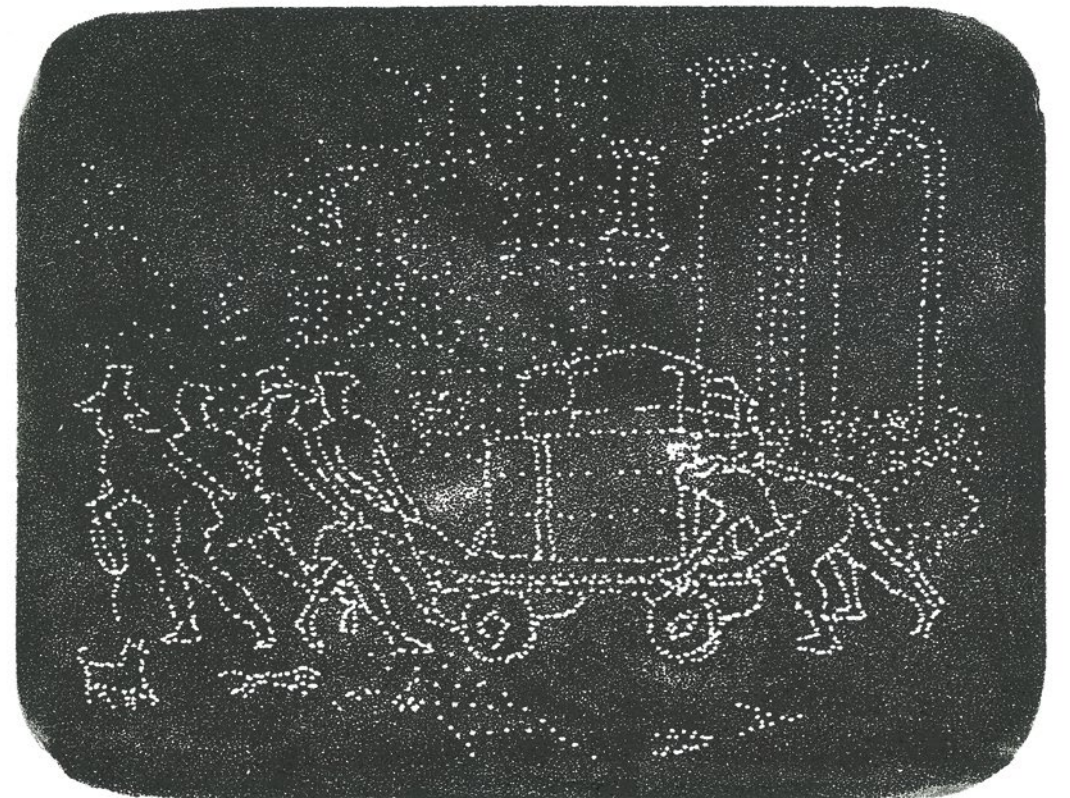
1/2 2015 *Diego Quallin 2015*



1/2 2015 *Diego Quallin 2015*



1/2 2015 *Diego Quallin 2015*



1/2 2015 *Diego Quallin 2015*



1/2

DOTS

Tiago Sualtho 2014



1/2

DOTS

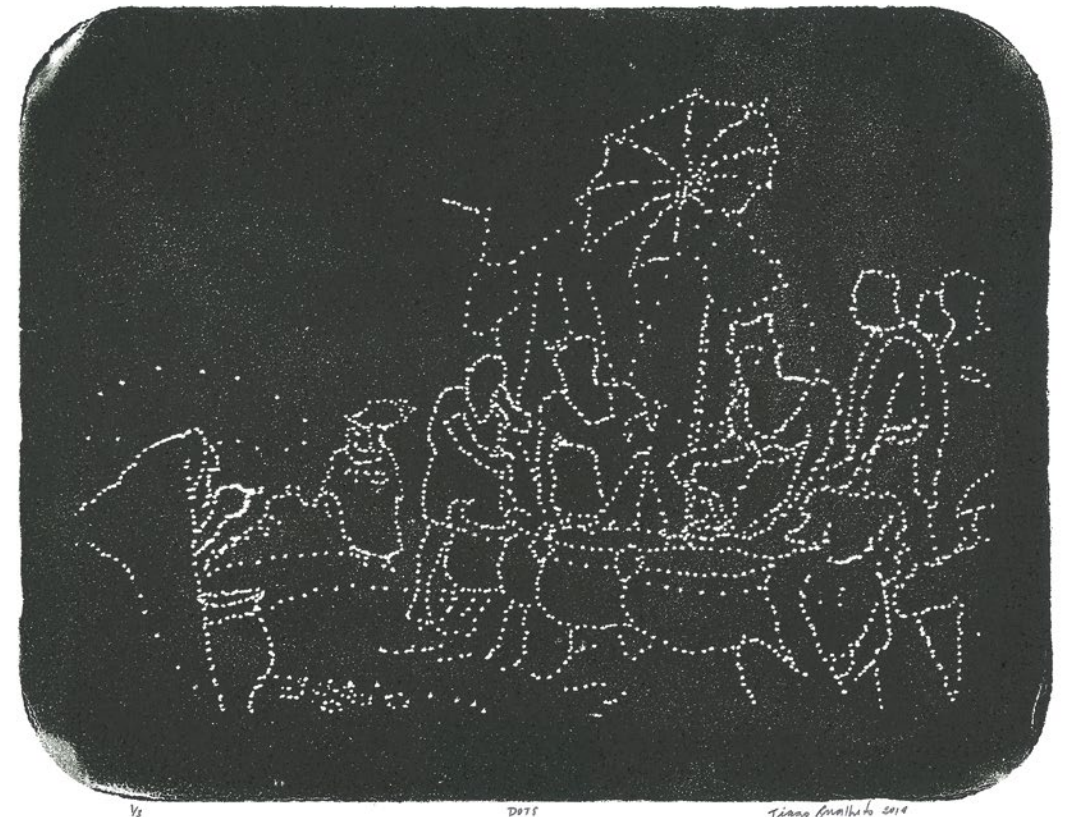
Tiago Sualtho 2014



1/2

DOTS

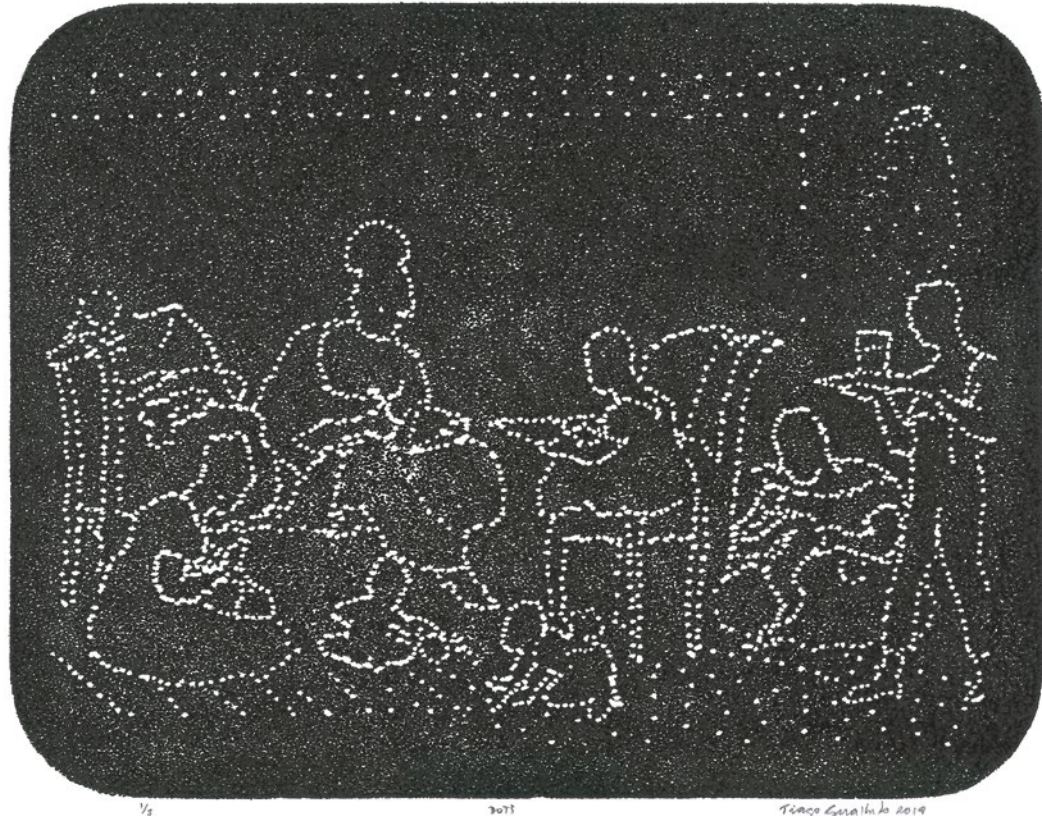
Tiago Sualtho 2014



1/2

DOTS

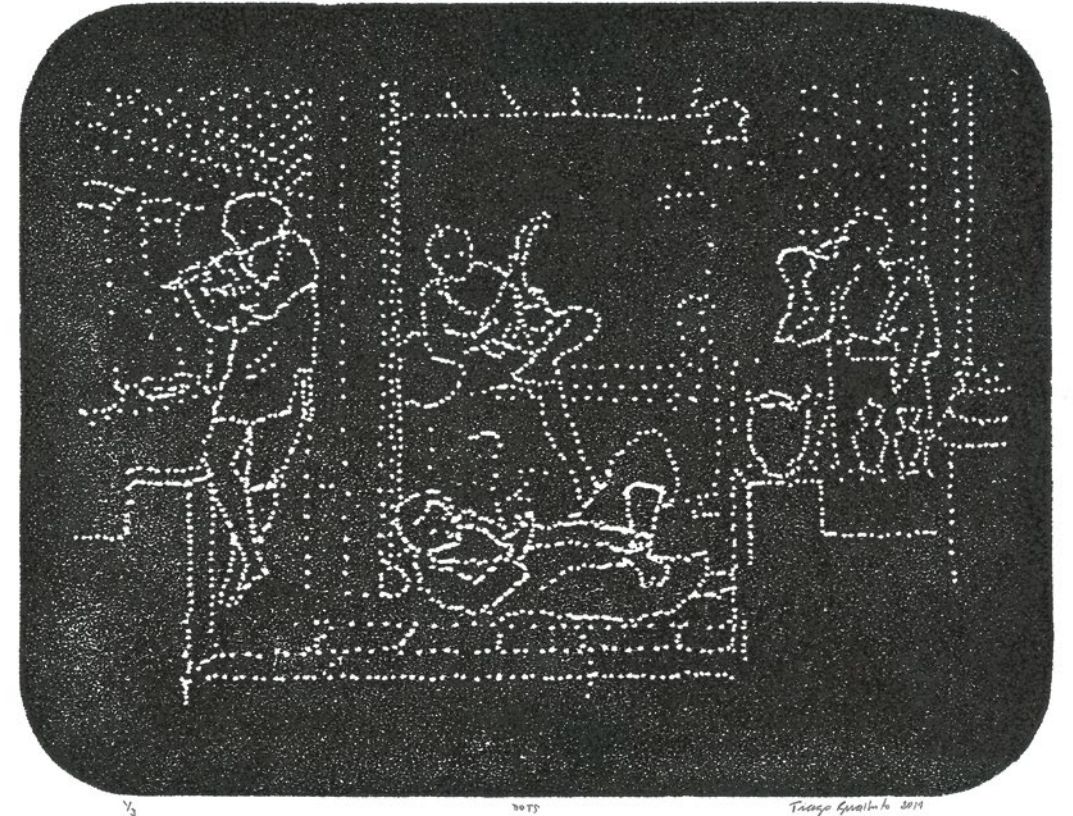
Tiago Sualtho 2014



1/2

2011

Tanaka Gualtho 2011



1/2

2011

Tanaka Gualtho 2011



1/2

2011

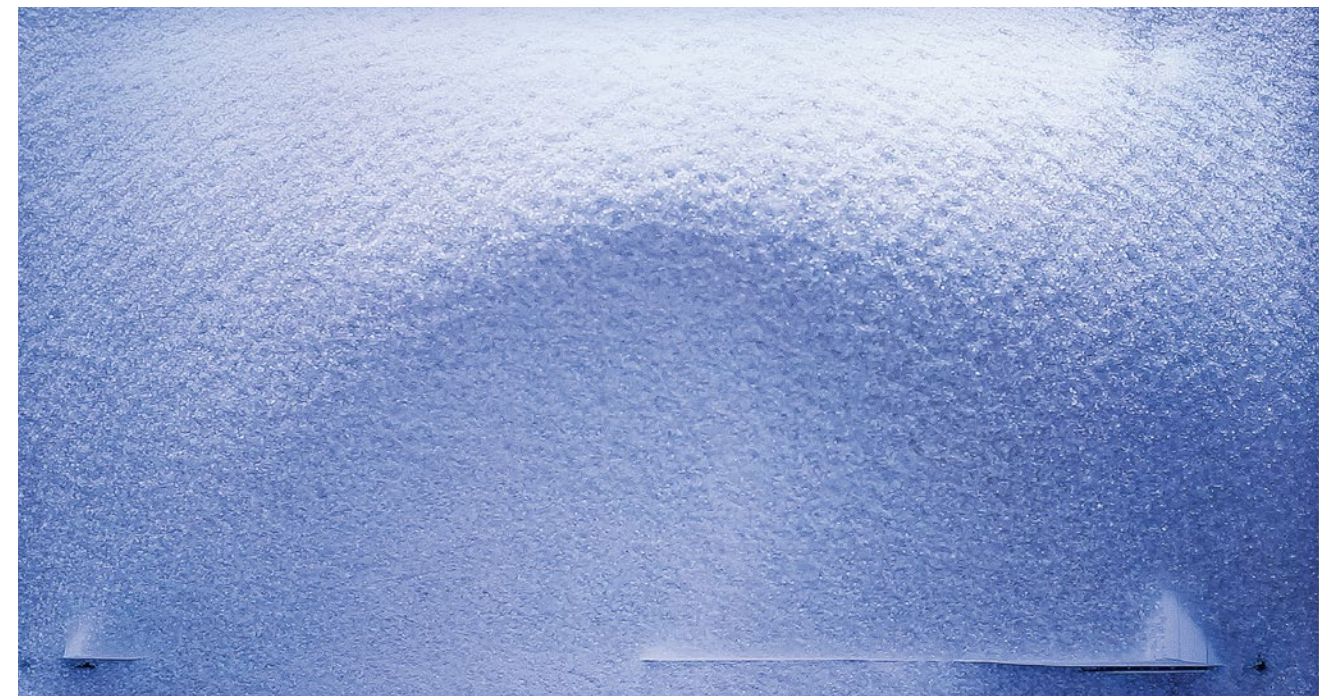
Tanaka Gualtho 2011

## Tiago Sant'Ana [1990]

Nascido em Santo Antônio de Jesus, Bahia, Tiago é artista, curador e doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Seu trabalho se concentra na construção das narrativas da memória afro-diaspórica. Com uma produção multimídia, que passa por fotografia, vídeo e pintura, o artista tem interesse no acervo de imagens a partir do qual a história do Brasil é escrita.

Nos vídeos da série “Refino” (ao lado), vemos surgir lentamente duas aquarelas de Debret, inicialmente ocultas sob uma montanha de açúcar refinado.

Uma mão utiliza diferentes instrumentos para retirar o açúcar e, assim, revelar as imagens que nos lembram da presença dos escravizados na produção de um dos principais produtos da economia escravista no Brasil. O apagamento ou ocultamento desse capítulo – parece nos dizer o artista – ainda hoje nos impede de ver e compreender a realidade social e política do país.



Tiago Sant'Ana

*Refino #3*, 2018

Vídeo. Duração: 4'50"

Cortesia do artista e Galeria Leme

Tiago Sant'Ana

*Refino #4*, 2018

Vídeo. Duração: 4'57"

Cortesia do artista e Galeria Leme

## Val Souza [1985]

Nascida em São Paulo, vive entre a capital paulista e Salvador, capital da Bahia. Articulando fotografia, instalação, vídeo e performance, seu trabalho tece uma vasta pesquisa sobre as representações das mulheres negras ao longo da história da arte, para discutir a distância entre a construção de uma imagem social e a subjetividade individual.

Na videoinstalação *Lembrança brasileira: uma seleção pitoresca de imagens*, de 2021 (ao lado), a artista parte das representações de mulheres negras nas pinturas feitas por artistas viajantes do século 19 e artistas modernistas do século 20. Essas imagens são impressas em pequenos papéis, que cobrem o rosto de uma mulher afrodescendente sentada ao fundo. A obra evidencia como visões históricas ou estereotipadas dos corpos negros ainda povoam o imaginário coletivo e denuncia as confusões possíveis entre realidade e representação.



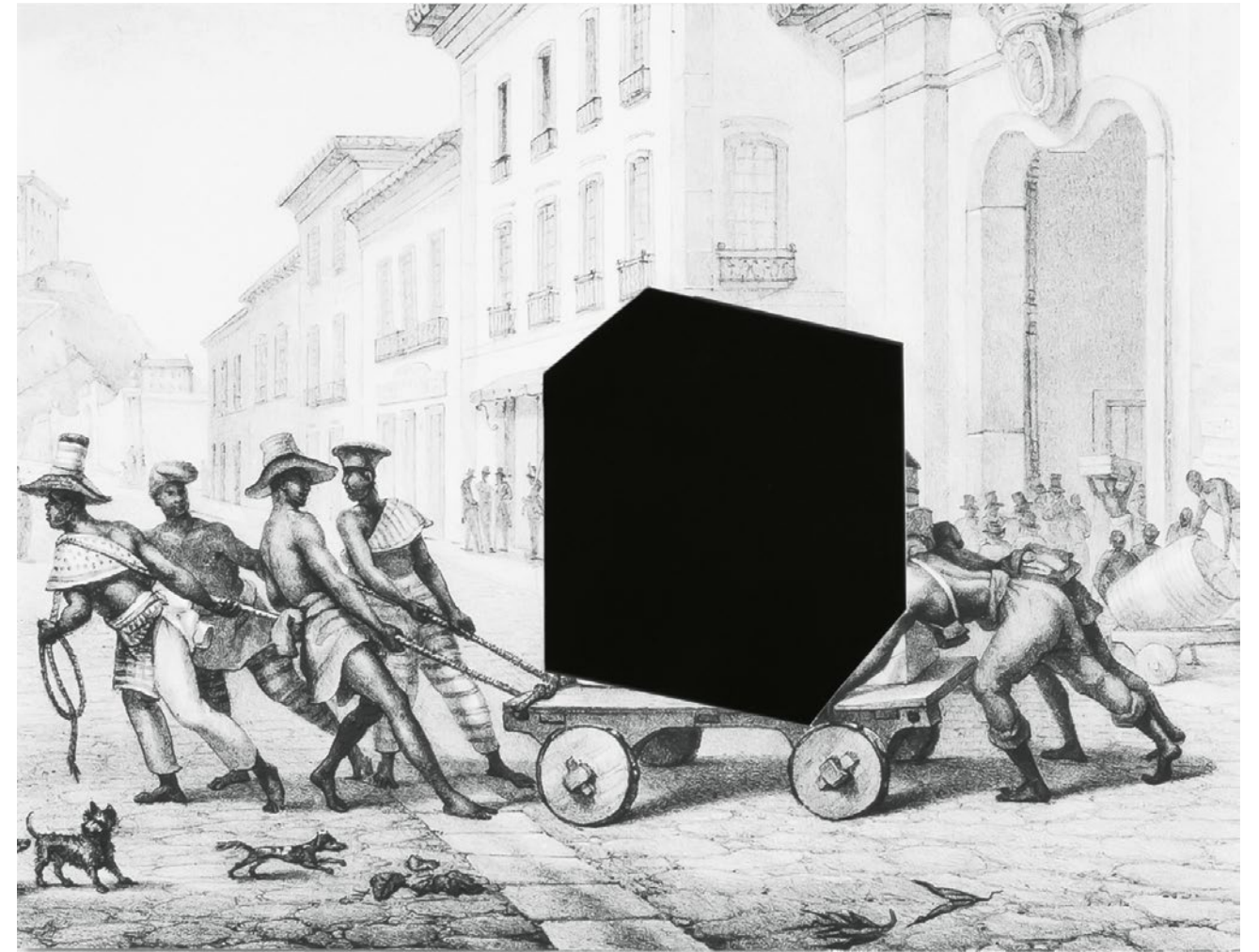
Val Souza

*Lembrança brasileira: uma seleção pitoresca de imagens*, 2021  
Vídeo. Duração: 7'37"  
Cortesia da artista

## Valerio Ricci Montani [1976]

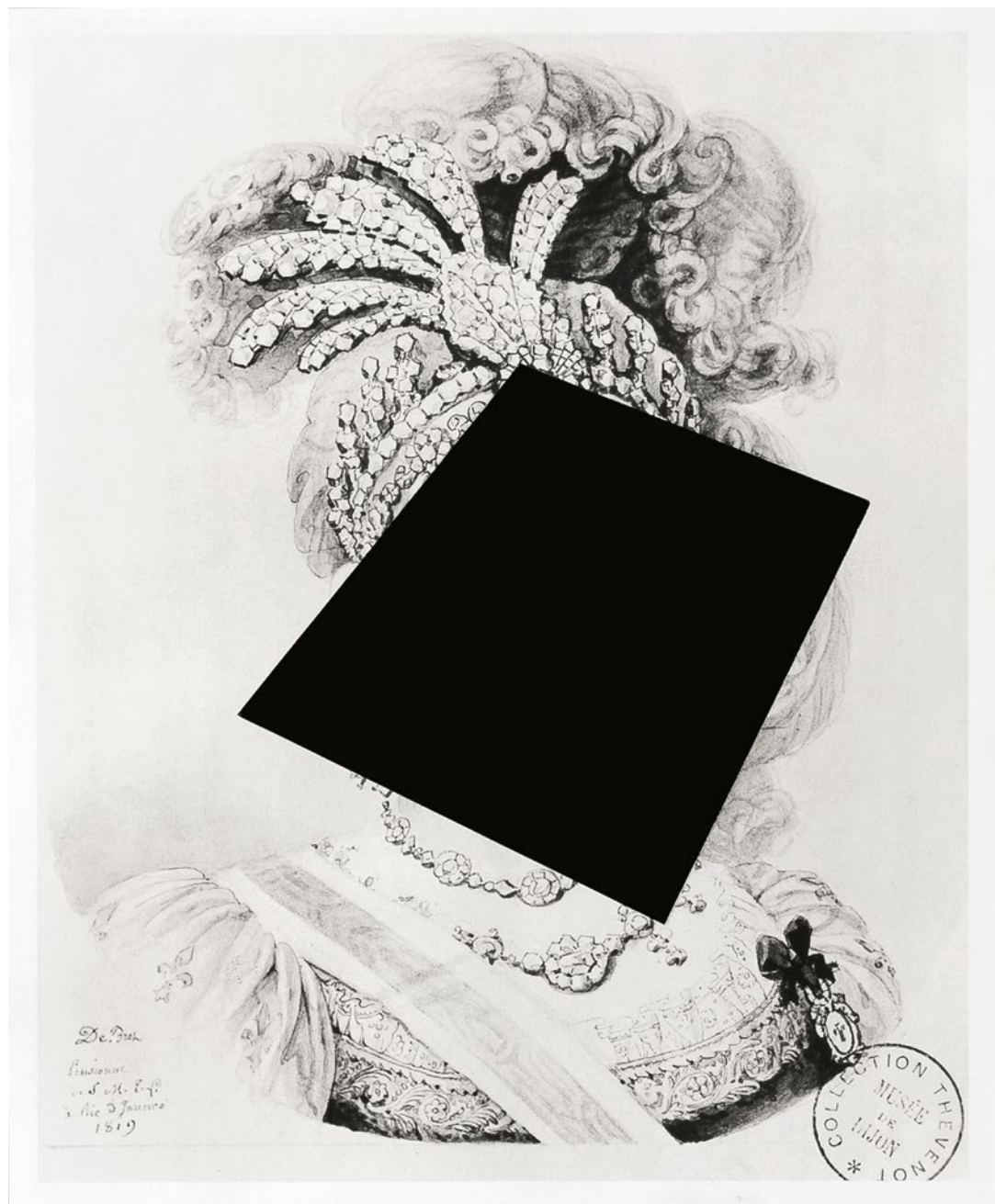
Nascido e formado na Itália, vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde leciona na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na Pontifícia Universidade Católica. Desenhista e fotógrafo, participou de programas de residência em Nova York e em Saint-Laurent-du-Var, na França. O artista usa a estratégia da rejeição para lidar com as imagens do passado.

Ao modificar as obras de Debret, ele escolhe esconder não a imagem inteira, mas o principal elemento que lhe dá sentido. O artista provoca um tipo de violência direta, sem sutilezas, ao cobrir essa parte com uma forma geométrica preta. Esse gesto extremo lembra a bandeira negra dos piratas que matavam seus oponentes ao atacarem os navios, rejeitando fazê-los prisioneiros.



Valerio Ricci Montani

*Negros puxando carro*, 2015  
Página de livro, papel carbono e papel de algodão, 12,5 x 16 x 2,5 cm  
Coleção particular



Valerio Ricci Montani  
*Carlota Joaquina de Espanha.  
Rainha de Portugal, 2015*  
Página de livro, papel carbono e  
papel de algodão, 20,5 × 17 × 2,5 cm  
Coleção particular



Valerio Ricci Montani  
*Floresta virgem – Margens do Paraíba, 2015*  
Página de livro, papel carbono e papel de  
algodão, 15 × 23,5 × 2,5 cm  
Coleção particular

# CRONOLOGIA

Debret

1700

Contexto histórico  
Brasil-França



1768

Nasce Jean-Baptiste Debret em Paris, França, no dia 15 de abril.

Jean-Baptiste Debret  
J. B. DEBRET, 1834  
Prancha litográfica



1785–1791

Debret faz sua formação artística na Academia de Belas-Artes de Paris, com grande influência do neoclassicismo e da antiguidade greco-romana. Torna-se aprendiz e colaborador direto do pintor Jacques-Louis David, seu primo.

Jacques-Louis David  
*Portrait de l'artiste* [Autorretrato], 1794  
Óleo sobre tela  
Museu do Louvre

1789

A Queda da Bastilha, em 14 de julho, marca o início da Revolução Francesa. Guiados por ideais de liberdade e igualdade, o povo e a burguesia buscam o fim da monarquia absolutista e dos privilégios reservados à nobreza e aos membros da Igreja.

1789–1799

Debret atua como pintor de cenas históricas durante a Revolução Francesa. Produz retratos, decorações e obras ligadas ao novo espírito republicano. Nesse período, ganha experiência como artista de grandes acontecimentos políticos, habilidade que mais tarde viria a utilizar no Brasil.

1792

A proclamação da República Francesa coloca fim ao reinado de Luís XVI.



1793

Debret assiste à decapitação do rei francês Luís XVI e da rainha Maria Antonieta, na Praça da Revolução.

Anônimo  
*Exécution de Marie-Antoinette, le 16 octobre 1793*  
[Execução de Maria Antonieta, 16 de outubro de 1793], 1793–1798  
Óleo sobre tela  
Acervo Musée Carnavalet, Paris

1799–1815

Com Napoleão Bonaparte no comando da França, Debret recebe encomendas para criar quadros oficiais, como retratos e cenas de batalhas. Também realiza cenários grandiosos para festas e cerimônias públicas.

1800



1804

O general e cônsul Napoleão Bonaparte restaura a monarquia na França, sendo coroado imperador dos franceses.

Jacques-Louis David  
*Le Sacre de Napoléon*  
[A coroação de Napoleão], 1794  
Óleo sobre tela  
Museu do Louvre

### 1816

Com a queda de Napoleão e o exílio de Jacques-Louis David em Bruxelas, na Bélgica, Debret não encontra mais trabalho. Aos 47 anos, parte para o Brasil, como integrante da Missão Artística Francesa, que é recebida no Rio de Janeiro por D. João VI, para modernizar as artes no país.



### 1816–1826

Debret é nomeado professor de pintura histórica na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e fica responsável pela cenografia do Real Theatro de São João. Em 1817, realiza o retrato oficial de Dom João VI.

Com o arquiteto e amigo Grandjean de Montigny, cria decorações públicas para cerimônias da monarquia no Rio de Janeiro.

Jean-Baptiste Debret  
*Retrato de Dom João VI*, 1817  
Óleo sobre tela  
Museu Nacional de Belas Artes

### 1822

Dom Pedro recusa as ordens de regressar a Lisboa e de retornar o Brasil à condição de colônia, determinadas pelo parlamento em Portugal, declarando a Independência do Brasil na colina do Ipiranga, em São Paulo. Debret acompanha os eventos ligados à Independência, em especial a aclamação e coroação de D. Pedro I, e produz obras oficiais, como a bandeira imperial, que ajudam a construir a imagem do novo Império do Brasil.

### 1831

Debret decide regressar à França, levando consigo uma grande quantidade de aquarelas, desenhos, esboços e anotações, em que a vida de escravizados negros e de indígenas tem grande destaque.



### 1834–1839

Em Paris, Debret publica sua grande obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil], pela editora Firmin Didot. Dividido em três tomos, o livro reúne mais de 150 litografias baseadas nas aquarelas feitas por Debret, acompanhadas por comentários que contextualizam as imagens.

Jean-Baptiste Debret  
*Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Viagem pitoresca e histórica ao Brasil] (Folha de rosto), 1834

### 1807–1808

Após a invasão de Portugal determinada por Napoleão Bonaparte, a rainha Maria I e a corte portuguesa fogem de Lisboa para o Rio de Janeiro.

### 1821

A Revolução do Porto desencadeia a transformação da monarquia portuguesa em monarquia constitucional. Dom João VI deixa o Rio de Janeiro e reinstala-se em Lisboa, deixando seu filho, Dom Pedro, como regente do Brasil.

### 1818

Dom João VI é aclamado rei no Rio de Janeiro, três anos após o início de seu governo, em cerimônia que é um ato simbólico para consolidar a presença da corte no Brasil e o novo estatuto de Reino Unido.

### 1826

A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, torna-se a Academia Imperial de Belas Artes, instalada em um edifício próprio, projetado por Grandjean de Montigny e inaugurado por Dom Pedro I.

Marc Ferrez  
*Fachada principal da Academia Imperial e Escola das Belas Artes*, 1891  
Fotografia  
Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/  
Acervo Instituto Moreira Salles



## 1839–1840

Debret envia um exemplar de *Voyage pittoresque* para a Biblioteca Imperial no Rio de Janeiro. A comissão responsável pelas aquisições aprova o tomo consagrado aos indígenas, mas recusa aquele que aborda o tema da escravidão, com o veredito: “Este segundo volume é de pouco interesse para o Brasil”.

## 1848

Debret morre em 28 de junho, em Paris, praticamente esquecido. Sua obra havia fracassado comercialmente, disputando espaço com outras publicações que continham um olhar mais exótico sobre o Brasil, como a obra do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802–1858), outro grande artista que retratou costumes da sociedade brasileira no século 19.

## 1889

Proclamação da República no Brasil. A bandeira nacional adotada é inspirada na bandeira imperial criada por Debret na década de 1820.

## 1900

## 1871

A chamada “Lei do Ventre Livre” concede alforria às crianças nascidas de mulheres escravizadas no Império do Brasil.

## 1888

A Lei Áurea é sancionada no Brasil no dia 13 de maio e extingue oficialmente a escravidão no país.

“Brazil Livre” (Detalhe de manchete do jornal) *Gazeta de Notícias*, 14 maio 1888



## 1914–1935

A *Revista da Semana*, de larga difusão no Rio de Janeiro e em todo o país, publica uma série de artigos ilustrados com imagens reproduzidas de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. As primeiras imagens publicadas foram as que diziam respeito ao período monárquico e à separação de Portugal. Com o passar do tempo, as imagens retratando os escravizados e os castigos que lhes eram infligidos também foram publicadas na revista.

“Da treva do cativo à aurora da Abolição”  
*Revista da Semana*, N.º 22, 16 maio 1931

## 1922–1928

No ano do Centenário da Independência, a *Semana de Arte Moderna* promove diversas expressões de vanguarda que criticam a ênfase nos modelos artísticos vindos do passado.

Nos anos posteriores, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto antropófago* valorizam as raízes indígenas como alternativa à dominação cultural europeia no Brasil, propondo bases para a construção de uma identidade brasileira própria.

## 1940

O empresário e colecionador Raymundo de Castro Maya adquire em Paris um conjunto significativo de aquarelas e desenhos originais de Debret, que traz para o Brasil.

É finalmente publicada no país a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, uma tradução para o português do crítico Sérgio Milliet.

## 1933

Publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, que considera a miscigenação um fator positivo e formador da identidade nacional.

## 1954

Raymundo de Castro Maya lança uma edição com reproduções de aquarelas e desenhos de Debret que não haviam sido incluídos na edição de Firmin Didot da *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

## 1951

A Lei Federal nº 1.390, conhecida como Lei Afonso Arinos, estabelece o racismo como contravenção penal, devendo ser punido o “preconceito de raça ou de cor”, iniciando-se assim o enfrentamento às heranças violentas da escravidão e do racismo.

### 1959

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro desfila com enredo dedicado ao pintor, sob o título "Viagem pitoresca através do Brasil – Debret", e fica em segundo lugar na classificação entre as escolas de samba do Supercampeonato do Rio de Janeiro.

### 1970–1980

As imagens de Debret passam a ser reproduzidas massivamente nos livros escolares, em conteúdos que abordam a história do Brasil.

Em 1976, a TV Globo utiliza fragmentos da obra de Debret como inspiração para a abertura da telenovela *Escrava Isaura*.



### 1992–1997

Adriana Varejão pinta *O filho bastardo* e dá início a uma nova fase, em que artistas contemporâneos passam a fazer releituras das obras de Debret.

Adriana Varejão  
*Filho bastardo*, 1992  
Óleo sobre madeira  
Cortesia da artista

### 1995–2015

A internet começa a chegar aos lares brasileiros. Novas formas de arte e de ativismo surgem a partir do meio digital e as imagens produzidas por Debret passam a circular por sites e blogs.

Num segundo momento, as tecnologias digitais facilitam a manipulação de imagens e permitem que artistas contemporâneos façam releituras de obras de arte.

Ao mesmo tempo, redes sociais como Orkut, YouTube, Facebook e Instagram crescem rapidamente, transformando a maneira como as pessoas compartilham imagens e informações.

### 2007

O livro *Debret e o Brasil: obra completa (1816–1831)* é lançado pela Editora Capivara, uma das várias edições publicadas no Brasil a partir dos anos 2000, que tem a obra de Debret como objeto de pesquisa.

## 2000

### 1968

A promulgação do AI-5 suspende garantias constitucionais e aprofunda a repressão e o autoritarismo do regime militar no país. As artes tornam-se um território de resistência em um contexto de censura, prisões injustificadas e tortura.

### 1964

Um golpe militar em 31 de março depõe o presidente João Goulart e dá início à Ditadura no Brasil.

### 1988–1989

A nova Constituição Federal promulgada em 1988 reconhece e garante – ao menos formalmente – os direitos das populações indígenas e quilombolas a seus territórios tradicionais.

No ano seguinte, a Lei Federal nº 7.716 define como crime atos que resultem de preconceito de raça e de cor, ampliando o enfrentamento do racismo no Brasil.

### 1985

Fim do Regime Militar.

### 2012

As cotas raciais no ensino superior são institucionalizadas pela Lei Federal nº 12.711, visando a corrigir as desigualdades históricas e a combater o racismo estrutural no Brasil.

### 2003–2008

A Lei Federal nº 10.639 torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, iniciando um processo de reconhecimento e valorização da história desses povos formadores do Brasil.

Posteriormente, a Lei Federal nº 11.645 (2008) amplia o processo de reconhecimento e valorização de povos formadores do Brasil, ao tornar obrigatório também o estudo da História Indígena.

### 2010–2022

A proximidade do Bicentenário da Independência traz os anos de transição do Brasil Colônia ao Império para o coração das discussões políticas e culturais do país. A ocasião inspira artistas, muitos deles indígenas ou afrodescendentes, a confrontar as imagens de Debret e a maneira como é contada a história do Brasil.

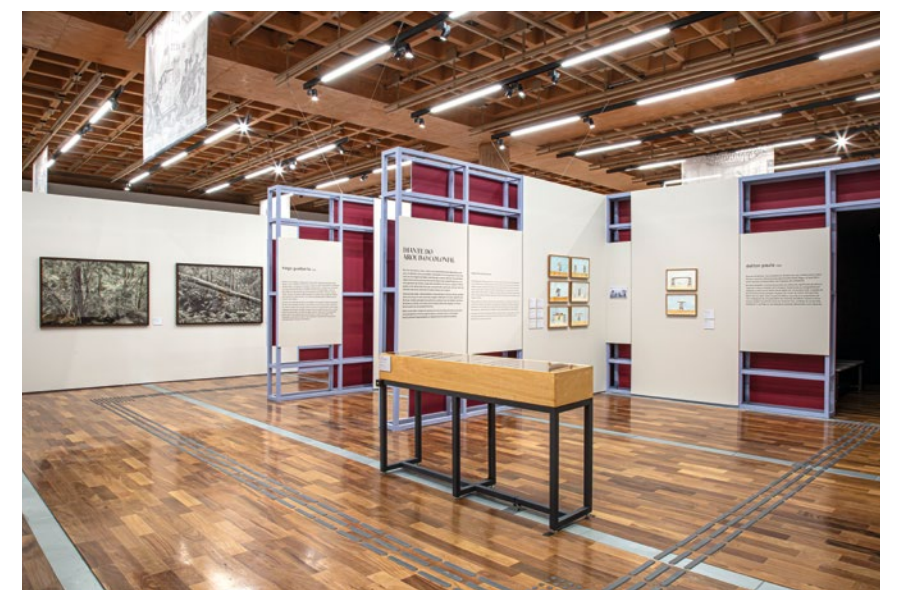
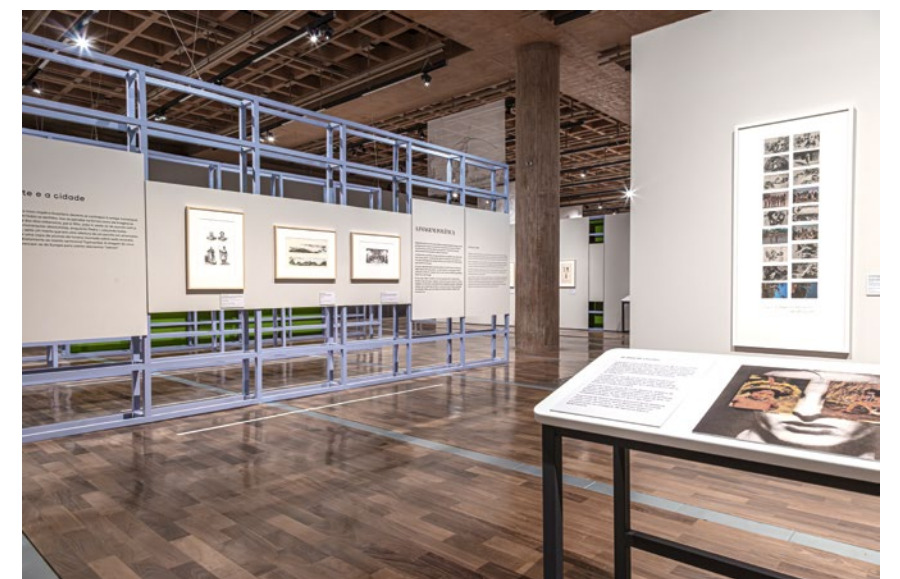
### 2025

No âmbito da Temporada França-Brasil, a mostra *Le Brésil illustré* [O Brasil ilustrado] é realizada em Paris. A exibição propõe um diálogo entre a imagem do Brasil Império estabelecida por Debret e sua releitura, quase sempre crítica ou irônica, por artistas e coletivos brasileiros contemporâneos. Uma versão ampliada da mostra chega ao Museu do Ipiranga, com o título *Debret em questão – olhares contemporâneos*.

Cartaz da exposição *Le Brésil Illustré – L'héritage postcolonial de Jean-Baptiste Debret (1768–1848)*, realizada entre 30 abr e 4 out 2025, na Maison de L'Amérique Latine, Paris.











# ENGLISH VERSION

## PERSPECTIVES ON JEAN-BAPTISTE DEBRET’S PERSPECTIVE

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins  
Director of the USP Museu Paulista  
Institutional coordinator of the exhibition  
*Debret em questão – olhares contemporâneos*

In 2025, Brazil and France celebrated 200 years of diplomatic relations, established three years after Brazil’s independence in 1822. The exhibition *Debret em questão – olhares contemporâneos* [Debret in question – contemporary perspectives], curated by Jacques Leenhardt and Gabriela Longman, was part of these celebrations, addressing one of the most important collections of images representing life in Brazil between the 1810s and 1830s, produced by the French artist Jean-Baptiste Debret.

Debret lived in Rio de Janeiro during the rule of Dom João VI (1815–1822) and of Dom Pedro I (1822–1834), a period in which he produced an extensive collection of watercolors and drawings which served as the basis for the production of engravings illustrating the work entitled *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil], published in Paris in French between 1834 and 1839.

This book was written by Debret as an account of the brand-new Brazilian Empire, which was marked by old customs, such as the slavery to which Black people were subjected and, despite the prohibition, also Indigenous peoples. The largest slave-owning country in the Americas at the time of Independence, Brazil was characterized by physical violence and the exploitation of the labor force imposed on enslaved populations, a brutal hierarchy that extended from villages and cities to farms. Debret, who had lived through the French Revolution that began in 1789, observed and depicted Brazil’s social practices with a documentary interest, but also with indignation.

Throughout the 20<sup>th</sup> century, his images were almost always published without reference to the texts that explained them. Thus, from being a critical representation of a slave-owning society, the engravings in *Voyage pittoresque* became the opposite: they reinforced the violence and hierarchies between White, Black, and Indigenous peoples in Brazil. As sociologist and journalist Marcelo Coelho pointed out in “*O culto a Debret manifesta vocação escravista*” [The cult of Debret manifests a slave-owning vocation], these images were, for example, displayed *ad nauseam* in the lobbies of apartment buildings, as a reminder of the past inequality that separate social and service entrances were supposed to preserve in the republican present—a perverse reminder that “Brazil was like that”.<sup>1</sup>

From printed forms, the hierarchical reading of Debret’s images spread to television and animated forms. Much of the population of Brazil and more than 70 countries around the world were introduced to the images of *Voyage pittoresque* through the soap opera *Escrava Isaura*, shot between 1976

and 1977, whose opening credits featured images by Debret set to music by Dorival Caymmi. In those few minutes of daily viewing, Debret’s denunciation was once again taken up as a portrait of the time of slavery, obscuring the drama of captivity and violence that, in the soap opera, was reserved mainly for the protagonist.

But the meanings that Debret’s images convey in Brazilian society are constantly changing. The curators have brought together 93 works by 20 contemporary artists who revisit and rework the critical nature of the French artist’s original watercolors and engravings in their own work. Using various techniques, replacing or extracting characters, altering captions, interfering with the original images, highlighting and reworking scenes and human figures, bringing engravings closer to contemporary photographs, or extracting from Debret their message of denunciation, these artists have created works of enormous power for reflecting on the echoes and extensions of the inequalities generated by slavery to the present day. They also revive a long tradition of resistance, *quilombos*, mutinies, and criticism that, on farms and in cities, decisively pushed for the end of slavery in 1888, an extensive Black movement that traditional narratives of Abolition have obscured.

In a society increasingly immersed in images, which reach us by the hundreds every day via smartphones and computers, the Museu do Ipiranga and the USP Museu Paulista share with their visitors the responsibility of reflecting on the many perspectives on Brazil and its complex past. Debret and the different appropriations of his works are thus a stimulus for reflection on the history of Brazil and the prospects for overcoming the inequalities that still bind us to the trauma of slavery.

---

<sup>1</sup> *Folha de S. Paulo*, Mar. 9, 1994, p. 5–6.

<sup>2</sup> MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *O plano e o pânico – os movimentos sociais na década da Abolição*, 2<sup>nd</sup> ed. São Paulo: EDUSP, 2010; GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de quilombolas*. Mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, séc. XIX, 2<sup>nd</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José (Org.). *Liberdade por um fio – história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

## HISTORY, IMAGES, AND INSTITUTIONAL MANAGEMENT

**Mário Mazilli**  
Director General  
Fundação de Apoio ao Museu Paulista (FAAMP)

*Debret em questão – olhares contemporâneos* [Debret in question – contemporary perspectives] comes at a decisive moment in the institutional maturation of the Fundação de Apoio ao Museu Paulista (FAAMP). In recent years, the Fundação has been strengthening its position as an institution that is able to expand the Museu Paulista’s capacity to articulate its research, curatorial, and communication projects with society.

Within this context, the exhibition takes on special significance as part of the program for the Year of France in Brazil. The selection is in dialogue with the path of the Museu Paulista and the Fundação in developing initiatives focused on institutional and cultural exchange. Jean-Baptiste Debret occupies an important place in this dialogue, due to his work in Brazil and his involvement in 19<sup>th</sup>-century French artistic and intellectual tradition.

Widely known, Debret’s images constitute a visual heritage of reference and, at the same time, a fertile field for reflection on the past. Little known in France, Debret left us images that are an inseparable part of Brazil’s collective imagination, portraying a country marked by the violence of slavery, as well as violence against Indigenous peoples.

Reproduced throughout the 20<sup>th</sup> century, these images were often viewed without careful consideration, causing what had been recorded by the artist as a critique of slave society to be understood as an endorsement of violence. By placing these images in their historical context and highlighting reinterpretations by contemporary artists, the exhibition seeks to challenge this interpretation on the basis of historical research and the creation of a dialogue with contemporary issues.

*Debret em questão – olhares contemporâneos* thus presents a curatorial proposal that is deeply connected to what FAAMP and the Museu Paulista seek to achieve through their shared management: urgent reflection on the past from the perspective of the present, based on rigorous historical research. It is an exhibition that connects past and present, Brazil and France, research and society, reaffirming history as a living, critical, and indispensable field.

## QUESTIONING THE IMAGES OF THE PAST

**Jacques Leenhardt**  
Curator

A historical museum such as the Museu do Ipiranga is, by definition, the place where, from generation to generation, the history of Brazil is written and rethought. In fact, it is always based on current issues that history is rewritten, contradicting what seemed established, adding what was forgotten, and giving voice to those who were once denied it. A history museum is a laboratory open to the noises of the city and its citizens.

The celebrations of the bicentennial of Brazil’s independence in 2022 provided a particularly favorable moment to update what we rightly and ironically call the “Brazilian national novel”. Over the last two centuries, as we know, the question of the place occupied by Indigenous and Afro-descendant communities in the nation’s ideology has resurfaced systematically, given its importance for a democratic life that is still marked today by the deep wounds left by colonization and slavery.

*Debret em questão – olhares contemporâneos* [Debret in question – contemporary perspectives] aims to question depictions of ancient Brazil crystallized from the engravings published by Debret in his *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil]. On the one hand, it examines the images published in this work more closely in order to understand how they fit into political history and art history. On the other hand, this exhibition seeks to confront them with the critical gaze of some twenty contemporary Brazilian artists. In opposition to a history of oblivion, distortion, or falsification, our exhibition aims to question, in a contemporary spirit, these images from the early 19<sup>th</sup> century that so strongly marked the writing of the Brazilian national novel.

*Voyage pittoresque et historique au Brésil* finds itself today at a strange crossroads between historical knowledge, which is interested in the early 19<sup>th</sup> century, and a contemporary reading, more anthropological than historical, sensitive to the current power of these images. While it is true that the painter provided historians with images that bear witness to the customs and violence of his time—what we call “documents”—these same images also speak another language to contemporary ears. They are sensitive testimonies, a kind of “second-degree document” through which we are called upon to find a place in our contemporary way of reexamining or rewriting the history of Brazil.

This “dual belonging” of Debret’s images to the historical past and to our present brings with it a kind of paradoxical obligation. While we want to remain faithful historians of the past, we must also accept a certain degree of anachronism. As we know, anachronism is a mortal sin in the eyes of the historian. However, today we need to project the issues of the present onto the imperial past. Our current feelings about democratic life and the inequality that

persists in it cannot fail to feed our relationship with these “documents” brought to us by history. For this reason, anachronism—which is the projection of the present onto the past—imposes itself as the most effective driver of the desire to understand. Confronting the narratives of the past with current issues thus emerges as the best means of escaping the illusions fueled by different forms of the national novel.

The requirement of establishing this relative and controlled anachronism is a central and structuring issue in this exhibition. In this sense, we have done nothing more than follow the proposals present in most of the contemporary works presented here. In Gê Viana or Claudia Hersz, Jaime Lauriano or Denilson Baniwa, Eustáquio Neves or Val Souza, the critical use of the anachronism is striking: contemporary objects burst onto a scene dating from the imperial era, forcing the viewer to confront eras that disrupt their usual references. This produces an explosive encounter, a clash that sheds new light on both the past and the present. In this flash, a reorganization of knowledge occurs, such that these images come to life in a new field of sensitivity, while breaking the conventional *historical continuum*. They work, therefore, not only on the past—which is the subject of historians—but on the relationship that our present establishes with a past that has not been digested or abolished. The disruption that these images instill in the narrative, through games of anachronism and carnivalization, questions the evidence and stereotypes that always lead us to think of things and situations as if they were *natural*. The critical power of this disruption gives rise to new forms of irony. It offers us a unique opportunity to reflect on what democracy means in contemporary Brazil in light of what imperial Brazil once was.

### Documentary images?

Our current understanding of Debret’s images is strengthened if we make a fair assessment of their origin. They were engravings reproduced in a book and, before that, sketches drawn live in the hustle and bustle of Rio’s streets. That is where they draw their life from. Rio de Janeiro, the new capital, was like a theatrical stage where the political and social transformations of the moment unfolded before the artist’s eyes. The slave system displayed its urban peculiarities there, multiplying the number of *escravos de ganho*—urban slaves, women and men who sold their labor for the exclusive benefit of their masters and owners. Fascinated by this spectacle, Debret concluded: “Everything in Brazil depends on the Black slave [...]”. But this evidence had a very particular meaning for him, an heir to the Enlightenment and reader of the philosopher and economist Saint-Simon. Far from being a curse linked to the supposed “original sin”, work was, for him, an emancipatory activity, constituting the very destiny of the human species in its permanent effort to transform its environment for its greater benefit.

Fresh from the revolutionary storm sweeping Paris, Debret observed the transformations taking place in Brazil from his

new perspective, amidst the city’s diverse effervescence. He wondered how it would be possible to build a nation from populations that had until then been exploited and excluded from power: Indigenous peoples persecuted and massacred in the depths of the forests, Africans cruelly exploited after being torn from their lands and cultures, and immigrants from various European nationalities. His convictions, rooted in the spirit of the Enlightenment, answered this question. They led him to believe that the advances of civilization through education and work would allow the new Brazil to be built and unified.

We have seen how these hopes were dashed, beginning with the failure of the book he published after his return to Paris between 1834 and 1839. In fact, when Debret sent Volume II of his *Voyage pittoresque et historique au Brésil* to the imperial library, the rejection issued by the Brazilian Historic and Geographic Institute [IHGB] fell with the severity of a condemnation: “This volume is of little interest to Brazil”. This was terrible blindness, when one considers the role it has played for over a century in the understanding of imperial Brazil. At the time, however, no one wanted to see the reality and violence of the slave economy in images: it was preferable to look away.

### Images without context

After nearly a century of obscurity, Debret’s images were republished in the early 20<sup>th</sup> century, gradually and in no particular order, by *Revista da Semana* magazine. They would be the subject of a complete publication, with accompanying text, on the occasion of the Portuguese translation of *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1940) by the critic and anthropologist Sérgio Milliet. This time, the book was a major success and its lithographs became the iconographic source used to illustrate all kinds of academic works about the first half of the 19<sup>th</sup> century in Brazil. Widely reproduced in textbooks, these images gradually flooded all media, especially thanks to carnival, films, and comic books. However, during this process of expansion, they were increasingly reduced to a simple decorative and advertising function.

This unrestrained multiplication reminds us, conversely, of Debret’s express desire that his images be accompanied by texts, so that, according to him, writing would reduce, as much as possible, the ambiguity inherent in any image. This was the condition for the author to have control over the meaning of his images.

For this reason, Debret had attached several pages of commentary to each of his illustrated plates. These texts are sometimes merely explanatory, as in the tradition of Diderot and d’Alambert’s *Encyclopedia*, and sometimes brief narratives in the style of a short story by Machado de Assis, where the irony of the gaze and the contextualization of situations emphasize social satire. Debret clearly wanted to produce intelligent images and, through them, make his readers reflect. To bring this intention to life, the exhibition is punctuated by explanatory panels that help to situate each set of iconographic documents in their historical and social context.

Like all artistic work, these images are part of the history of existing aesthetic forms and images. Artists never create from nothing. Each image produced is a statement, either as a continuation of a dominant model or in opposition to it, proposing another way of seeing the world. Like today’s artists, Debret reacted against the collective imaginary of his time and sought alternatives to the stereotypes that distorted the historical narrative of his era.

As we know, the dominant narrative, promoted by nation states and recounted in textbooks, often relegates the Other, the foreigner, or the Indigenous person to the margins of what it conceives and arrogates to itself under the name of “civilization”. The artists we have brought together here have sometimes felt excluded by these discourses, which, while not always malicious or perverse, often fail to recognize the participation of diverse communities in the history of the Brazilian nation. The works we present here are acts of conscience that, in this sense, call for a new writing of national history.

Brazilian society—and all societies marked by the miscegenation generated by globalization at the beginning of the 21<sup>st</sup> century—is called upon to revisit the narrative of its construction. This *aggiornamento* is taking place today on a more egalitarian basis, giving space for the expression of demands that emerge from the confrontation of values and memories. We are now aware of the inevitability of the mixtures and combinations that transform us day after day. This exhibition invites us to welcome with joy and lucidity this “creolization”, to use Edouard Glissant’s term, which it is time for us to bring to fruition.

### Jacques Leenhardt

Director emeritus of EHESS (School for Advanced Studies in the Social Sciences, Paris), is a researcher at CRAL (Center for Research on Arts and Language). He currently works on the cultural exchange between Brazil and France. He is honorary president of the International Association of Art Critics (AICA) and the Association of Friends of the painter Wifredo Lam (Paris, France). He is editor of the magazine *Sociologie de l’art* and the online magazine *Artelogie*.

His publications include: *Lecture politique du roman* (1973), *Lire la lecture, Essai de sociologie de la lecture* (1982, 1999), *Les Amériques latines en France* (1992), *Dans les Jardins de Roberto Burle Marx* (Paris, 1994; São Paulo, 1996), *Villette-Amazone* (1996), *Wifredo Lam, une monographie* (Paris, 2010; New York, 2025), *Jean-Baptiste Debret, Voyage pittoresque et historique au Brésil, Nouvelle édition et Introduction* (Paris, 2014; São Paulo, 2015), *Jean-Charles Pigeau: Une Odyssée transculturelle* (2019), *Rever Debret* (São Paulo, 2023), *Hercule Florence em quatro tempos* (São Paulo, 2023) and *Le Brésil illustré, l’héritage postcolonial de Jean-Baptiste Debret* (2025).

<sup>[1]</sup> GLISSANT, Édouard. Poética da relação. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021; GLISSANT, Édouard. O discurso antilhano. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025.

## DEBRET 2.1

**Gabriela Longman**  
**Curator**

We have studied at length the impact that industrial transformation—the airplane, the telegraph, the machine gun, photography, advertising—has had on the modernist sensibilities of the early decades of the 20<sup>th</sup> century. A century later, however, we still lack the distance to measure the extent of the influence of the digital economy, and the entire *modus vivendi* associated with it, on the artistic output of recent decades.

By articulating the engravings produced by Jean-Baptiste Debret in 19<sup>th</sup>-century Rio de Janeiro with the appropriations of these same images by artists who reflect on Brazilian society in its current temperature and pressure conditions, the exhibition *Debret em questão – olhares contemporâneos* [Debret in question – contemporary perspectives] may perhaps provide clues about a visual culture guided by codes and stratagems related to the techno-social changes underway in the 21<sup>st</sup> century.

Most of the artists taking part in the exhibition were born between 1965 and 1995. These are men and women who lived, to a greater or lesser extent, in a predominantly analog world—using encyclopedias, making calls from pay phones, taking photographs on film—but who have witnessed and continue to witness the most varied aspects of life, from personal finances to romantic flirtations, converge in a single device that fits in the palm of one’s hand.

Thus it is not surprising that it is a cell phone video, ubiquitous in Brazilian homes, that the artist Gê Viana from Maranhão chooses to place in the hands of a child when “updating” Debret’s famous “dinner”, replacing the old white landlords with a Black family at a lavish table, surrounded by symbols of economic stability and recognized ancestry. Another device of the same nature appears in the hands of the nobleman in Claudia Herz’s *Suite Debretienne*, who listens to something on his iPod headphones that may be the sound of dance songs of the Indigenous people in the background.

However, more important than the literal presence of these devices in the images are the procedures adopted by various artists, which refer to new modes of production and mass sharing of images via the internet, especially the meme aesthetic<sup>1</sup>. Often taken as “internet jokes” of no value to the art system, memes have flooded contemporary visual culture, creating, transforming, or replicating different worldviews and political narratives in disputes. As a global phenomenon that various exhibitions are gradually beginning to look at<sup>2</sup>, memes are gaining particular strength in countries such as Brazil, which ranks second among countries with the most time spent on social media<sup>3</sup>.

Memes draw on the tradition of political cartoons and collage, with their process of composing/rearranging dissonant elements—present, incidentally, in the beautiful series “História do Brasil: LITTLE BOYS & GIRLS” [History of Brazil: LITTLE BOYS & GIRLS] by Anna Bella Geiger, as well as in the triptych *Paraíso Tropical* [Tropical Paradise] by Rosana Paulino.

The difference between them, however, lies in the absence of physical traces—in the absence of ballast, to use a term from the financial world—that bear witness to the composition and speed with which appropriations and mixes occur in the digital environment, giving rise to a “poor image”, as defined (and defended!) by the German writer and filmmaker Hito Steyerl:

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image [...]. It often defies patrimony, national culture, or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self [...]. An errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.<sup>4</sup>

Like Heberth Sobral’s recreations of Debret’s scenes using Playmobil figures, various works in *Debret em questão* seem to be influenced by this new imagetic economy based on the cumulative superimposition of dissonant registers (Debret = historical painting, high culture; Playmobil = pop culture, toys, plastic).

Just like the Mona Lisa or Chico Buarque<sup>5</sup> in some of the most popular memes in contemporary Brazilian society, Debret’s images operate as canons torn from the pedestal where they usually hover, losing their noble status as “works of art” to become raw material—imagetic commodity—in a reversal of hierarchies that is deeply consistent with the revisionist purposes of their creators.

Thus, in the context of rewriting history that permeates *Debret em questão*, it is not surprising that media historically linked to the Western fine arts—Painting with a capital P, sculpture, and so on—are losing ground to digital collages, videos, and photomontages. The inclusion of voices previously excluded from the official narrative is accompanied by the choice of visual procedures and languages that act as a counterpoint to the dominant systems of representation, conceived as decolonial resistance.

#### An archer for new battles

Around 2015, Brazil saw the beginning of a renewed interest from the art system in Indigenous visualities and creators, in line with a global interest in the subject<sup>6</sup>. The change, which is still ongoing, accompanies an extensive review of the voices and social actors that have been systematically excluded from the national narrative—except as exotic-romantic icons—and from spaces of power. As artist Denilson Baniwa attests in an interview given in 2023,

Brazilian art placed and still places Indigenous people and Indigenous production as a subculture or sub-art, often relegating them to spaces such as handicraft production, which is art but not art for galleries or exhibitions (unless it is an exhibition on ethnography). Indigenous people are placed in the category of naive art. Jaider Esbell [the artist died in 2021] and I were in São Paulo, looking for places we could occupy with the work of Indigenous artists. And every answer we heard was: “Oh, but Indians don’t make art. Indians make handicrafts and collective art, they have no authorship, no critical thinking.”<sup>7</sup>

Conceived in 2017, Baniwa’s *Arqueiro digital* [Digital archer] image retains the figure of the Indigenous man created by Debret—in a hunting position, drawing his bow—but radiates the Wi-Fi symbol from his movement. The message is clear: an internet connection is a weapon in a context where the struggle for rights and the demarcation of Indigenous territories also takes place in the virtual realm. Far from the isolated Indigenous person in the forest, Baniwa’s Indigenous person is connected and global.

The work is striking for its ability to visually synthesize the past and future and put into practice what Baniwa himself defines as a process of “Reanthropophagy”<sup>8</sup>. By transforming Debret’s Indigenous image into a digital image—meme, sticker, digital art—Baniwa “hacks” the national archive, a “rich image” frozen in time, to make it circulate again as a “poor image” (accessible, modifiable). He “devours” the European artwork that colonized the imagery of Indigenous peoples and returns it transformed, with new meaning.

A similar appropriation also occurs in another work by the artist, *O antropólogo moderno já nasceu antigo* [The modern anthropologist was born old], another reversal of hierarchies in which the Indigenous person is transformed into an observer-analyst and the anthropologist becomes the object of study. As Jacques Leenhardt writes in the book that inspired this exhibition:

The sage, the scientist, the scholar is no longer alone in his study. Before him stands his object, the *anthropos*, the “savage”, the Other—who now observes him! [...] The image produces a carnivalesque inversion of epistemic essence: the power of the gaze now lies with this seemingly naked man, who contemplates the anachronistic figure of the “wise man”, an “obsolete knickknack of scientific inanity”<sup>9</sup>.

#### On violence, still

Looking back over the last two decades, the importance of technology—especially the use of the internet—for access to information by historically marginalized groups in Brazil, including women, Black people, Indigenous people, and LGBTQIA+ groups, seems unquestionable. Combined with public policies aimed at reducing historical injustice, especially university admission quotas, technology has enabled the articulation of previously scattered demands (such as the Me Too movement) and given space to voices that were still invisible in the media and other spheres of traditional legitimacy—notably universities and museums.

But if the so-called “wretched of the earth”—the victims of colonization, according to the term proposed by Frantz Fanon<sup>10</sup>—have gained the space to speak louder, we have witnessed, almost to the same extent, the amplification of conservative reaction in the struggle to maintain privileges and resources, with the power of mass images also acting in the opposite direction, as Steyerl (2009) proposes:

The economy of poor images, with their immediate potential for worldwide distribution and their ethics of remixing and appropriation, allows for the participation of a much larger group of producers than ever before [...]. But that does not mean that these opportunities are used only for progressive purposes. Hate speech, spam, and other junk also travel across digital connections.<sup>11</sup>

Working using Debret’s images and employing various procedures associated with the economy of “poor images”, many of the artists participating in *Debret em questão* seem to be seeking a way out of an impossible dilemma: choosing to produce a work of art in the classical/bourgeois manner (unique, irreproducible, distant, museum-like, unblemished) or producing it in the manner of a contemporary meme (accessible, shareable, laughable, effective, disposable, dubious).

It is in this space *between* two antagonistic imagetic registers that many of the works emerge, showing the courage of artists in facing a seemingly irresolvable paradox of postmodern art-life.

Created especially for this exhibition, Jaime Lauriano’s installation *Brasil através do espelho* [Brazil through the mirror] combines maps, military aircraft carriers, and keywords (“operation”, “invasion”) that seem to remind us, like other works in the collection, that colonial violence has not ceased and that new economic and symbolic disputes are in full swing.

What can (and above all, what *should*) images do in the face of living history? This is what these restless, provocative, ironic artists seem to be asking us, in a world marked by excessive stimuli, while the ground—the world as we know it—is melting away beneath our feet. Artificial intelligence, it should be said, will add new chapters to the picturesque journey of representation.

---

### Gabriela Longman

A journalist, editor, and curator, she holds a Master’s degree in Cultural History from EHESS-Paris and a PhD in Literary Theory and Comparative Literature from USP. She is the curator of *Debret em questão – olhares contemporâneos* [Debret in question – contemporary perspectives], alongside Jacques Leenhardt.

---

1 The term *meme* was coined by the English biologist Richard Dawkins in 1976 to define a replicating unit that spreads through imitation, constantly subject to mutation and mixing, and which functions as critical resistance. The term grew in prominence and meaning in the 2000s, through sharing on networks such as Twitter, Facebook, and Instagram. See, among others, BEIGUELMAN, Giselle. “Ocupar os memes é preciso” [Occupying memes is necessary], *Revista ZUM*, May 30, 2018. Available at: <https://revistazum.com.br/colunistas/memes/>.

2 Gradually, exhibitions focusing on this theme are emerging, exploring memes as a language and a tool for social and political criticism and memory: *Two Decades of Memes* (Museum of Moving Image, New York, 2018); *Hope You See Me as a Friend* (Barbican, London, 2022); *Memememememe* (Media Majlis Museum, Doha, 2025); *MEME: no Br@sil da memeficação* (CCBB São Paulo 2025–2026, curated by Clarissa Diniz and Ismael Monticelli).

3 NAVARRO, Rodrigo. “The Average Screen Time and Usage by Country in 2024 – Screen Time Report”, *Electronics Hub*. Available at: <https://www.electronicshub.org/the-average-screen-time-and-usage-by-country-in-2024/>.

4 STEYERL, Hito. “In Defense of the Poor Image”, *E-Flux Journal*, issue #10, Nov. 2009. Available at: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>.

5 An icon of engaged intellectual elitism, one of Chico Buarque’s album covers became one of Brazil’s most widespread memes: Chico Feliz/Chico Triste (Happy Chico/Sad Chico), with the image being used across a wide range of contexts.

6 We can mention the presence of Indigenous works at the 32nd São Paulo Biennial, as well as two exhibitions curated by Moacir dos Anjos: *A queda do céu* [The Fall of the Sky] (Paço das Artes, 2015) and *Adornos do Brasil indígena: Resistências contemporâneas* [Adornments from Indigenous Brazil: Contemporary resistance] (Sesc Pinheiros, 2016–2017) as inaugural milestones in this process, which reaches a kind of apex with a year dedicated to *Histórias indígenas* [Indigenous Histories] at MASP (2023) and with the participation of Glicéria Tupinambá as Brazil’s representative at the Venice Biennale in 2024.

7 “A História da arte precisa ser reescrita com a presença indígena”. *Sumaúma*, Sep. 18, 2023. Available at: <https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena/>

8 The term is the title of an exhibition he curated with Pedro Gradella at the UFF Arts Center, bringing together works by 16 Indigenous artists and collectives from different ethnic groups. It is also the title of a painting made by Baniwa the previous year, featuring the head of Mário de Andrade and a volume of *Macunaíma* being served as a banquet with a plate and other Indigenous elements.

9 LEENHARDT, Jacques. *Rever Debret*. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 108–109.

10 FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

11 STEYERL, Hito. Op. cit.

## INTRODUCTION

Jean-Baptiste Debret (1768–1848) was a French painter and a member of Jacques-Louis David’s atelier (1748–1825), himself the leading artist in France during the Revolution (1789–1804) and the Napoleonic Empire (1804–1815). In 1816, Debret arrived in Rio de Janeiro as part of the French Artistic Mission and became the official painter of the Portuguese-Brazilian court, which had been based in its former colony since 1808.

For 15 years, Debret witnessed the profound political and economic transformations Brazil underwent during its process of independence. Returning to France in 1831, he published *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil], published between 1834 and 1839, containing texts and 152 engravings that present the artist’s view of nature, customs, and especially daily life in Rio de Janeiro.

A copy of this work was sent as a gift to Brazil, but was rejected by the Imperial Library. The commission responsible for acquisitions approved the volume devoted to Indigenous peoples, but rejected the one that addressed the issue of slavery, as it portrayed the violence of slave society, which was considered excessive and inappropriate for the image of the country that those in power wished to promote. However, after a century of almost total oblivion, the work was translated and published in Rio de Janeiro in 1940 under the title *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* [the Portuguese version of the original title].

Over the following decades, Debret’s images became one of the main visual references for the imperial period in Brazil. His works were reproduced in textbooks read by different generations of Brazilians. They also spread across different publications, media, and countless everyday objects, such as T-shirts, calendars, and decorative items, acquiring an existence unrelated to the context and conditions in which they were produced.

Starting in the 1980s, these complex images, often marked by violence and never indifferent to slavery, came to be debated by an effervescent generation of artists, especially Indigenous and Afro-descendant artists, who were confronted with images of their ancestors. The diversity of strategies, media, and discursive practices adopted in these new works helps us to think about the ways in which we understand and tell the history of Brazil

### The virgin forest

From 1823 onwards, an engraving by Claude Fortier (1775–1835) circulated throughout Europe and Brazil, reproducing the painting *Forêt vierge du Brésil* [Virgin Forest of Brazil], by the Count of Clarac (1777–1847), who had accompanied the diplomatic mission sent to Brazil by King Louis XVIII of France in 1816. The image, full of botanical detail, portrayed the forest as a temple of untouched nature, inhabited only

by “noble savages”, in line with the European view of the time, which was marked by romanticism.

This view of the forest as paradise, however, did not correspond at all to how Debret had perceived the conquest of Brazil and what was happening in the tropical forests. Seeking to differentiate himself from this idealized representation, Debret revisited a fragment of Fortier’s image in *Forêt vierge–Les bords du Parahíba* [Virgin Forest–On the Banks of the Paraíba] in order to subvert its meaning and emphasize the violence inflicted on indigenous peoples.

The change focuses on the figures crossing a river on a log: the peaceful Bororo Indian, accompanied by his wife and a small dog, gives way to two chained women and children escorted by three armed soldiers who are seen in *Forêt vierge–Les bords du Parahíba*. In the commentary accompanying the engraving, Debret explains that the parents had been killed in the burning of their village, caused by these same soldiers. This image of violence and kidnapping imposed on the indigenous people, set in a forest depicted without any grandeur, constituted a forceful denunciation by Debret of the romantic imagery so dear to European thinking at the time.

So that there would be no doubt as to the meaning of this substitution, Debret reproduced a similar image, now in the engraving *Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Coritiba, ramenant des sauvages prisonnières* [Native Soldiers from the Coritiba Province Escorting Native Prisoners], further enlarging the central motif so as to almost completely eliminate the forest context. Only the human figures, weapons, and chains remain, as if to hammer home the message: in Brazil, even the history of the forest is marked by violence, slavery, and greed.

---

## THE BOOK PROJECT

With the fall of Napoleon in 1815 and the closure of Jacques-Louis David’s atelier, Debret chose to leave France for Brazil, where he arrived in 1816, becoming the official painter of the court of Dom João VI and, after Independence, of Emperor Pedro I.

During the 15 years he lived in Brazil, in addition to fulfilling government commissions in his “court atelier”, Debret also sought to create images of the social and political diversity that characterized Rio de Janeiro, then the capital of the Empire. To this end, he conceived what could be called a “street atelier”: during long sessions, sitting on the sidewalk, he recorded the urban spectacle in sketchbooks, a labor that constitutes the most original part of his artistic work in Brazil.

Debret captured the transformation of Brazil from a former Portuguese colony into an autonomous empire. He witnessed the birth of a nation composed of the descendants of Portuguese who began arriving in Brazil in the 16th

century; Europeans who came after the transfer of the Portuguese monarchy to the then colony in 1808; Indigenous peoples systematically expelled from their lands; and enslaved Africans forced to work on farms and in cities.

In 1831, after the abdication of Pedro I, Debret returned to France, taking with him about 800 drawings and watercolors that he had never shown in Brazil. He turned some of them into engravings, organized his book into three parts, known as “volumes”, and wrote explanatory texts to accompany each of the 152 plates engraved with images. The work *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil] was published in installments between 1834 and 1839 by Firmin Didot, a famous French typographer who revolutionized book printing in the 19<sup>th</sup> century.

### The two ateliers

During his exile in Brazil, Debret set up two ateliers, in which he produced two completely different types of work. The “court atelier” was dedicated to depicting figures of power, with the King and throne always at the center. The other, which could be defined as a “street atelier”, consisted of the space of the streets and squares where the public life of Rio de Janeiro was documented and Debret’s compositional work was carried out, with a view to producing a book that he planned to publish, but which would only be edited after his return to France in 1831. In this work of documenting the daily life of Rio de Janeiro, kept secret during the 15 years he spent in Brazil, Debret produced hundreds of sketches and watercolors that captured the social reality of a city half of whose population was made up of Black workers.

### Debret, chronicler of his time

Debret wrote lengthy textual commentaries describing the meaning of objects, gestures, clothing, and other details present in each of the illustrations in *Voyage pittoresque*. These comprehensive narratives sometimes take the form of a short literary tale, as in the commentary on *Les rafraichissemens de l’après dîner sur la place du palais* [Refreshments after dinner in the palace square], in which Debret describes, with an irony reminiscent of Machado de Assis, the emptiness that characterized the days of a small landowner, lived between boredom and entertainment. In another comment marked by irony, Debret describes the engraving *Le vieillard convalescent* [An old man convalescing], a scene set in front of a church, contrasting the devotion of a vain rich man, who makes his slave carry a huge bundle of candles, with the true piety of a poor woman who brings only one candle but gives alms to someone even poorer than herself.

### The leisure of the portuguese

Since manual labor was performed by slaves, the Portuguese in Brazil despised this type of activity, which often led them to reject any technical modernization under the pretext that forced labor was available and unlimited.

Debret complains about this backward mentality, makes ironic remarks about the laziness of the Portuguese, and criticizes the prejudice and hypocrisy of the Catholic Church, whose omnipresence in social life he makes a point of highlighting.

This can be clearly seen in the image *Boutique des Barbiers* [Barbershop], where Debret establishes a contrast between the Portuguese man buying sweets at the window, while Black people work outside.

### Savage and civilized castes

Debret, who rarely left the city of Rio de Janeiro, sought inspiration in the 1823 work *Reise in Brasilien* [Journey through Brazil] to portray the Indigenous people in his watercolors and engravings. This book, by the naturalists Johann Baptist von Spix and Carl Friedrich Philipp von Martius, was illustrated with engravings based on an expedition to Brazil between 1817 and 1820, with the aim of describing the country’s fauna and flora.

In his work *Différentes formes de masques (coëffures)* [Different Types of Masks (Hairstyles)], Debret sought to reveal the diversity of Indigenous peoples and societies hidden under the generic category described as “savage”. The term “caboclo”, which gives the work *Cabocle: Indien civilisé* its title, is adopted by Debret to designate a “civilized Indian”, that is, one baptized into Christianity. Debret comments:

And so the savage communicates his thoughts through a fabric of approximations of analogies, whose truly poetic combinations reveal an observant spirit and very delicate sensibilities. His attachment to these makes him appreciate his savage habits and fear the civilization that corrodes him. In fact, taken from the forests that served as his cradle, molded to European society, he bends and resigns himself, but only for a while, always longing for his birthplace; and it does not take long for him to flee, dissatisfied with the destiny they wanted to give him and which he does not consider progress. (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, p. 57–58).

### The slave condition

Debret did not hide the violence that sustained the enslavement system. Reading his cold and precise comments causes the reader great discomfort.

The posture of the slave trader, the situation of the enslaved prisoners, the violence of the overseer and that of the public officials in engraving no. 23 are presented by Debret as characteristics of the system and, therefore, normal, even though they are also manifestations of inhumanity.

The rejection of the second part of the book, censored by representatives of the Brazilian Historical and Geographical Institute (IHGB), expresses Imperial society’s refusal to face the violence present in these images and is one of the reasons why *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil] was forgotten after its publication in France between 1834 and 1839.

#### A brief encyclopedia of occupations practiced by black people

This series of engravings illustrates the scope of Debret’s Enlightenment thinking, for whom work was the central value that ensured the progress of civilization. Items from the second volume of *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* [Picturesque and historical voyage to Brazil], entitled “Atividade do colono brasileiro” [Activity of the Brazilian settler], these engravings reveal the omnipresence of Black people in the workplace.

They are systematically portrayed as ingenious and hard-working, as they intelligently performed all the tasks useful to the country’s development, even though the dominant racial discourse considered them lazy and useless. Debret’s comments reveal the care with which he observed these workers and his intention to value their skills. When commenting on the image *Negres scieurs de long* [Black sawyers], for example, Debret mentions that:

The spirit of routine and widespread opposition to any innovation was so deep-rooted when I arrived in Brazil in 1816 that, even in Rio de Janeiro, the owner of slave sawyers, a staunch supporter of this type of exploitation, refused to install mechanical sawmills on his property, even though it was often located in a favorable position in the middle of virgin forests abundant in rivers of varying water volume.

## THE POLITICAL IMAGE

The idea of writing a book that would narrate Brazil’s transition from a former Portuguese colony to an empire gradually gained momentum as Debret followed the events that were shaking up the country’s political life, especially in Rio de Janeiro, the seat of the monarchy.

Brazil’s independence in 1822 arose from a very fragile balance between two opposing forces: the colonial, monarchical, and slave-based way of life, and the liberal-inspired bourgeois movements that were growing under the influence of events in Europe.

An important stage in this political transition was the Royal Theater of São João. Debret painted a new main curtain to replace the previous image, which showed Brazilians kneeling before the king of Portugal.

Instead, Debret conceived a scene representing the unity of the Brazilian people: Black, Indigenous, Mixed-Race, and White people; women and men; soldiers and civilians. In the center, a female figure represents the government holding the tablet with the Constitution. At the top, the circle with the letter P indicates the protection of Emperor Pedro, who, like all subjects of the Empire, is also subject to the law.

### The court and the city

For Debret, the new Brazilian empire should contrast to the old Portuguese monarchy in every way. This can be seen in the way he imagines the gala costumes of the two sovereigns, father and son. João VI dresses according to the tradition of absolutist monarchies, while Pedro I, wearing Napoleonic boots, wears a cloak that was a reinterpretation of a South American poncho, covered by a cape of toucan feathers mounted on yellow silk, which refers directly to the Tupinambá ceremonial cloak. The image of the new sovereign breaks away from Europe to adopt “native” elements.

Debret's 1834 book Voyage pittoresque et historique au Brésil, which was rejected by the Imperial Library.

## DEBRET: HIS FAILURE AND OBLIVION

Debret sought to capture the diversity of Brazilian imperial society in images and to project a future of reconciliation among the populations that made up the nation. His watercolors and engravings combined a meticulous and critical description—which did not spare details of violence and ridicule—with a process of appreciation of the figures, a legacy of the neoclassical school of his training in France.

*Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil] failed in French bookshops and its second volume was rejected by the Imperial Library. In both France and Brazil, no one wanted to face the evidence that the economy depended on enslaved Black people. The direct images shocked the public, who preferred exotic representations of America to the weight of documentary realism.

Debret conferred prominence to the presence of enslaved Africans in Brazil, who were traditionally invisible in the artistic representations of everyday life. In the second volume of his book, a sequence of images illustrates the wide variety of trades, activities, and services they performed. In Debret’s eyes, Black people were essential actors in the construction of Brazil, as the Portuguese, who were enslavers, refused to perform manual labor.

Debret's 1834 book Voyage pittoresque et historique au Brésil, which was rejected by the Imperial Library.

Debret's 1834 book Voyage pittoresque et historique au Brésil, which was rejected by the Imperial Library.

## THE REDISCOVERY OF DEBRET’S IMAGES

The Republic was proclaimed in Brazil in 1889, one year after the abolition of slavery (1888), although different factions of Brazilian society were still trying to keep the old colonial world alive, with debates surrounding the racial issue and the political consequences of the emancipation of slaves. The rediscovery of Debret’s work, which had been rejected throughout the 19<sup>th</sup> century, took place in this context of debate.

*Revista da Semana*, a widely circulated magazine in Rio de Janeiro and throughout the country, published a series of articles illustrated with images reproduced from *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil]. The first images published concerned the monarchical period and the separation from Portugal. Over time, images depicting enslaved people and the punishments inflicted upon them were also printed in the magazine.

In subsequent years, the *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* [Pau-Brasil Poetry Manifesto] (1924–1925) and the publication of Oswald de Andrade’s *Manifesto Antropófago* [Anthropophagic Manifesto] (1928), among others, began to value Indigenous roots as an alternative to the European cultural domination adopted by republican governments. This appreciation of the other peoples who shaped Brazil expanded from the 1930s onwards, when the notion that there was an authentically national cultural heritage to be preserved gained strength, an idea supported by figures such as the architect Lucio Costa, the writer Mário de Andrade, the composer Heitor Villa-Lobos, the painter Emiliano Di Cavalcanti, among others.

The publications *Retrato do Brasil* [Portrait of Brazil] (1928) by Paulo Prado, *Casa Grande & Senzala* [The Masters and the Slaves] (1933) by Gilberto Freyre, and *Raízes do Brasil* [The Roots of Brazil] (1936) by Sérgio Buarque de Holanda are part of this reflection on Brazil’s cultural formation.

The new interest in cultural heritage led to the purchase, in Paris, of a large collection of Debret’s drawings and watercolors by Raymundo Castro Maya, who brought the works back to Brazil. Finally translated into Portuguese by the critic Sérgio Milliet, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* [Picturesque and historical voyage to Brazil] was published in 1940. From then on, Debret’s images began to gain popularity, circulating widely in the media.

---

## “PICTURESQUE VOYAGE THROUGH BRAZIL – DEBRET” (SALGUEIRO, 1959)

The Acadêmicos do Salgueiro Samba school was founded in 1953 by the merger of three associations from the hill of the same name, located in the Tijuca neighborhood, in the northern part of Rio de Janeiro. In 1958, the school’s president, Nelson de Andrade, convinced Dirceu Nery and Marie Louise Nery, a couple of set and costume designers from south Rio, to take on the challenge of creating the following year’s parade.

Although they were academically trained artists, Dirceu and Marie brought with them significant knowledge of popular culture and were collectors of items of Brazilian folklore.

He was from Pernambuco and she was Swiss, and both scholars, who had previously worked at the Swiss Museum of Ethnography, agreed to design the parade and proposed the theme “Viagem pitoresca através do Brasil – Debret” [Picturesque Voyage through Brazil – Debret].

There was no Sambadrome at the time, and parades took place directly on Rio Branco Avenue. With the *Samba enredo* [theme] created by Djalma Sabiá, called “Exaltação a Debret” [Exaltation of Debret], Acadêmicos do Salgueiro took second place in the Samba school rankings at the Rio de Janeiro Superchampionship in 1959.

### Marcel Gautherot [1910–1996]

Born in Paris, he graduated in Architecture and Decoration and worked at the Musée de l’Homme between 1936 and 1939, before traveling to Mexico and Brazil, where he developed his career as a photographer. Settling in Rio de Janeiro, he worked with the National Historical and Artistic Heritage Service (Sphan) and also collaborated with Brazilian magazines such as *O Cruzeiro*, a pioneering publication in the development of photojournalism in Brazil.

All through his career, he traveled throughout Brazil and photographed, often alongside Pierre Verger (1902–1996), the diversity that characterizes Brazilian culture: the palaces of Brasília, the sculptures of Aleijadinho, and popular celebrations such as the *bumba meu boi* and street carnival, for example. His photography is centered on recording Brazil’s tangible and intangible heritage, in images marked by an aesthetic sensibility influenced by modernism and his visual knowledge of architecture. In 1959, Gautherot photographed the Salgueiro parade dedicated to Debret, and his images allow us to learn more about the costumes and ornaments used by the school’s drummers and dancers.

### 1959 Samba theme – “Exaltation of Debret”

*Works of great importance and a thousand charms*

*Debret bequeathed*

*To our fine arts, to Brazil.*

*He painted*

*With brilliant skill,*

*To revive his era!*

*He was truly a great artist,*

*A leading documentarian*

*Of imperial Brazil,*

*Having reached the immortal gallery.*

*He portrayed native wonders and a thousand things,*

*A series of national events,*

*Traveling throughout Brazil...*

*His historical heritage*

*Today brings us the imperial era*

*Revealing the value of the painter*

*Who exalted our national life.*

## YEARS OF LEAD

Brazil’s military dictatorship lasted over 20 years, between 1964 and 1985. This long period gave a critical and political tone to the art produced in the country. With Institutional Act No. 5 (AI-5), the military regime ended democratic freedoms and intensified repression. During the “years of lead”, artistic experimentation became a form of resistance.

Collage was an artistic technique widely used to hold together, albeit in an interrogative form, the parts of a reality that was increasingly difficult to understand and piece together. This new way of making art, different from traditional representation, sparked debates that still influence Brazilian artistic creation today. At the same time, the jingoism reflected in the phrase “Brazil: love it or leave it” was part of official military discourse. In the context of economic progress that increased inequality, Debret’s scenes of imperial daily life often appeared on calendars and as decorations in the lobbies of new upper-class buildings, as a reminder that in Brazilian society, historically, “everyone has their place”. Debret’s scenes of imperial daily life also inspired the opening credits of the soap opera *Escrava Isaura* [Isaura the Slave] (TV Globo, 1976–1977), based on the novel of the same name by Bernardo Guimarães, written in 1875.

### Anna Bella Geiger [1933]

Born in Rio de Janeiro, where she lives and works, she uses different formats and media. In her series from the 1970s, the artist questions the troubled political and social context of the military dictatorship. In 1975, she prepared the book *História do Brasil* [History of Brazil], in which six photomontages made using color postcards of Indigenous children and young people are superimposed on black and white images, concealing the faces in the background—an apparently simple composition, but one that asks questions about identity and the power of the gaze. Still using postcards as her medium, the artist created the series “Brasil nativo/Brasil alienígena” [Native Brazil/Alien Brazil] in 1977, comprising two sets of nine images: the first consists of postcards depicting Indigenous women from Mato Grosso in a stereotypical manner. The second set contains reinterpretations of the postcards in portraits made by the artist herself on the balcony of her home. With irony, Geiger questions the representations and narratives of what would be “civilized” or “savage”, as Debret did in different passages of the *Viagem pitoresca* [Picturesque voyage].

## FACING THE COLONIAL ARCHIVE

At the beginning of the 21<sup>st</sup> century and with the bicentennial of Independence in 2022, debates about Brazilianness and national identity once again came to the fore. Debret’s images, reproduced countless times in school textbooks, on decorative objects, and in various types of media, have been reinterpreted by a new generation of artists, many of whom are of African or Indigenous descent. Debret’s work has been appropriated, both in new paintings and engravings and through the internet and new means of mass image circulation.

These contemporary appropriations, often critical and ironic, reveal a new force in the social life of images. They mobilize a vast repertoire of techniques, media, and political perspectives, and although they are the result of the individual work of various artists, they embody a collective desire to imagine a future emancipated from a painful past.

They reveal the joy of questioning the official writing of history and opening up a critical and original perspective on self-awareness and historically marginalized groups in Brazilian social and political history.

### Bruno Weilemann Belo [1983]

Born in Rio de Janeiro and based in Petrópolis, he began his artistic career as a self-taught artist. Having trained as an architect, he attended courses at the Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro, turning his career towards painting and artistic practice. His canvases explore how images are consolidated in memory in a fragmented and non-linear way. Weilemann works with a process of dismantling and reordering elements, so that time, space, and distinct narratives come together on the canvas. Using various materials, such as pencil, oil paint, and watercolor, the artist makes the sketch and the “final” painting coexist in the artwork.

In his intervention in Debret’s work *Caboclo: Índien civilisé* [Caboclo: Civilized Indian], the artist follows a procedure of reassembly, giving new meaning to the scene by duplicating the character portrayed and placing one in front of the other. The watercolor landscape, with more fluid and delicate contours around the canvas, refers to the fragility of images and memory.

### Cássio Vasconcellos [1965]

Born in São Paulo, he has been working as a photographer since the 1980s. He works mainly with large-scale images—striking photographs that help us grasp the vastness of the world. In the “Viagem pitoresca ao Brasil” [Picturesque voyage to Brazil] series, he draws inspiration from the work of 19<sup>th</sup>-century traveling painters, mainly Debret and the Count de Clarac, to create immersive images that capture the immensity of Brazil’s forests.

Vasconcellos photographed woods and forests in various states across the country. These images were processed using digital tools to bring them visually closer to 19<sup>th</sup>-century engravings. But while traveling painters could alter nature in their studios, photographers must frame it amid the various planes and visual confusion that make up the forest landscape.

#### **Claudia Hersz [1960]**

She lives and works in Rio de Janeiro, where she graduated in Architecture and Fine Arts from the Parque Lage School of Visual Arts. Her work, marked by reinterpretations, inserts images and objects into unusual contexts, blurring their meanings.

By appropriating Debret’s scenes, the artist plays with both images and words, for example, integrating the drawing of a “surfboard” into one of Debret’s “boards” in the engraving *Un chef se préparant pour la pratique du sport* [A chief preparing for sports]. However, images from Brazil’s colonial past do not always lend themselves to playfulness. The artist then becomes more critical, adding symbols of political activism to the images or relating the violence witnessed by Debret to news stories found in today’s newspapers, as can be seen in the work *Planche 6* [Board 6].

#### **Dalton Paula [1982]**

Born in Brasília, he lives and works in Goiânia. In 2021, he founded, together with Ceiça Ferreira, the art school and workshop called Sertão Negro, which combines the teaching of contemporary art with Afro-Brazilian traditions.

In the series “Assentar” [To settle], the artist leverages the different meanings of the word “settle” and its relationship with the image. By replacing the porters with Louis XV-style chairs, Dalton Paula rejects, on a first level, the spectacle of the suffering of the enslaved man bent under the weight of his master being carried in his hammock, as in Debret’s engraving *Retour d’un propriétaire de chacra* [Return of a farm owner]. The word may also refer to the ritual practices of “settling” Exu, a Candomblé entity, welcoming him with fire or small gifts deposited as offerings.

#### **Denilson Baniwa [1984]**

Born in Barcelos, in the state of Amazonas, in the village of Dari, he belongs to the Baniwa ethnic group. He lives and works in Niterói, Rio de Janeiro. A multimedia artist and curator, he has developed a career committed to the rights of Indigenous peoples and the preservation of their cosmogonies and ethnic and cultural heritage.

In his works based on Debret’s engravings, the artist proposes an update of the image through structural changes and inversions. In *O antropólogo moderno já nasceu antigo* [The modern anthropologist was born old], from 2019, the desire to abolish the colonial view that sees Brazil as exotic causes the European scholar drawn by Debret to become, himself, an object of study and inquiry under the gaze of an Indigenous person.

In his works, Baniwa also incorporates elements of contemporary technology and culture, visible in his interventions on Debret’s archer, inserting new symbols into them, such as the Wi-Fi network in his *Arqueiro Digital* [Digital archer] (2017), or the little video game monsters in *Score 0003* (2022).

#### **Eustáquio Neves [1955]**

The artist, who lives and works in Diamantina, Minas Gerais, trained as a chemist and began his artistic career as a self-taught artist in the 1990s. Photography is his main technique, with works that explore the uncertainties of Afro-Brazilian identity and memory. The chemical manipulation of silver gelatin, an image fixing technique linked to the beginnings of photography in the 19<sup>th</sup> century, plays an important role in his visual research.

In the 2004 series “Máscara de punição” [Punishment mask], the artist appropriates the image of the metal mask that was used as a cruel punishment for enslaved people. In the photographs, Neves uses his mother’s portrait as the basis for multiple image manipulations through negative inversion and collage, with the aim of reopening a whole world of violence and suffering. Debret depicted this punishment several times, as in the engraving *Une visite à la campagne* [Visit to a farm], associated with the so-called “slave Anastácia,” a popular “saint” worshipped in Brazil, especially in the city of Rio de Janeiro.

#### **Gê Viana [1986]**

Lives and works in São Luís, Maranhão. An artist of Indigenous origin, she graduated in Visual Arts from the Federal University of Maranhão. For over 10 years, she has been developing work that mainly uses photography and collage to rethink everyday life and the place of Black and Indigenous people in Brazil.

In her works, different images are superimposed, allowing the past and present to meet, as in the portraits of the “Paridade” [Parity] series and her “Atualizações traumáticas de Debret” [Traumatic updates of Debret]. The title of this series recalls how traumatic images of the colonial past remain for those who see themselves represented in them. Based on Debret’s images, which she encountered during her schooling, Gê uses collage and digital manipulation to remix them and allow other possibilities to flourish from the recreated images. In the collages, the trauma of violence is reworked, without the pain ceasing to be present, but allowing happiness, freedom, and celebration to also be present.

#### **Heberth Sobral [1984]**

Born in Muriaé, Minas Gerais, he lives and works in the city of Rio de Janeiro. His work investigates current and popular forms of memory. His artistic career began with the use of photography, and today the artist uses a visual language that works with geometry and everyday objects, especially Playmobil figures, sold in Brazil since the 1970s.

The artist’s choice to revisit popular toys harks back to his childhood memories, using irony to create an illusion of modernity. By revisiting Debret’s scenes and placing them in a contemporary context, Sobral gives the impression that nothing has changed in 200 years of Brazilian history. This stagnation—contrary to Debret’s optimism, who imagined the progress of Brazilian civilization—is melancholically denounced by Sobral in his works, which suggest that, while technical and figurative means may change, social situations often repeat themselves.

#### **Isabel Löfgren [1975] and Patricia Goûvea [1973]**

Swedish-Brazilian artist Isabel Löfgren and Rio de Janeiro artist Patricia Goûvea jointly created the *Mãe Preta* [Black Mother] project. The collective focuses on researching the portrayal of mothers of African descent, who are often relegated by Brazilian patriarchal culture to the role of wet nurses, who only breastfed children born to White mothers.

In the work *Mãe Preta* [Black Mother], the artists draw on Debret’s depictions of motherhood, which highlight the role of women and the brutality of the slave system. Seeking to restore dignity to these Black women, whose maternal affections were exploited by White masters for the benefit of their own children, the artist duo affixes small objects linked to the popular cult of saints and orishas—necklaces, beads, crystals, and lenses—to their works, establishing a restorative link between these women and the deities who protect them.

#### **Jaime Lauriano [1985]**

A visual artist, he graduated from the University Center for Fine Arts in São Paulo, the city where he was born and works. His research questions the images, memories, the said and the unsaid of the violence of power in Brazilian society, from colonization to dictatorship, against the backdrop of the collection and staging of objects and archives.

For his series “Justiça e barbárie” [Justice and barbarism], the artist chose photographs of violence found in the media, especially scenes of Black men being lynched. These photos were applied to a surface covered with adhesive strips, a material often seen in these violent scenes. Lauriano uses the titles of Debret’s engravings on current images, creating a question: after all, are we seeing two different eras, with different contexts and forms of violence? Or is it that, by superimposing past and present, the artist wants to show that little has changed in Brazil, despite the passage of time?

#### **Laercio Redondo [1967]**

Born in Paranaíba, Paraná, he currently lives and works in Sweden. His work seeks to reflect on collective memory and the erasure of historical subjects, in order to think the city, architecture, and the past in Brazil. Guided by this reflection, the artist reinterpreted scenes from Debret in the works presented in this exhibition.

The installation *Paisagem impressa* [Printed landscape] consists of 77 wooden benches with printed surfaces that together form images of the Rio de Janeiro landscape featured in *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* [Picturesque and historical voyage to Brazil]. Under each bench is a text or book with reflections on contemporary Rio, and as the furniture is used by the public, a new landscape of the city is constructed. The work *Fica triste se és capaz e verás* [Be sad if you can, and you will see] reinterprets Debret’s engraving *Scène de Carnaval* [Carnival scene] to refer to the mismatch between the real and the idealized city. The title of this work comes from a verse from “Pelo telefone” [On the Telephone], a samba from 1917, and the first to be commercially recorded in Brazil.

#### **Lívia Melzi [1985]**

Born in São Paulo, she lives and works in France. Originally an oceanographer, she also graduated in Contemporary Art from the University of Paris VIII. Her research focuses on the photographic image, the memory of objects, and the circulation of culture. In 2022, she presented the exhibition *Tupi or not Tupi* in Paris, at the Palais de Tokyo. The exhibition explored the place of Tupinambá culture, in particular cannibalism and anthropophagy, in the European imaginary.

The video presented in this exhibition was created using a microfilm reader at the National Library of France (BnF), which reproduces the pages of the original color edition of *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil] by Jean-Baptiste Debret. Originally, Debret’s images were composed to be accompanied by texts that provided commentary and historical context, but today they are used in the media without their explanatory context. Focusing attention on the equipment, Melzi reminds us that the images are the result of a technical manufacturing process, whose codes organize, without our noticing, the interpretation we make of them.

#### **Rosana Paulino [1967]**

Lives and works in São Paulo. Artist, educator, and curator, she holds a PhD in Visual Arts from the University of São Paulo and is a specialist in Printmaking from the London Print Studio in England.

Working since the 1990s with different languages, such as drawing, engraving, sewing, installation, and photographic appropriation, the artist investigates the marks left by slavery and structural racism in Brazilian society, especially in the condition of Black women and the possibilities of reconstructing memory and its mythologies. Rosana became the first Black Brazilian artist to have a solo exhibition at the Pinacoteca de São Paulo, in 2018, and to represent Brazil together with Adriana Varejão, in 2026, at the prestigious Venice Biennale.

Nineteenth-century images of nature in Brazil serve as a source of material for Paulino. By reworking scientific illustrations of plants, animals, and people that circulated

mainly in books by European travelers such as Debret, the artist investigates how science, religion, and progress served as justification for colonization, slavery, and racism. This interest can be seen in some of her collages made with prints, engravings, and monotypes.

#### Sandra Gamarra Heshiki [1972]

Born in Lima, Peru, she works both in the Peruvian capital and Madrid, Spain. Her works question painting and image production by reinterpreting traditional genres in art history, such as portraiture and landscape painting. The artist uses different engravings from Debret’s *Picturesque and historical voyage to Brazil* as a backdrop for still life scenes, a genre of Western painting that depicts everyday objects. By blending two images with such divergent characteristics—engraving and painting, black and white and color, historical and trivial—Gamarra provokes a questioning of our way of seeing, aiming to break the viewer out of the habit of consuming images hastily or automatically.

#### Tiago Gualberto [1983]

A visual artist, designer, researcher, and educator born in Igarapé, Minas Gerais, he lives and works in São Paulo. He holds a master’s degree in Visual Arts from the University of São Paulo, and his research investigates the relationship between the mining industry, the construction of memory, and the contemporary art system. Themes of violence and exclusion are recurrent in his work, including in the 2014 series “Dots”, in which the artist manipulates and transforms Debret’s images to question what the effects of technological racism might be in the field of representation.

The title “Dots” plays on the word “*dotes*” (dowry in English), a gift or social debt received during marriage or other social agreements; at the same time, it refers to the technique of pouncing, used since the Renaissance to transfer images from one surface to another, creating perforated dots on the top sheet of paper. By applying black typographic ink to a porous styrofoam surface, the engravings appear as astronomical photographs of a starry sky or resemble popular representations of astrological signs.

#### Tiago Sant’Ana [1990]

Born in Santo Antônio de Jesus, Bahia, Tiago is an artist and curator, and holds a PhD in Culture and Society from the Federal University of Bahia. His work focuses on constructing narratives of Afro-diasporic memory. With a multimedia output that spans photography, video, and painting, the artist is interested in the collection of images from which the history of Brazil is written.

In the videos of the series “Refining”, we see two watercolors by Debret, that slowly emerge, initially hidden under a mountain of refined sugar.

A hand uses different instruments to remove the sugar and thus reveal the images that remind us of the presence of enslaved people in the production of one of the main

products of the slave economy in Brazil. The erasure or concealment of this chapter—the artist seems to tell us—still prevents us today from seeing and understanding the social and political reality of the country.

#### Val Souza [1985]

Born in São Paulo, she lives between the state capital and Salvador, the capital of the state of Bahia. Combining photography, installation, video, and performance, her work weaves together extensive research on the portrayals of Black women throughout art history to discuss the distance between the construction of a social image and individual subjectivity.

In the video installation *Lembrança brasileira: uma seleção pitoresca de imagens* [Brazilian souvenirs: a picturesque selection of images], from 2021, the artist draws on representations of Black women in paintings by traveling artists of the 19<sup>th</sup> century and modernist artists of the 20<sup>th</sup> century. These images are printed on small pieces of paper, which cover the face of an Afro-descendant woman sitting in the background. The work highlights how historical or stereotypical views of Black bodies still populate the collective imagination and denounces the possible confusion between reality and representation.

#### Valerio Ricci Montani [1976]

Born and educated in Italy, he lives and works in Rio de Janeiro, where he teaches at the Parque Lage School of Visual Arts and at the Pontifical Catholic University. A draftsman and photographer, he has participated in residency programs in New York and Saint-Laurent-du-Var (France). The artist uses the strategy of rejection to deal with images from the past.

When modifying Debret’s works, he chooses to hide not the entire image, but the main element that gives it meaning. The artist provokes a kind of direct violence, without subtleties, by covering this part with a black geometric shape. This extreme gesture is reminiscent of the black flags of pirates who killed their opponents when attacking ships, refusing to take them prisoner.

## IMAGE CAPTIONS

**Image 1** (p. 35)

**Conde de Clarac**  
**Claude François Fortier**  
*Virgin Forest of Brazil*, 1822  
Metal engraving on paper  
Banco Itaú Collection

p. 36  
**Conde de Clarac**  
*Virgin Forest of Brazil*, 1822  
Photographic reproduction.  
Pencil and watercolor drawing.  
Banco Itaú Collection

p. 37  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Virgin forests – On the banks of the Paraíba River*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1834  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 38  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Civilized savages, Indian soldiers from Curitiba leading prisoners*, 1834  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 40–41  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Debret’s house in Catumbi / Debret’s atelier in Catumbi*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 42  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Debret at the inn and Debret working*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 43  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Pavers*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 44  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black man dressed for baptism / Black fugitive / Black man with mask*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 45  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black woman with tattoos selling cashews*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 46  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Slaves*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 47  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Carbon black vendor / Gut vendor*  
*Picturesque and historical voyage through Brazil: watercolors and drawings that were not reproduced in the edition by Firmin Didot, 1834*. Paris: Castro Maia, 1954  
Watercolor reproduction  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 48–49  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Refreshments after dinner in the palace square / Visit to a farm*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 50–51  
**Jean-Baptiste Debret**  
*An old man convalescing / A lady in her sedan chair, on her way to mass*, 1835  
Color lithograph  
Banco Itaú Collection

p. 52–53  
**Jean-Baptiste Debret**  
*A government employee out for a walk with his family / A Brazilian woman at home*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 54–55  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Dinner / After-dinner activities*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 56–57  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Traveling barbers / Barber shop*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 58–59  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Return of a farm owner / Sedan chair to travel in the countryside*, 1835  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 60-61  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Family of a Camacã chief preparing for a celebration*, 1834  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 62  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Caboclo (Civilized Indian)*,1834  
Lithographic plate  
Martha e Erico StickeI Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 63  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Caboclo village in Cantagalo*, 1834  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 64–65  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Different types of masks (hairstyles)*, 1835  
Color lithograph  
Banco Itaú Collection

p. 66  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Heads of different savage tribes*,1835  
Color lithograph  
Banco Itaú Collection

p. 67  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black female slaves from different nations*, 1835  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 68  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Market on Valongo Street*, 1835  
Color lithograph  
Banco Itaú Collection

p. 69  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Overseers punishing slaves / Night camp for travelers* ,1835  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 70  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Small portable mill*, 1835  
Lithographic plate  
Martha e Erico Stickel Collection  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 71  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Application of the punishment of flogging / Black men in the pillory*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 72–73  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Wedding of Black members of a wealthy house-hold / Funeral of a little Black boy*, 1835  
Color lithograph  
Banco Itaú Collection

p. 74-75  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black poultry vendors*  
In: *Picturesque and historical voyage through Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 76  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Basket vendor*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 77  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black sawyers*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 78  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black hunters return to the city. Return of a naturalist’s Black men*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 79  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Shoe shop*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 80  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black cart-pushers / Brazilian boat made from cowhide*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1835  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 81  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Black surgeon / Pork butcher*, 1835  
Color lithograph on paper  
Banco Itaú Collection

p. 83  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Stage curtain made for the court theater for the representation of the apparatus on the occasion of the coronation of D. Pedro I.* In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1839  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 84–85  
**Jean-Baptiste Debret**  
*King D. João VI / Emperor D. Pedro I / Gala uniforms*  
In: *Picturesque and historical voyage to Brazil*, 1839  
Lithograph on paper  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin Collection – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

p. 86  
**Jean-Baptiste Debret**  
*Sequence of the panorama of the Bay of Rio de Janeiro*,1835  
Color lithograph  
Banco Itaú Collection

p. 89  
**Debret goes to school**  
It was mainly through reproductions in school textbooks that Jean-Baptiste Debret’s

images became popular and left a deep mark on the historical consciousness of recent generations of Brazilians. Several textbooks published since the 1950s featured images taken from *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and Historical Voyage to Brazil], especially scenes related to the period of slavery. The engravings were presented in photographic reproductions printed in textbooks, almost always out of context or without any mediation. Debret thus became an indispensable yet problematic reference in the construction of collective memory about the period of the Brazilian Empire.

p. 90–91  
**National identity in debate**  
Modernist movements were among the first to include Indigenous and Black elements in the assertion of the country’s autonomy, as an alternative to European cultural domination.

On display in the showcase *Caixa Modernista* [Modernist Box] (Postcards and facsimiles of documents Modernist Box). Ed. Jorge Schwartz. São Paulo, Edusp, 2nd edition, 2022.

*Do Amazonas a Paris. As lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro* [From the Amazon to Paris: The Indigenous Legends of Vicente do Rego Monteiro]. Ed. Jorge Schwartz. Trad. Regina Salgado Campos. São Paulo, Edusp, 2<sup>nd</sup> edition, 2023.

p. 93–98  
**Marcel Gautherot**  
*Dancers at the Acadêmicos do Salgueiro samba school parade*, 1959  
Photograph  
Instituto Moreira Salles Collection

p. 100–102  
**Anna Bella Geiger**  
*History of Brazil: LITTLE BOYS & GIRLS*, 1975  
Color photomontage  
Artist’s Collection

p. 103  
**Anna Bella Geiger**  
*History of Brazil: LITTLE BOYS & GIRLS*, 1976  
Color photomontage  
Artist’s Collection

p. 104  
**Anna Bella Geiger**  
*History of Brazil: LITTLE BOYS & GIRLS*, 1977  
Color photomontage  
Artist’s Collection

p. 105  
**Anna Bella Geiger**  
*History of Brazil: LITTLE BOYS & GIRLS*, 1977  
Color photomontage  
Artist’s Collection

p. 106  
**Anna Bella Geiger**  
*Native Brazil / Alien Brazil / 18 postcards*, 1976–1977

Print on paper  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Collection

p. 109  
**Bruno Weilemann Belo**  
*Marked by a childhood image*  
“Demerit to Debret” series , 2021  
Graphite powder, polyester resin, oil paint, and varnish on canvas  
Courtesy of Aura Galeria

p. 110  
**Cássio Vasconcellos**  
*Picturesque voyage through Brazil #004*, 2015  
Inkjet printing on cotton paper  
Galeria Nara Roesler Collection

p. 111  
**Cássio Vasconcellos**  
*Picturesque voyage through Brazil #031*, 2015  
Inkjet printing on cotton paper  
Galeria Nara Roesler Collection

p. 112  
**Claudia Hersz**  
*Plate 8*, 2014  
Engraving, inkjet printing on cotton paper  
Artist’s Collection

p. 113  
**Claudia Hersz**  
*Plate 2*, 2014  
Engraving, inkjet printing on cotton paper  
Artist’s Collection

p. 114  
**Claudia Hersz**  
*Plate 4*, 2014  
Engraving, inkjet printing on cotton paper  
Artist’s Collection

p. 115  
**Claudia Hersz**  
*Plate 5*, 2014  
Engraving, inkjet printing on cotton paper  
Artist’s Collection

p. 116  
**Claudia Hersz**  
Plate 6, 2014  
Engraving, inkjet printing on cotton paper  
Artist’s Collection

p. 117  
**Claudia Hersz**  
*Debretian Suite*, 2013  
Resin, plastic, metal, and velvet print  
Artist’s Collection

p. 118  
**Cups, stamps, T-shirts...**  
Debret’s images, originally created to represent everyday life in Brazil in the 19<sup>th</sup> century (1801–1900), began to circulate in contemporary society also on mass-produced consumer goods, such as mugs, T-shirts, notebooks, and even home décor items. The use of images from imperial daily life as decoration highlights both Debret’s symbolic permanence in Brazilian visual memory and the trivialization

of the violence and inequality that the artist denounced in his time, whose images are now consumed as cultural products, without necessarily provoking critical reflection on the cruel structures they portray.

p. 120–121  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] an onion seller* 2019  
India ink and watercolor on paper  
Maria Montero Collection

p. 122  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] the comeback of farm owner to town*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Tilkian Maia Collection

p. 122  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] good smelling hair grease*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Private Collection

p. 123  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] sausage sellers*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Private Collection

p. 123  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] coconut slices*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Ana and Marcelo Lopes Collection

p. 124  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] pork*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Buarque Leite Collection

p. 124  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] lady going to mass*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Private Collection

p. 125  
**Dalton Paula**  
*Assentar [To settle] a naturalist and leaves*, 2019  
India ink and watercolor on paper  
Buarque Leite Collection

p. 126–127  
**Denilson Baniwa**  
Digital archer, 2017  
Infogravure  
Artist’s Collection

p. 128  
**Denilson Baniwa**  
*King Kong*, 2021  
Digital collage  
Artist’s Collection

p. 129  
**Denilson Baniwa**  
*The modern anthropologist was born old*, 2019  
Digital collage  
Artist’s Collection

p. 129  
**Denilson Baniwa**  
*Score 0003*, 2022  
Mixed media on photographic print  
Junio de Oliveira and Sérgio Renault Collection

p. 131–133  
**Eustáquio Neves**  
Set of negative matrices  
“Punishment mask” series, 2004  
Mixed technique on Kodalith film  
Artist’s Collection

p. 134–135  
**Gê Viana**  
*Sit for dinner*  
“Traumatic updates of Debret” series, 2021  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 136  
**Gê Viana**  
*For survival strategies, the greatest technologies are our own* – “Traumatic updates of Debret” series, 2020  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 137  
**Gê Viana**  
Mushroom cultivation  
“Traumatic updates of Debret” series, 2020  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 138  
**Gê Viana**  
*Promise sound system*  
“Traumatic updates of Debret” series, 2022  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 139  
**Gê Viana**  
*Between my head and my abdomen, I left a feast for the Vodunsis Kings* – “Traumatic updates of Debret” series, 2024  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 140  
**Gê Viana**  
*Raising of the mast. Feast of the Divine Holy Spirit*  
“Traumatic updates of Debret” series, 2020  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 141  
**Gê Viana**  
*Herb shop, 1810: tobacco and spice sales*  
“Traumatic updates of Debret” series, 2020  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 142  
**Gê Viana**  
*Waiting for the prayer to beat the drum*  
Traumatic updates of Debret” series, 2024  
Digital collage  
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 143
**Gê Viana**
*Promise sound system* – “*Caboclo de pena*”
“Traumatic updates of Debret” series, 2023
Digital collage
Artist’s Collection / Courtesy of Lima Galeria

p. 144
**Heberth Sobral**
*Sawyers*
“Reinterpretations of works by Jean-Baptiste Debret” series, 2016
Digital photographs, canvas print
Artist’s Collection

p. 145
**Heberth Sobral**
*A Brazilian dinner* – “Reinterpretations of works by Jean-Baptiste Debret” series, 2016
Digital photographs, canvas print
Artist’s Collection

p. 147
**Isabel Löfgren & Patricia Goûvea**
*Ways of Seeing (Debret)*
“Black Mother” series, 2016
Photograph
Interferences on engravings by Jean-Baptiste Debret published in *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834– 1835; and Julio Bandeira and Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil*: Obra Completa. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013.
Courtesy of the artists

- Inside a gypsy house*
- A visit to the country house*
- The dinner*
- Sedan chair for traveling inland*
- Burning of the effigy of Judas on Holy Saturday*
- A Brazilian lady at home*

p. 148–149
**Isabel Löfgren & Patricia Goûvea**
*Ways of Seeing (São Paulo)*
“Black Mother” series, 2025
Photograph
Interferences on engravings by Jean-Baptiste Debret published in *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834– 1835; and Julio Bandeira and Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil*: Obra Completa. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013.

- Parish of Santo Amaro / Pindamonhangaba
- Santa Ifigênia Bridge, São Paulo

Courtesy of the artists

p. 150–151
**Isabel Löfgren & Patricia Goûvea**
*Ways of Seeing (Debret)*
“Black Mother” series, 2025
Photograph

Interferences on engravings by Jean-Baptiste Debret published in *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834– 1835; and Julio Bandeira and Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil*: Obra Completa. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013.
Courtesy of the artists

- Black woman with child*
- Government employee going out for a walk*

3 Untitled
4 *Snuff shop*
5 *Girls’ school*
6 *Little Black angel in a small chair*
7 *Young Black women going to church to baptize their children*

p. 152–153
**Isabel Löfgren & Patricia Goûvea**
*Ways of Announcing*
“Black Mother” series, 2025
Photographic printing on paper and objects; cyanotype and collage on paper and objects

- Diário do Rio de Janeiro* newspaper, 1844 (detail)
- Jornal do Commercio* newspaper, Rio de Janeiro, 1828
- Diário Fluminense* newspaper, 1856 (detail)
- O Espelho* newspaper, 1822
- Diário do Rio de Janeiro* newspaper, 1844 (detail)
- Diário Novo Pernambuco* newspaper, 1842
- Diário do Rio de Janeiro* newspaper, 1844 (detail)

Courtesy of the artists

p. 154–155
**Jaime Lauriano**
*Brazil through the mirror*, 2025
Drawing made with white *pemba* [chalk used in *Umbanda* rituals], dermatograph pencil, and objects on black wall
Courtesy of the artist and Galeria Nara Roesler

p. 156
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #1*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 156
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #2*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 157
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #3*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 157
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #4*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 158
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #5*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 158
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #6*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 159
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #7*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 159
**Jaime Lauriano**
*Justice and barbarism (picturesque voyage) #8*, 2021
UV print and laser engraving on duct tape fixed to MDF
Galeria Nara Roesler Collection

p. 160–161
**Laercio Redondo**
*Be sad if you can, and you will see*, 2013
Silkscreen on plywood
Courtesy of Silvia Cintra +Box 4

p. 162–163
**Laercio Redondo**
*Printed landscape*, 2013
Installation consisting of 77 benches with silkscreen printing on plywood, synthetic straw, and 79 books
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection

p. 164–167
**Lívia Melzi**
*After Debret*, 2024
Video. Duration: 3’50”
Courtesy Galeria Salon H, Paris

p. 169–171
**Rosana Paulino**
*Tropical paradise*, 2025
Mixed technique on paper triptych
Courtesy of Rosana Paulino and Mendes Wood DM, São Paulo

p. 172
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Still life on Black cart-pushers*, 2019–2020
Oil on engraving
Galeria Leme

p. 173
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Still life on headdresses and sequence of heads from different savage tribes*, 2019–2020
Oil on engraving
Galeria Leme

p. 174
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Still life on Black female slaves of different nations*, 2019–2020
Oil on engraving
Galeria Leme

p. 175
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Still life on the village of Cantagalo*, 2019–2020
Oil on engraving
Galeria Leme

p. 176
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Still life on Guaianases Indigenous people*, 2019–2020
Oil on engraving
Cleusa Garfinkel Collection

p. 177
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Still life on Botocudos, Puris, Pataxós, and Maxacalis*, 2019–2020
Oil on engraving
Cleusa Garfinkel Collection

p. 179–187
**Tiago Gualberto**
*Untitled*
“Dots” series, 2014
Engravings
Artist’s Collection

p. 189
**Tiago Sant’Ana**
*Refining #3*, 2018
Video. Duration: 4’50”
Courtesy of the Artist and Galeria Leme

p. 189
**Tiago Sant’Ana**
*Refining #4*, 2018
Video. Duration: 4’57”
Courtesy of the Artist and Galeria Leme

p. 191
**Val Souza**
*Brazilian souvenirs: a picturesque selection of images*, 2021
Video. Duration: 7’37”
Courtesy of the Artist

p. 193
**Valerio Ricci Montani**
*Black men pulling a cart*, 2015
Book page, carbon paper, and cotton paper
Private Collection

p. 194
**Valerio Ricci Montani**
*Carlota Joaquina of Spain. Queen of Portugal*, 2015
Book page, carbon paper, and cotton paper
Private Collection

p. 195
**Valerio Ricci Montani**
*Virgin forest - Banks of the Paraíba River*, 2015
Book page, carbon paper, and cotton paper
Private Collection

## TIMELINE

**Debret / Historical Context**
**Brazil–France**

**1768**
Jean-Baptiste Debret is born in Paris, France, on April 15.

Jean-Baptiste Debret
*J. B. DEBRET*, 1834
Lithographic plate

**1785–1791**
Debret’s artistic training took place at the Academy of Fine Arts in Paris, where he was greatly influenced by neoclassicism and Greco-Roman antiquity. He became an apprentice and direct collaborator of the painter Jacques-Louis David, who was his cousin.

Jacques-Louis David
*Portrait de l'artiste* [Self-portrait], 1794
Oil on canvas
Louvre Museum

**1789**
The Fall of the Bastille on July 14 marks the beginning of the French Revolution. Guided by the ideals of liberty and equality, the people and the bourgeoisie seek to end the absolute monarchy and the privileges reserved for nobility and members of the Church.

**1789–1799**
Debret worked as a painter of historical scenes during the French Revolution. He produced portraits, decorations, and works linked to the new republican spirit. During this period, he gained experience as an artist covering major political events, a skill he would later use in Brazil.

**1792**
The proclamation of the French Republic brings an end to the reign of Louis XVI.

**1793**
Debret witnesses the beheading of French King Louis XVI and Queen Marie Antoinette on the Place de la Révolution.

Anonymus
*Exécution de Marie-Antoinette, le 16 octobre 1793* [Execution of Marie Antoinette, October 16, 1793], 1793–1798
Oil on canvas
Musée Carnavalet Collection, Paris

**1799–1815**
With Napoleon Bonaparte in control of France, Debret received commissions to

create official paintings, such as portraits and battle scenes. He also created grandiose settings for parties and public ceremonies.

**1804**
General and consul Napoleon Bonaparte restores the monarchy in France and is crowned emperor of the French.

Jacques-Louis David
*Le Sacre de Napoléon* [The coronation of Napoleon], 1794
Oil on canvas
Louvre Museum

**1807–1808**
After Napoleon Bonaparte’s invasion of Portugal, Queen Maria I and the Portuguese court flee Lisbon and settle in Rio de Janeiro.

**1816**
With the fall of Napoleon and Jacques-Louis David’s exile in Brussels, Belgium, Debret can no longer find work. At the age of 47, he leaves for Brazil as a member of the French Artistic Mission, which is received in Rio de Janeiro by D. João VI, to modernize the arts.

**1816–1826**
Debret is appointed professor of historical painting at the Royal School of Sciences, Arts, and Crafts, and becomes responsible for the scenography of the Royal Theater of São João. In 1817, he paints Dom João VI’s official portrait. Together with architect and friend Grandjean de Montigny, he creates public decorations for the monarchy’s ceremonies in Rio de Janeiro.

Jean-Baptiste Debret
*Portrait of Dom João VI*, 1817
Oil on canvas
Museu Nacional de Belas Artes

**1818**
Three years after the beginning of his reign, Dom João VI is acclaimed king in Rio de Janeiro in a ceremony that is a symbolic act to consolidate the presence of the court in Brazil and the new status of United Kingdom.

**1821**
The Porto Revolution triggers the transformation of the Portuguese monarchy into a constitutional monarchy. Dom João VI leaves Rio de Janeiro and resettles in Lisbon, leaving his son, Dom Pedro, as regent of Brazil.

**1822**

Dom Pedro refuses orders to return to Lisbon and restore Brazil to colonial status, as determined by the Portuguese parliament, declaring Brazil's Independence on the Ipiranga hill in São Paulo.

Debret followed the events surrounding Independence, especially the acclamation and coronation of Dom Pedro I, and produced official works, such as the imperial flag, which helped to build the image of Brazil’s new emperor.

**1826**

The Royal School of Science, Arts, and Crafts in Rio de Janeiro becomes the Imperial Academy of Fine Arts, housed in its own building designed by Grandjean de Montigny and inaugurated by Dom Pedro I.

Marc Ferrez

Main facade of the Imperial Academy and School of Fine Arts, 1891

Photograph

Marc Ferrez/Gilberto Ferrez Collection/ Instituto Moreira Salles Collection

**1831**

Debret decides to return to France, taking with him a large number of drawings, sketches, and notes, in which the lives of enslaved Black people and Indigenous peoples are prominently featured.

**1834–1839**

In Paris, Debret publishes his magnum opus *Voyage pittoresque et historique au Brésil* [Picturesque and historical voyage to Brazil], through the publisher Firmin Didot. Divided into three volumes, the book brings together more than 150 lithographs based on the watercolors made by Debret, accompanied by commentary that contextualizes the images.

Jean-Baptiste Debret

Voyage pittoresque et historique au Brésil [Picturesque and historical voyage to Brazil] (Title page), 1834

**1839–1840**

Debret sends a copy of *Voyage pittoresque* to the Imperial Library in Rio de Janeiro. The commission responsible for acquisitions approves the volume devoted to Indigenous peoples, but rejects the one that addresses the issue of slavery, with the verdict: “This second volume is of little interest to Brazil”.

**1848**

Debret dies on June 28, in Paris, practically forgotten. His work had failed commercially, fighting for space with other publications that contained a more exotic view of Brazil, such as the work of German painter Johann Moritz Rugendas (1802–1858), another great artist who portrayed the customs of Brazilian society in the 19<sup>th</sup> century.

**1871**

The so-called Lei do Ventre Livre [Law of Free Birth] grants freedom to children born to enslaved women in the Brazilian Empire.

**1888**

The Áurea Law is enacted in Brazil on May 13, officially abolishing slavery in the country. “Free Brazil” (Detail from newspaper headline) *Gazeta de Notícias* newspaper, May 14, 1888

**1889**

Proclamation of the Republic in Brazil. The national flag adopted is inspired by the imperial flag created by Debret in the 1820s.

**1914–1935**

*Revista da Semana*, a magazine with broad circulation in Rio de Janeiro and throughout Brazil, publishes a series of articles illustrated with images reproduced from *Voyage pittoresque*. The first images published were those relating to the monarchical period and the separation from Portugal. Over time, images depicting enslaved people and the punishments inflicted upon them were also published in the magazine.

“From the darkness of captivity to the dawn of Abolition”

Revista da Semana magazine, No. 22, May 16, 1931

**1922–1928**

On the centenary of Independence, the *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week] promotes various avant-garde expressions that criticize the emphasis on artistic models of the past.

The *Manifesto da poesia Pau-Brasil* [Pau-Brasil Poetry Manifesto] and the *Manifesto antropófago* [Anthropophagic Manifesto] value Indigenous roots as an alternative to European cultural domination in Brazil, proposing foundations for the construction of a unique Brazilian identity.

**1933**

Publication of *Casa Grande & Senzala* [The Masters and the Slaves] by Gilberto Freyre, which considers miscegenation a positive factor in shaping national identity.

**1940**

Businessman and collector Raymundo de Castro Maya acquires a significant collection of Debret’s original watercolors and drawings in Paris, which he brings to Brazil.

*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* [Picturesque and historical voyage to Brazil], a Portuguese translation by the critic Sérgio Milliet, is finally published in Brazil.

Decree-Law No. 2,848 establishes the Penal Code, which defines as a crime “reducing someone to a condition analogous to slavery”.

**1951**

Federal Law No. 1,390, known as the Afonso Arinos Law, establishes racism as a criminal offense, punishing “prejudice based on race or color”, thus beginning to confront the violent legacy inherited from slavery and racism.

**1954**

Raymundo de Castro Maya publishes an edition with reproductions of Debret’s watercolors and drawings that had not been included in Firmin Didot’s edition of *Voyage pittoresque*.

**1959**

The Acadêmicos do Salmgueiro Samba School parades with a theme dedicated to the painter, entitled “Viagem pitoresca através do Brasil – Debret” [Picturesque Voyage through Brazil – Debret], and ranks second among the samba schools in the Rio de Janeiro Super Championship.

**1964**

A military coup on March 31 overthrows President João Goulart and marks the beginning of the dictatorship in Brazil.

**1968**

The enactment of Institutional Act No. 5 (AI-5) suspends constitutional guarantees and deepens the repression and authoritarianism of the military regime in the country. The arts become a territory of resistance in a context of censorship, unjustified arrests, and torture.

**1970–1980**

Debret’s images are reproduced extensively in school textbooks covering Brazilian history.

In 1976, TV Globo uses fragments of Debret’s work as inspiration for the opening credits of the soap opera *Escrava Isaura* [Isaura the Slave Girl].

**1985**

End of the military regime.

**1988–1989**

In 1988, the new Federal Constitution recognizes and guarantees—at least formally—the rights of Indigenous and Quilombola populations in their traditional territories.

In the next year, Federal Law No. 7,716 defines acts resulting from prejudice based on race and color as crimes, broadening the fight against racism in Brazil.

**1992–1997**

Adriana Varejão paints *O filho bastardo* [The Bastard Son] and begins a new phase, in which contemporary artists reinterpret Debret’s works.

Adriana Varejão

O filho bastardo [Bastard Son], 1992

Oil on wood

Courtesy of the Artist

**1995–2015**

The internet begins to reach Brazilian homes. New forms of art and activism emerge from the digital medium, and Debret’s images begin to circulate on websites and blogs.

At a later moment, digital technologies facilitate image manipulation and enable contemporary artists to create reinterpretations of works of art.

At the same time, social networks such as Orkut, YouTube, Facebook, and Instagram are growing rapidly, transforming the way people share images and information.

**2003–2008**

Federal Law No. 10,639 makes the study of Afro-Brazilian History and Culture mandatory, a measure that broadens the process of recognizing and valuing the history of the peoples who formed Brazil. Subsequently, Federal Law No. 11,645 (2008) broadened the process of recognizing and valuing the peoples who shaped Brazil by also making the study of Indigenous History mandatory.

**2007**

The book *Debret e o Brasil: obra completa* (1816–1831) [Debret and Brazil: Complete Works (1816–1831)] is published by Editora Capivara, one of several publications launched in Brazil since the 2000s, focusing on Debret’s work as a subject of research.

**2010–2022**

The approaching Bicentennial of Independence brings the years of transition from Colonial Brazil to the Empire to the forefront of political and cultural discussions in the country. The occasion inspires artists, many of them Indigenous and of African descent, to confront Debret’s images and the way in which Brazilian history is told.

**2012**

Racial quotas in higher education are institutionalized by Federal Law No. 12,711, which aims to correct historical inequalities and combat structural racism in Brazil.

**2013**

The enactment of the so-called “Domestic Workers’ Constitutional Amendment” guarantees labor rights that put domestic workers on an equal footing with other categories, as a way of combating the devaluation of domestic work, which has historical roots in slavery.

**2025**

As part of the France-Brazil Season, the exhibition *Le Brésil illustré* [Illustrated Brazil] is held in Paris. The exhibition proposes a dialogue between the image of Imperial Brazil established by Debret and its reinterpretation, often critical or ironic, by contemporary Brazilian artists and collectives. An expanded version of the exhibition arrives at the Museu do Ipiranga under the title *Debret em questão – olhares contemporâneos* [Debret in question – contemporary perspectives].

Poster for the exhibition Le Brésil Illustré – L'héritage postcolonial de Jean-Baptiste Debret (1768–1848), held between Apr. 30 and Oct. 4, 2025, at the Maison de L'Amérique Latine, Paris.

# VERSION FRANÇAISE

## PERSPECTIVES SUR LE REGARD DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

**Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins**  
Directeur du Musée Paulista de l’USP  
Coordinateur institutionnel de l’exposition  
*Debret en question – perspectives contemporaines*

En 2025, le Brésil et la France ont célébré le bicentenaire de leurs relations diplomatiques, établies trois ans après l’indépendance du Brésil en 1822. L’exposition *Debret en question – Perspectives contemporaines*, dont le commissariat était assuré par Jacques Leenhardt et Gabriela Longman, s’inscrivait dans le cadre de ces célébrations. Elle présentait l’un des ensembles d’images les plus importants illustrant la vie au Brésil entre 1810 et 1830, réalisé par l’artiste français Jean-Baptiste Debret.

Debret vécut à Rio de Janeiro sous les règnes de Dom João VI (1815–1822) et de Dom Pedro I (1822–1834). Durant cette période, il réalisa une importante collection d’aquarelles et de dessins, qui servirent de base aux gravures illustrant son ouvrage intitulé *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publié à Paris en français entre 1834 et 1839.

Ce livre fut écrit par Debret comme un récit sur le tout nouvel Empire brésilien, marqué par des coutumes anciennes telles que l’esclavage auquel étaient soumis les Noirs et, malgré l’interdiction, les populations autochtones. Le Brésil, principal pays esclavagiste des Amériques au moment de son indépendance, était caractérisé par la violence physique et l’exploitation du travail imposées aux populations réduites en esclavage, une hiérarchie brutale qui s’étendait des villages et des villes jusqu’aux fermes. Debret, qui avait vécu la Révolution française de 1789, observa et représenta les pratiques sociales du pays avec un intérêt documentaire, mais aussi avec indignation.

Ses illustrations furent presque toujours publiées au cours du XXe siècle sans mention des textes explicatifs. Ainsi, d’une représentation critique d’une société esclavagiste, les gravures du *Voyage pittoresque* devinrent son contraire : elles renforcèrent la violence et les hiérarchies entre Blancs, Noirs et peuples autochtones au Brésil. Comme le souligna le sociologue et journaliste Marcelo Coelho dans « *Le culte de Debret révèle une vocation esclavagiste* », ces images étaient, par exemple, affichées de manière exhaustive dans les entrées des immeubles d’habitation, afin de rappeler aux gens un passé d’inégalité que les entrées sociales et les entrées de service étaient censées préserver dans le présent républicain – un rappel pervers que « *le Brésil était comme ça* »<sup>1</sup>.

À partir des supports imprimés, la lecture hiérarchisée des images de Debret s’est étendue à la télévision et à l’animation. Une grande partie de la population brésilienne et de plus de 70 pays à travers le monde ont découvert les images du *Voyage pittoresque* grâce à la telenovela *Esrava Isaura*, tournée entre 1976 et 1977, dont le générique était composé d’images de Debret, mises en musique

par Dorival Caymmi. Pendant ces quelques minutes quotidiennes de diffusion, la dénonciation de Debret était une fois de plus revisitée comme un portrait de l’époque de l’esclavage, occultant le drame de la captivité et de la violence qui, dans la *telenovela*, était principalement réservé à l’héroïne.

Mais la signification des images de Debret dans la société brésilienne est en constante évolution. Les commissaires de cette exposition ont réuni 93 œuvres de 20 artistes contemporains qui revisitent et réinterprètent la portée critique des aquarelles et gravures originales de l’artiste français. Recourant à diverses techniques – remplacement ou suppression de personnages, modification des légendes, manipulation des images originales, mise en valeur et remaniement de scènes et de figures humaines, juxtaposition de gravures et de photographies contemporaines, ou encore extraction du message de dénonciation de Debret –, ces artistes ont créé des œuvres d’une énorme puissance, qui invitent à réfléchir sur les répercussions et la persistance des inégalités engendrées par l’esclavage jusqu’à nos jours. Ils s’inscrivent également dans une longue tradition de résistance, celle des *quilombos* (camps de marrons), des rébellions et des critiques qui, dans les fermes comme dans les villes, ont exercé une pression décisive pour l’abolition de l’esclavage en 1888 – un vaste mouvement noir que les récits traditionnels de l’abolition ont occulté.<sup>2</sup>

Dans une société de plus en plus saturée d’images, qui nous parviennent par centaines chaque jour via nos téléphones portables et nos ordinateurs, le Musée d’Ipiranga et le Musée Paulista de l’USP partagent avec leurs visiteurs la responsabilité de les amener à réfléchir aux multiples perspectives sur le pays et son passé complexe. Debret et les différentes appropriations de ses œuvres incitent ainsi à une réflexion sur l’histoire du Brésil et les perspectives de surmonter les inégalités qui nous lient encore au traumatisme de l’esclavage.

---

<sup>1</sup> Folha de S. Paulo, 9 mars 1994, p. 5–6.

<sup>2</sup> MACHADO, Maria Helena Pereira Tolède. *O plano e o pânico – os movimentos sociais na década da Abolição* [Trad. fr. *Le plan et la panique – Mouvements sociaux pendant la décennie de l’abolition*], 2<sup>e</sup> éd. São Paulo : EDUSP, 2010 ; GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de quilombolas. Mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, séc. XIX* [Trad. fr. *Histoires des Quilombolas. Mocambos et communautés esclaves à Rio de Janeiro, XIXe siècle*], 2e éd. São Paulo : Companhia das Letras, 2006 ; GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José (Org.). *Liberdade por um fio – história dos quilombos no Brasil*. [Trad. fr. *La liberté par un fil – Histoire des Quilombos au Brésil*]. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

## HISTOIRE, IMAGES ET GESTION INSTITUTIONNELLE

**Mário Mazilli**

Directeur général

Fundação de Apoio ao Museu Paulista

[Fondation pour le soutien du Museu Paulista] (FAAMP)

Mário Mazilli, directeur général de la Fundação de Apoio ao Museu Paulista

L'exposition *Debret en question – Perspectives contemporaines* s’inscrit dans un moment décisif de la maturation institutionnelle de la Fundação de Apoio ao Museu Paulista [Fondation pour le soutien du Museu Paulista] (FAAMP). Au cours des dernières années, la Fondation s’est imposée comme une institution capable de renforcer la capacité du Museu Paulista à articuler ses projets de recherche, de commissariat d’exposition et de communication avec la société.

Dans ce contexte, l'exposition revêt une importance particulière, puisqu’elle s’inscrit dans le cadre du programme de l’Année de la France au Brésil. Ce choix est en phase avec la continuité des initiatives menées par le Museu Paulista et la Fondation en faveur des échanges institutionnels et culturels. Jean-Baptiste Debret occupe une place importante dans ce dialogue, en raison de son travail au Brésil et de son intégration dans les traditions artistiques et intellectuelles françaises du XIX<sup>e</sup> siècle.

Largement connues, les images de Debret constituent un patrimoine visuel de référence et, en même temps, un terreau fertile pour la réflexion sur le passé. Peu connu en France, Debret nous a légué des images indissociables de l’imaginaire brésilien, qui dépeignent un pays marqué par la violence de l’esclavage, ainsi que par celle infligée aux peuples autochtones.

Reproduites tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ces images ont souvent été vues sans aucun discernement, ce qui a fait que ce qui fut enregistré par l’artiste comme une critique de la société esclavagiste a été parfois interprété comme une apologie de la violence. En situant ces images dans leur contexte historique et en mettant en lumière les réinterprétations qu’en ont faites des artistes contemporains, l’exposition cherche à mettre en question cette interprétation, en s’appuyant sur des recherches historiques et en créant un dialogue avec les enjeux contemporains.

L'exposition *Debret en question – Perspectives contemporaines* propose une approche curatoriale qui entretient des liens profonds avec les objectifs de la FAAMP et du Museu Paulista dans leur gestion commune : une réflexion urgente sur le passé à partir du présent, fondée sur la rigueur de la recherche historique. Il s’agit d’une exposition qui tisse des liens entre passé et présent, Brésil et France, recherche et société, et réaffirme l’Histoire comme discipline vivante, critique et indispensable.

## QUESTIONNER LES IMAGES DU PASSÉ

**Jacques Leenhardt**

Commissaire d’exposition

Jacques Leenhardt, commissaire d'exposition

Un musée historique comme le Musée do Ipiranga est par définition le lieu où, de génération en génération, s’écrit et se rature l’histoire du Brésil. En effet, c’est toujours à partir des questions d’aujourd’hui qu’on la réécrit, contredisant ce qui semblait avoir été établi, ajoutant ce qui avait été oublié et donnant la parole à celles et à ceux à qui elle avait été déniée. Un musée d’histoire est un laboratoire ouvert sur les bruits de la ville et de la citoyenneté.

Les célébrations du Bicentenaire de l’indépendance du Brésil en 2022 ont constitué un moment particulièrement favorable pour mettre à jour ce qu’on appelle à juste titre et avec ironie le *roman national brésilien*. Depuis deux siècles en effet, la question de la place dans la nation des communautés indigènes et afro-descendantes n’a cessé de ressurgir, tant elle est centrale pour la vie démocratique marquée, aujourd’hui encore, par les blessures profondes qu’y ont laissées la colonisation et l’esclavage.

*Debret em questão – olhares contemporâneos*, se propose de questionner les représentations de l’ancien Brésil qui se sont cristallisés autour des gravures publiées par Debret dans son *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Il s’agit d’une part d’examiner ces images publiées dans cet ouvrage avec une plus grande attention afin de comprendre comment elles prennent place dans l’histoire politique et dans l’histoire de l’art. D’autre part cette exposition tente de les confronter au regard critique que portent sur elles une vingtaine d’artistes brésiliens contemporains. Ainsi, contre une histoire oublieuse, tronquée ou falsifiée, notre exposition voudrait interroger, dans un esprit contemporain, ces images datant du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont si fortement marqué, au Brésil, l’écriture du roman national.

Le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* se trouve en effet placé aujourd’hui à un étrange carrefour entre le savoir historique, qui s’intéresse aux débuts du XIX<sup>e</sup> siècle et une lecture contemporaine, plus anthropologique qu’historique, sensible au pouvoir actuel de ces images. S’il est vrai que le peintre a fourni à l’historien des images témoignant des mœurs et des violences de son temps, ce qu’on appelle des *documents*, ces mêmes images parlent également un autre langage aux oreilles contemporaines. Elles sont des témoignages sensibles, une manière de « documents au deuxième degré » auxquels nous somme sommés de trouver une place dans notre façon contemporaine de réexaminer ou de réécrire l’histoire du Brésil.

Cette double appartenance des images de Debret au passé historique et à notre présent rend évidente une sorte d’obligation paradoxale. Tout en voulant rester de fidèles historiens du passé, nous devons assumer un certain degré d’anachronisme. On le sait, l’anachronisme est un péché mortel aux yeux de l’historien. Et cependant, il est aujourd’hui

nécessaire de projeter sur le passé impérial des questions d’aujourd’hui. Notre sentiment actuel de la vie démocratique et des inégalités qui y perdurent ne peut manquer de nourrir notre rapport à ces « documents » apportés par l’histoire. De ce fait, l’anachronisme – qui est la projection du présent sur le passé – s’impose comme le plus efficace des moteurs de la volonté de comprendre. La confrontation des récits du passé avec les questions d’aujourd’hui apparaît dès lors comme le meilleur moyen d’échapper aux illusions que nourrissent les différentes formes du roman national.

L'exposition entend si peu échapper à cette exigence d’un anachronisme relatif et maîtrisé qu’elle en a fait son enjeu et sa structure. En cela nous n’avons d’ailleurs fait que suivre des propositions qui apparaissent dans un grand nombre des œuvres contemporaines que nous présentons. Chez Gê Viana ou Claudia Hers, Jaime Lauriano ou Denilson Baniwa, Eustaquio Neves ou Val Souza, le maniement critique de l’anachronisme saute aux yeux : des objets contemporains font irruption sur une scène datée de l’époque impériale, obligeant le regard à une confrontation d’époques qui trouble ses repères habituels. Il se produit alors une rencontre explosive, un choc qui jette une lumière inédite à la fois sur le passé et sur le présent. Dans cet éclair se produit une réorganisation des connaissances telle que ces images revivent désormais dans un champ de sensibilité nouveau, en même temps qu’elles cassent le *continuum historique* convenu. Elles travaillent donc, non pas simplement le passé – qui est l’affaire des historiens – mais la relation qu’entretient notre actualité à un passé qui n’a été ni digéré ni aboli. Le trouble que ces images instillent dans le récit, à force de jeux d’anachronisme et de carnavalisation, interroge les évidences et les stéréotypes qui ont toujours pour effet de faire comme si les choses et les situations étaient *naturelles*. La puissance critique de ce trouble fait émerger des formes nouvelles d’ironie. Elle nous offre une occasion inédite de réflexion sur ce qu’est aujourd’hui la démocratie dans le Brésil contemporain à la lumière de ce que fut jadis le Brésil impérial.

Debret, le Brésil, 1834

**Des image documentaires ?**

Debret, le Brésil, 1834

Une compréhension actuelle des images de Debret gagne à ce que nous nous fassions une juste représentation de leur origine. Elles furent des gravures reproduites dans un livre, et avant cela, des dessins croqués sur le vif dans l’agitation de la rue carioca. C’est de là qu’elles tirent leur vie. Rio de Janeiro, la nouvelle capitale, était comme une scène de théâtre où se jouaient, sous les yeux du dessinateur, les transformations politiques et sociales du moment. Le système esclavagiste y étalait ses particularités urbaines, multipliant dans les rues les *escravos de ganho*, ces femmes et ces hommes qui vendaient leur capacité de travail au seul bénéfice de leur maître-proprétaires. Fasciné par ce spectacle, Debret en concluait : « Tout pèse donc au Brésil sur l’esclave nègre… ». Mais cette évidence avait pour lui, l’héritier des Lumières et le lecteur du philosophe et économiste Saint-Simon, une signification toute particulière. Bien loin d’être une malédiction liée au supposé « pécher originel », le travail est pour lui une activité émancipatrice, il constitue la destination même de l’espèce humaine dans

son effort permanent pour transformer son environnement à son plus grand avantage.

À peine sorti de la tempête révolutionnaire parisienne, Debret regarde les transformations du monde brésilien à partir de sa nouvelle expérience de l’effervescence bigarrée de la ville. Il se demande comment on parviendra à construire une nation à partir de populations jusqu’alors exploitées et écartées du pouvoir : des Indigènes qu’on a pourchassés et massacrés jusqu’au fond des forêts, des Africains cruellement exploités après avoir été arrachés à leur terre comme à leurs cultures et des émigrés provenant de diverses nationalités européennes. À cette question répondent ses convictions ancrées dans l’esprit des Lumières. Elles lui font espérer que les progrès de la civilisation par l’éducation et le travail permettront au Brésil nouveau de se construire et de s’unifier.

On verra de quelle manière ces espérances furent déçues, et d’abord par l’échec même du livre qu’il publiera après son retour à Paris, entre 1834 et 1839. En effet, lorsqu’il enverra en cadeau pour la bibliothèque impériale le Tome II de son *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, le refus prononcé par l’*Institut historique et géographique brésilien* [IHGB] tombera avec la sécheresse d’une condamnation : « Ce volume est de peu d’intérêt pour la Brésil ». Terrible aveuglement quand on pense à l’importance considérable qu’il aura pour la connaissance du Brésil impérial, depuis maintenant plus d’un siècle. À l’époque cependant, personne ne voulait voir en images la réalité et la violence de l’économie esclavagiste : on préférerait détourner le regard.

Debret, le Brésil, 1834

**Des images sans contexte**

Debret, le Brésil, 1834

Après presque un siècle d’oubli, les images de Debret furent republiées au début du XX<sup>e</sup> siècle, peu à peu et sans ordre par *A Revista da Semana*. Elles feront l’objet d’une publication complète, avec le texte qui les accompagne, à l’occasion de la traduction en portugais par l’anthropologue et critique Sérgio Milliet du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1940). L’ouvrage connu cette fois un grand succès et ses lithographies deviendront la source iconographique qui permit d’illustrer toutes sortes d’ouvrages savants sur la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle brésilien. Largement reprises dans les manuels scolaires elles inondent dès lors peu à peu tout l’espace médiatique, en particulier grâce au carnaval, aux films et aux bandes dessinées. Au cours de ce processus d’expansion, elles se trouvent cependant de plus en plus réduites à une simple fonction décorative et publicitaire.

Cette démultiplication sauvage nous rappelle *a contrario* la volonté exprimée par Debret que ses images fussent accompagnées de textes afin, disait-il, que l’écrit réduise autant que possible l’ambiguïté propre à toute image. C’était la condition pour que l’auteur ait le contrôle sur la signification de ses images.

Pour cette raison, Debret avait joint à chacune de ses *planches illustrées* plusieurs pages de commentaire. Ce sont des textes soit simplement explicatifs, dans la tradition de



forme d’art mineure, les reléguant souvent à des domaines comme l’artisanat qui, bien qu’étant assurément de l’art, n’est pas jugé être de l’art pour les galeries ou pour les expositions (à l’exception des expositions ethnographiques). Les peuples autochtones sont ainsi placés dans le domaine de l’art naïf. Jaider Esbell [l’artiste décédé en 2021] et moi étions à São Paulo, à la recherche d’espaces où présenter les œuvres d’artistes autochtones. Et la réponse que nous recevions était toujours la même : « Ah, mais les autochtones ne font pas d’art. Ils font de l’artisanat et de l’art collectif, sans aucune notion d’auteur ni de pensée critique. »<sup>7</sup>

Conçue en 2017, l’image *Arqueiro digital [L’archer numérique]* de Baniwa conserve la figure de l’autochtone créée par Debret – en position de chasse, arc tendu – mais fait rayonner le symbole du Wi-Fi par son mouvement. Le message est clair : la connectivité internet est une arme dans un contexte où la lutte pour les droits et la délimitation des territoires autochtones se déroule aussi dans le monde virtuel. Loin de l’autochtone isolé dans la forêt, l’autochtone Baniwa est connecté et ouvert sur le monde.

L’œuvre impressionne par sa capacité de synthèse visuelle, reliant passé et futur, et mettant en pratique ce que Baniwa lui-même définit comme une procédure de « réanthropophagie »<sup>8</sup>. En transformant la figure autochtone de Debret en image numérique – *mème*, autocollant, art numérique –, Baniwa « pirate » les archives nationales, une « image riche » figée dans le temps, pour la faire circuler à nouveau comme une « image pauvre » (accessible, modifiable). Il « dévore » l’art européen qui a colonisé l’imaginaire sur les peuples autochtones et le restitue transformé, resignifié.

Une appropriation similaire se retrouve dans une autre œuvre de l’artiste, *O antropólogo moderno já nasceu antigo [L’anthropologue moderne est né ancien]*, un autre procédé d’inversion des hiérarchies où l’autochtone se transforme en sujet observateur-analytique et l’anthropologue en objet d’étude. Comme l’écrit Jacques Leenhardt dans l’ouvrage à l’origine de cette exposition :

Le sage, le scientifique, l’érudit n’est plus seul dans son cabinet de travail. Devant lui se tient son objet, l’anthropos, le « sauvage », l’Autre – qui désormais l’observe ! […] L’image opère un renversement carnavalesque de l’essence épistémique : le pouvoir du regard repose maintenant sur cet homme apparemment nu, qui contemple la figure anachronique du « sage », « un bibelot obsolète d’inanité scientifique »<sup>9</sup>.

## En ce qui concerne la violence, encore

Au cours des deux dernières décennies, l’importance des technologies – et notamment d’Internet – pour l’accès à l’information des groupes historiquement marginalisés au Brésil semble indéniable : femmes, personnes noires, autochtones et personnes LGBTQIA+ en font partie. Conjuguée à des politiques publiques visant à réduire les injustices historiques, en particulier les quotas universitaires, la technologie a permis d’exprimer des revendications auparavant dispersées (tel que le mouvement « Me Too ») et a donné la parole à celles et ceux qui étaient rendus invisibles

par les médias et d’autres sphères de légitimation traditionnelles, notamment l’université et le musée.

Mais si les soi-disant « damnés de la terre » – les victimes de la colonisation, selon le terme proposé par Frantz Fanon<sup>10</sup> – ont gagné de l’espace pour parler plus fort, nous avons assisté, presque dans la même mesure, à l’amplification des réactions conservatrices qui luttent pour le maintien des privilèges et des ressources, le pouvoir des images de masse agissant également dans la direction opposée, comme le propose Steyerl (2009) :

L’économie des images pauvres, avec sa possibilité immédiate de diffusion mondiale et son éthique du remixage et de l’appropriation, permet la participation d’un groupe de producteurs bien plus important qu’auparavant […]. Mais cela ne signifie pas que ces opportunités soient utilisées uniquement à des fins progressistes. Les discours haineux, les spams et autres contenus indésirables pullulent également sur les réseaux numériques.

S’inspirant des images de Debret et employant diverses procédures chères à l’économie des « images pauvres », nombre d’artistes participant de *Debret en question* semblent chercher une issue à un dilemme insoluble : choisir de produire une œuvre d’art à la manière classique/bourgeoise (unique, irremplaçable, détachée, digne d’un musée, sans défaut) ou de la produire à la manière d’un *mème* contemporain (accessible, partageable, risible, efficace, jetable, douteux).

C’est dans cet espace *entre* deux registres imagés antagonistes que se dessinent nombre d’œuvres, témoignant du courage des artistes face à un paradoxe apparemment insoluble de la vie artistique postmoderne.

Créée spécialement pour cette exposition, l’installation de Jaime Lauriano, *Brasil através do espelho [Le Brésil à travers le miroir]*, combine cartes, porte-avions militaires et slogans (« opération », « invasion ») qui semblent nous rappeler, comme d’autres œuvres de la collection, que la violence issue de l’époque coloniale n’a pas cessé et que de nouveaux conflits économiques et symboliques sont actuellement en cours.

Que peuvent (et surtout, que *devraient*) faire les images face à l’histoire vivante ? C’est la question que semblent nous poser ces artistes agités, provocateurs et ironiques, face à un monde saturé de stimuli, tandis que le sol – le monde tel que nous le connaissons – se liquéfie sous nos pieds. L’intelligence artificielle, il faut le dire, ajoutera de nouveaux chapitres à l’épopée pittoresque de la représentation.

## \_\_\_\_\_

### Gabriela Longman

Journaliste, éditrice et commissaire d’exposition, elle est titulaire d’un master en histoire culturelle de l’EHESS (Paris) et d’un doctorat en Théorie littéraire et littérature comparée de l’USP (Université de São Paulo). Elle est la commissaire de l’exposition *Debret en question – Perspectives contemporaines*, aux côtés de Jacques Leenhardt.

## \_\_\_\_\_

**1** Le terme « mème » a été inventé par le biologiste anglais Richard Dawkins en 1976 pour définir une unité répliatrice qui se propage par imitation, toujours sujette à mutation et à mélange, et qui fonctionne comme une forme de résistance critique. Le terme a pris de l’ampleur et du sens dans les années 2000, grâce au flux de partage sur des réseaux tels que Twitter, Facebook et Instagram. Voir, entre autres, BEIGUELMAN, Giselle. « *Ocupar os memes é preciso* » [Trad. fr. « *Il est nécessaire d’occuper les mèmes* »], ZUM Magazine, 30 mai 2018. Disponible sur : https://revistazum.com.br/colunistas/memes/

**2** Des expositions consacrées à ce thème émergent progressivement, explorant les mèmes comme un langage, un outil de critique sociale et politique, et un moyen de mémoire : *Two Decades of Memes [Deux décennies de mèmes]* (Museum of Moving Image, New York, 2018) ; *Hope You See Me as a Friend [J’espère que vous me voyez comme un ami]* (Barbican, Londres, 2022) ; *Memememememe* (Media Majlis Museum, Doha, 2025) ; *MEME: no Br@sil da memeficação* (CCBB São Paulo 2025–2026, commissariat : Clarissa Diniz et Ismael Monticelli).

**3** NAVARRO, Rodrigo. “The Average Screen Time and Usage by Country in 2024 – Screen Time Report” [Trad. fr. « Temps d’écran moyen et utilisation par pays en 2024 – Rapport sur le temps d’écran »], Electronics Hub. Disponible sur: https://www.electronicshub.org/the-average-screen-time-and-usage-by-country-in-2024/.

**4** STEYERL, Hito : “In Defense of the Poor Image” [trad. fr : « À la défense de l’image des pauvres »], E-Flux Journal, n° 10, novembre 2009. Article disponible à l’adresse : https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image. (Traduction libre de l’auteur.)

**5** Figure emblématique de l’intellectuel engagé, Chico Buarque a vu la couverture d’un de ses albums se transformer en l’un des mèmes les plus répandus au Brésil : Chico Feliz/Chico Triste (Chico joyeux/Chico triste), une image utilisée dans les contextes les plus inattendus.

**6** On peut citer la présence d’œuvres autochtones à la 32e Biennale de São Paulo, ainsi que deux expositions organisées par Moacir dos Anjos : *A Queda do Céu [La Chute du Ciel]* (Paço das Artes, 2015) et *Adornos do Brasil Indígena. Resistências Contemporâneas [Parures du Brésil autochtone. Résistances contemporaines]* (Sesc Pinheiros, 2016–2017), comme autant de jalons inauguraux de ce processus, qui atteindra son apogée avec une année consacrée aux Histoires autochtones au MASP (2023) et la participation de Glicéria Tupinambá en tant que représentante du Brésil à la Biennale de Venise en 2024.

**7** “A História da arte precisa ser reescrita com a presença indígena” [trad. fr : « L’histoire de l’art doit être réécrite en tenant compte de la présence des peuples autochtones. »] Sumaúma, 18 septembre 2023. Disponible sur : https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena/

**8** Ce terme désigne une exposition qu’il a organisée avec Pedro Gradella au Centre d’art UFF, réunissant les œuvres de 16 artistes et collectifs autochtones issus de divers groupes ethniques. C’est également le représentant la tête de Mário de Andrade et un Macunaíma servant un banquet, accompagnés d’une assiette et d’autres éléments traditionnels autochtones.

**9** LEENHARDT, Jacques. *Rever Debret*. São Paulo : Editora 34, 2023, p. 108–109

**10** FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro : Zahar, 2022.

## INTRODUCTION

Jean-Baptiste Debret (1768–1848) fut un peintre français, membre de l’atelier de Jacques-Louis David (1748–1825), artiste majeur de la France durant la Révolution (1789–1804) et l’Empire napoléonien (1804–1815). En 1816, Debret arriva à Rio de Janeiro dans le cadre de la Mission artistique française et devint peintre officiel de la cour luso-brésilienne, installée dans son ancienne colonie depuis 1808.

Pendant quinze ans, Debret fut le témoin des profondes transformations politiques et économiques du Brésil au cours du processus d’indépendance du pays. De retour en France en 1831, il publia l’ouvrage *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, édité entre 1834 et 1839, contenant des textes et 152 gravures qui présentent la vision de l’artiste sur la nature, les coutumes et surtout la vie quotidienne à Rio de Janeiro.

Un exemplaire de cet ouvrage fut envoyé en cadeau au Brésil, mais il fut refusé par la Bibliothèque impériale. La commission chargée des acquisitions approuva le tome consacré aux peuples indigènes, mais refusa celui qui abordait le thème de l’esclavage, car il dépeignait la violence de la société esclavagiste, jugée excessive et incompatible avec l’image du pays que le pouvoir souhaitait diffuser. Cependant, après un siècle d’oubli quasi total, l’ouvrage fut traduit et publié à Rio de Janeiro en 1940, sous le titre *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (Voyage pittoresque et historique au Brésil)*.

Au cours des décennies suivantes, les images de Debret, reproduites dans les manuels scolaires de plusieurs générations de Brésiliens, sont devenues d’importantes sources de référence visuelle sur la période impériale du pays. Elles se sont également répandues dans diverses publications, médias et innombrables objets du quotidien, tels que t-shirts, calendriers et articles de décoration, acquérant ainsi une existence sans aucun rapport avec le contexte et les conditions de leur production.

À partir des années 1980, ces images si complexes, souvent marquées par la violence et toujours empreintes de la question de l’esclavage, ont fait l’objet de débats au sein d’une génération effervescente d’artistes, notamment indigènes et afrodescendants, confrontés aux images de leurs ancêtres. La diversité des stratégies, des supports et des pratiques discursives adoptés dans ces nouvelles œuvres nous invite à repenser notre manière d’appréhender et de raconter l’histoire du Brésil.

### La Forêt Vierge

À partir de 1823, une gravure de Claude Fortier (1775–1835) circula en Europe et au Brésil, reproduisant le tableau *Forêt vierge du Brésil*, œuvre du comte de Clarac (1777–1847), qui avait accompagné la mission diplomatique envoyée par le roi Louis XVIII de France au Brésil en 1816. L’image, riche en détails botaniques, représentait la forêt comme un temple de la nature intacte, habitée

uniquement par de « bons sauvages », conformément à la vision européenne de l’époque, marquée par le roman-tisme. Cette vision de la forêt comme un paradis ne correspondait toutefois en rien à ce que Debret avait perçu de la conquête du Brésil et de ce qui se passait dans les forêts tropicales.

Cherchant à se démarquer de cette représentation idéalisée, Debret reprit dans *Forêt vierge– Les bords du Parahïba* un fragment de l’image de Fortier, afin d’en subvertir le sens et de souligner la violence infligée aux peuples autochtones. La modification porte sur les personnages traversant une rivière sur un tronc d’arbre : le paisible autochtone de l’ethnie Bororo, accompagné de sa femme et d’un petit chien, cède la place à deux femmes enchaînées et à des enfants, escortés par trois soldats armés que l’on voit dans *Forêt vierge– Les bords du Parahïba*. Dans le commentaire qui accompagne la gravure, Debret précise que les parents ont été tués dans l’incendie du village où ils vivaient, provoqué par ces mêmes soldats. Cette image de violence et d’enlèvement infligés aux autochtones, située dans une forêt représentée sans aucune grandeur, constitue une dénonciation cinglante de la part de Debret à l’égard de l’imaginaire romantique si cher à la pensée européenne de l’époque.

Afin qu’il ne subsiste aucun doute quant au sens de cette substitution, Debret reproduisit une image similaire, cette fois dans la gravure *Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Coritiba*, ramenant des sauvages prisonnières, agrandissant encore davantage le motif central, de manière à éliminer presque complètement le contexte de la forêt. Seules subsistent les figures humaines, les armes et les chaînes, comme pour marteler le message : au Brésil, même l’histoire de la forêt est marquée par la violence, l’esclavage et la cupidité.

## LE PROJET DU LIVRE

### Le projet de l’ouvrage et la détermination de son contenu

Avec la chute de Napoléon en 1815 et la fermeture de l’atelier de Jacques-Louis David, Debret choisit de quitter la France pour le Brésil, où il arriva en 1816. Il devint peintre officiel de la cour de Dom João VI, puis, après l’indépendance, de celle de l’empereur Pedro I.

Au cours des quinze années qu’il passa au Brésil, outre les commandes gouvernementales qu’il réalisait dans son « atelier de la cour », Debret chercha également à créer des images sur la diversité sociale et politique qui caractérisait Rio de Janeiro, alors capitale de l’Empire. Pour ce faire, il conçut ce que l’on pourrait appeler un « atelier de rue » : lors de longues séances, assis sur le trottoir, il consigna le spectacle urbain dans des carnets de croquis, un travail qui constitue la partie la plus originale de son œuvre réalisée au Brésil.

Debret captura la transformation du Brésil, ancienne colonie portugaise, en un empire autonome. Il fut témoin de la naissance d’une nation composée de descendants de

Portugais qui commencèrent à arriver au Brésil dès le XVI<sup>e</sup> siècle ; d’Européens venus après le transfert de la monarchie portugaise vers l’ancienne colonie de 1808 ; de peuples autochtones systématiquement expulsés de leurs terres ; et d’Africains réduits en esclavage, forcés de travailler dans les fermes et dans les villes.

En 1831, après l’abdication de Pedro I, Debret retourna en France, emportant avec lui environ huit cents dessins et aquarelles qu’il n’avait jamais exposés au Brésil. Il en transforma certains en gravures, organisa son ouvrage en trois parties, appelées « tomes », et rédigea des textes explicatifs accompagnant chacune des 152 planches gravées. L’ouvrage *Voyage pittoresque et historique au Brésil* fut publié en fascicules entre 1834 et 1839 par Firmin Didot, célèbre typographe français qui révolutionna l’imprimerie au XIX<sup>e</sup> siècle.

### Les deux ateliers

### Le projet de l’ouvrage et la détermination de son contenu

Pendant son exil au Brésil, Debret organisa deux ateliers, dans lesquels il produisit deux types d’œuvres totalement distincts. L’« atelier de la cour » était dédié à la représentation des figures du pouvoir, avec le roi et son trône toujours au centre. L’autre, que l’on pourrait définir comme un « atelier de rue », était constitué de l’espace des rues et des places, où était documentée la vie publique de Rio de Janeiro et le travail de composition réalisé par Debret, en vue de l’élaboration d’un livre qu’il prévoyait de publier, mais qui ne serait édité qu’après son retour en France, en 1831. Dans ce travail de documentation de la vie quotidienne à Rio de Janeiro, tenu secret pendant les quinze années qu’il passa au Brésil, Debret réalisa des centaines de croquis et d’aquarelles qui capturaient la réalité sociale d’une ville dont la moitié de la population était composée de travailleurs noirs.

Les images de ce panneau furent imprimées en 1954 par le collectionneur Raymundo Ottoni de Castro Maya, plus d’un siècle après l’édition originale du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publié entre 1834 et 1839. Les planches reproduisent des aquarelles et des dessins qui étaient restés inédits, car ils n’avaient pas été utilisés pour la réalisation des gravures de l’édition originale du livre de Debret.

### Debret, chroniqueur de son temps

### Le projet de l’ouvrage et la détermination de son contenu

Debret rédigea de longs commentaires textuels décrivant la signification des objets, des gestes, des vêtements, entre autres détails présents dans chacune des illustrations du *Voyage pittoresque*. Ces récits exhaustifs prennent parfois la forme d’une petite nouvelle littéraire, comme dans le commentaire sur *Les rafraichissemens de l’après dîner sur la place du palais*, dans lequel Debret détaille avec une ironie qui rappelle Machado de Assis le vide qui caractérisait les journées d’un petit propriétaire vivant entre l’ennui et le divertissement.

Dans un autre commentaire marqué par l’ironie, Debret décrit la gravure *Le vieillard convalescent*, scène qui se

déroule devant une église, opposant la dévotion d’un riche vaniteux, qui fait porter à son esclave un énorme paquet de bougies, à la véritable piété d’une femme pauvre qui n’apporte qu’une seule bougie, mais fait l’aumône à quelqu’un qui est encore plus pauvre qu’elle.

### Les loisirs des Portugais

Comme le travail manuel était assuré par les personnes réduites en esclavage, les Portugais au Brésil méprisaient ce type d’activité, ce qui les amenait souvent à refuser toute modernisation technique, sous prétexte que la main-d’œuvre forcée était disponible et illimitée.

Debret se plaint de cet esprit rétrograde, ironise sur la paresse des Portugais et critique les préjugés et l’hypocrisie de l’Église catholique, dont il souligne l’omniprésence dans la vie sociale.

Cela se voit clairement dans l’image *Boutique des Barbiers*, dans laquelle Debret oppose le Portugais qui achète des bonbons à la fenêtre, tandis que les Noirs travaillent à l’extérieur.

### Castes sauvages et civilisées

### Le projet de l’ouvrage et la détermination de son contenu

Debret, qui quittait rarement Rio de Janeiro, s’inspira de l’ouvrage *Reise in Brasilien* [Voyage au Brésil], paru en 1823, pour représenter les peuples autochtones dans ses aquarelles et gravures. Ce livre, écrit par les naturalistes Johann Baptist von Spix et Carl Friedrich Philipp von Martius, était illustré de gravures réalisées lors d’une expédition au Brésil entre 1817 et 1820, dont le but était de décrire la faune et la flore du pays. Dans *Différentes formes de masques (coëffures)*, Debret s’efforça de rendre visible la diversité des peuples et des sociétés autochtones, souvent relégués à la catégorie générique de « sauvages ». Le terme « caboclo », qui donne son titre à l’ouvrage *Cabocle : Indien civilisé*, est employé par Debret pour désigner un « Indien civilisé », c’est-à-dire baptisé au christianisme. Debret commente:

« Ainsi, le sauvage communique ses pensées à travers une tapisserie d’analogies, dont les combinaisons véritablement poétiques révèlent un esprit observateur et des sensations très délicates. Son attachement à celles-ci lui fait apprécier ses coutumes sauvages et craindre la civilisation qui le corrode. En effet, arraché aux forêts qui furent son berceau, modelé à la société européenne, il se soumet et se résigne, mais seulement pour un temps, toujours nostalgique de son lieu de naissance ; et bientôt il s’enfuit, insatisfait du destin qu’on lui a choisi, qu’il ne considère pas comme un progrès (*Voyage pittoresque et historique au Brésil*, p. 57–58). »

### La condition d’esclave

Debret n’a pas caché la violence qui sous-tendait le système esclavagiste. La lecture de ses commentaires, froids et précis, provoque un fort malaise chez le lecteur. L’attitude du marchand de personnes réduites en

esclavage, la situation des esclaves emprisonnés, la violence du contremaître ou des fonctionnaires publics sont présentées par Debret comme des caractéristiques du système et, par conséquent, normales, bien qu'elles soient également des manifestations d'inhumanité. Le rejet de la deuxième partie du livre, censurée par les représentants de l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB), exprime le refus de la société impériale de reconnaître la violence présente dans ces images et est l'une des raisons de l'oubli du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* après sa publication en France, entre 1834 et 1839.

**Petite encyclopédie des métiers exercés par les Noirs**

Cette série de gravures illustre l'ampleur de la pensée éclairée de Debret, pour qui le travail était la valeur centrale qui garantissait le progrès de la civilisation. Issues du deuxième tome du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, intitulé « Activité du colon brésilien », ces gravures révèlent l'omniprésence des Noirs dans le monde du travail.

Ils sont systématiquement représentés comme ingénieux et appliqués, car ils exerçaient avec intelligence tous les métiers utiles au développement du pays, même si le discours racial dominant les considérait comme paresseux et inutiles. Les commentaires de Debret montrent le soin avec lequel il a observé ces travailleurs et son intention de valoriser leurs compétences. En commentant l'image Negres scieurs de long, par exemple, Debret mentionne que :

« L'esprit routinier et l'opposition généralisée à toute innovation étaient si profonds, à mon arrivée au Brésil, en 1816, que même à Rio de Janeiro, le propriétaire d'esclaves scieurs de planches, fervent partisan de ce type d'exploita-tion, refusait d'installer des scieries mécaniques sur sa propriété, pourtant souvent située de manière très favorable au milieu de forêts vierges abondantes en rivières de volume d'eau variable. »

## L'IMAGE POLITIQUE

L'idée d'écrire un livre qui raconterait la transition du Brésil, d'ancienne colonie portugaise, à Empire, prit peu à peu forme à mesure que Debret suivait les événements qui bouleversaient la vie politique du pays, notamment à Rio de Janeiro, siège de la monarchie.

L'indépendance du Brésil, en 1822, allait naître d'un équilibre très fragile entre deux forces opposées : le mode de vie colonial, monarchique et esclavagiste, et les mouve-ments bourgeois d'inspiration libérale, qui prenaient de l'ampleur sous l'influence de ce qui se passait en Europe.

Le Real Theatro de São João joua un rôle important de cette transition politique. Debret y peignit un nouveau rideau –

un « rideau de scène », au sens théâtral du terme – destiné à remplacer l'image précédente, qui montrait des Brésiliens agenouillés devant le roi du Portugal.

À sa place, Debret imagina une scène représentant l'union du peuple brésilien : Noirs, Autochtones, métis et Blancs ; femmes et hommes ; soldats et civils. Au centre, une figure féminine représente le gouvernement, soutenant la tablette sur laquelle est gravée la Constitution. En haut, le cercle avec la lettre P indique la protection de l'empereur Pedro qui, comme tous les sujets de l'Empire, est également soumis à la loi.

**La cour et la ville**

Le rideau de scène de Debret

Pour Debret, le nouvel empire brésilien devait s'opposer à l'ancienne monarchie portugaise à tous égards. Cela transparaît dans la façon dont il imagine les tenues de gala des deux souverains, père et fils. João VI s'habille selon la tradition des monarchies absolutistes, tandis que Pedro I, chaussé de bottes napoléoniennes, porte un manteau qui est une réinterprétation d'un poncho sud-américain, recouvert d'une cape en plumes de toucan montée sur de la soie jaune, évoquant directement le manteau cérémoniel Tupinambá. L'image du nouveau souverain s'émancipe de l'Europe pour adopter des éléments « autochtones ».

Le rideau de scène de Debret

## DEBRET: SON ÉCHEC ET SON OUBLI

Debret cherchait à saisir par l'image la diversité de la société impériale brésilienne et à projeter un avenir de réconciliation entre les populations qui composaient la nation. Ses aqua-relles et gravures alliaient une description minutieuse et critique – qui n'épargnait aucun détail de violence et de ridicule – à un processus de valorisation des figures, héritage de l'école néoclassique où il avait été formé en France.

Le livre *Voyage pittoresque et historique au Brésil* fut un échec dans les librairies françaises et son deuxième tome fut refusé par la Bibliothèque impériale. Tant en France qu'au Brésil, personne ne voulait affronter l'évidence que l'économie dépendait des esclaves noirs. Les images directes choquaient le public, qui préférerait les représentations exotiques de l'Amérique au poids du réalisme documentaire.

Debret mit en avant la présence des Africains réduits en esclavage au Brésil, traditionnellement invisibles dans les représentations artistiques de la vie quotidienne. Dans le deuxième tome de son livre, une série d'images illustre la diversité des métiers, des activités et des services qu'ils exerçaient. Aux yeux de Debret, les Noirs étaient les acteurs essentiels de la construction du Brésil, car les Portugais, propriétaires d'esclaves, refusaient d'effectuer des travaux manuels.

## LA REDÉCOUVERTE DES IMAGES DE DEBRET

La République fut proclamée au Brésil en 1889, un an après l'abolition de l'esclavage (1888), mais différents courants de la société brésilienne tentaient encore de préserver l'ancien monde colonial, débattant de la question raciale et des conséquences politiques de l'émancipation des personnes réduites en esclavage. La redécouverte de l'œuvre de Debret, rejetée tout au long du XIXe siècle, s'est produite dans ce contexte de débats.

La *Revista da Semana* (Magazine de la semaine), largement diffusée à Rio de Janeiro et dans tout le pays, publia une série d'articles illustrés avec des images reproduites à partir du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Les premières images publiées concernaient la période monar-chique et la séparation du Portugal. Plus tard, des images représentant les personnes réduites en esclavage et les châtements qui leur étaient infligés furent également publiées dans le magazine.

Dans les années suivantes, le *Manifeste de la poésie Pau-Brasil* (1924–1925) et la publication du *Manifeste anthropo-phage* (1928) d'Oswald de Andrade, entre autres, contri-buèrent à valoriser les racines autochtones comme alternative à la domination culturelle européenne imposée par les gouvernements républicains. Cette valorisation des autres peuples fondateurs du Brésil s'amplifia à partir des années 1930, lorsque s'est imposée l'idée qu'il existait un patrimoine culturel authentiquement national à préserver. Cette idée fut notamment soutenue par des personnalités telles que l'architecte Lucio Costa, l'écrivain Mário de Andrade, le compositeur Heitor Villa-Lobos, le peintre Emiliano Di Cavalcanti, entre autres.

Des ouvrages comme *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, ou *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, font partie de cette réflexion sur la formation culturelle du Brésil.

Le regain d'intérêt pour le patrimoine culturel a favorisé l'acquisition, à Paris, d'une vaste collection de dessins et d'aquarelles de Debret par Raymundo Castro Maya, qui les a rapportés au Brésil. Enfin traduit en portugais par le critique Sérgio Milliet, le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* a été publié en 1940. À partir de ce moment-là, les images de Debret se sont popularisées, circulant largement dans les médias.

Le rideau de scène de Debret

Le rideau de scène de Debret

## «VOYAGE PITTORESQUE À TRAVERS LE BRÉSIL – DEBRET»

Le rideau de scène de Debret

L' Acadêmicos do Salgueiro fut fondé en 1953 par la fusion de trois associations du secteur du même nom, situé dans le quartier de Tijuca, au nord de Rio de Janeiro. En 1958, le président de l'école, Nelson de Andrade, convainquit Dirceu Nery et Marie Louise Nery, un couple de scénographes et costumiers de la zone sud de Rio, de relever le défi de créer le défilé de l'année suivante.

Malgré leur formation artistique académique, Dirceu et Marie possédaient une connaissance approfondie de la culture populaire et collectionnaient des objets du folklore brésilien. Lui, originaire de Pernambuco, et elle Suisse, ces deux chercheurs, qui avaient déjà travaillé au Musée d'ethnographie de Suisse, acceptèrent de concevoir le défilé et proposèrent le thème « *Voyage pittoresque à travers le Brésil – Debret* ».

À l'époque, le Sambodrome n'existait pas encore et les défilés avaient lieu directement sur l'avenue Rio Branco. Avec le samba-enredo (thème) créé par Djalma Sabiá, intitulé « Exaltação a Debret » (Exaltation de Debret), l'Acadêmicos do Salgueiro remporta la deuxième place du classement des écoles de samba du Supercampeonato do Rio de Janeiro (Super Championnat de Rio de Janeiro) en 1959.

**Marcel Gautherot [1910–1996]**

Né à Paris, diplômé en architecture et décoration, il travailla au Musée de l'Homme entre 1936 et 1939, avant de partir pour le Mexique et le Brésil, où il développa sa carrière de photographe. Installé à Rio de Janeiro, il travailla pour le Service national du patrimoine historique et artistique (Sphan) et collabora également avec des magazines brésiliens, tels que O Cruzeiro, publication pionnière du photojournalisme au Brésil. Au cours de sa carrière, il parcourut toutes les régions du pays et photographia, souvent aux côtés de Pierre Verger (1902–1996), la diversité qui caractérise la culture brésilienne : les palais de Brasília, les sculptures d’Aleijadinho et des manifestations popu-laires telles que la bumba meu boi et le carnaval de rue, par exemple. Sa photographie avait pour fil conducteur l'enregistrement du patrimoine matériel et immatériel brésilien, à travers des images empreintes d'une sensibilité esthétique influencée par le modernisme et sa connais-sance visuelle de l'architecture. En 1959, Gautherot photographia le défilé de Salgueiro dédié à Debret, et ses images nous permettent d'en apprendre davantage sur les costumes et les ornements utilisés par les percussionnistes et les danseurs de l'école.

Le rideau de scène de Debret

**Thème de la samba, 1959 – « Exaltação a Debret »**

*Œuvres majeures et mille charmes*

*Debret a légué*

*Aux beaux-arts, au Brésil. Il a peint*

*Avec un savoir génial,*

*Pour faire revivre son époque !*

*Il était en vérité un grand artiste,*

*Premier documentariste*

*Du Brésil impérial,*

*Ayant atteint la galerie immortelle.*

*Il a représenté les merveilles indigènes et mille choses, une*

*série d'événements nationaux,*

*En voyageant à travers le Brésil…*

*Son patrimoine historique*

*Nous ramène aujourd’hui l’époque impériale*

*Révlant la valeur du peintre*

*Qui a exalté notre vie nationale.*

## LES ANNÉES DE PLOMB

La dictature militaire au Brésil dura plus de vingt ans, entre 1964 et 1985. Cette longue période donna une dimension critique et politique à l’art produit dans le pays. Avec l’Acte institutionnel n° 5 (AI-5), le régime militaire mit fin aux libertés démocratiques et intensifia la répression. Au cours des « années de plomb », l’expérimentation artistique devint une forme de résistance.

Le collage était une technique artistique très utilisée pour rassembler, même sous forme interrogative, les parties d’une réalité de plus en plus difficile à comprendre et à concilier. Cette nouvelle forme d’art, différente de la représentation traditionnelle, a suscité des débats qui influencent encore aujourd’hui la création artistique brésilienne.

En même temps, le chauvinisme reflété dans la phrase « Brésil : aimez-le ou quittez-le » faisait partie intégrante du discours militaire officiel. Dans un contexte de progrès économique qui accentuait les inégalités, les scènes de la vie quotidienne impériale produites par Debret figuraient souvent sur les calendriers et décoraient les entrées des nouveaux bâtiments de la haute société, comme pour rappeler que dans la société brésilienne, historiquement, « chacun a sa place ».

Les scènes de la vie quotidienne impériale produites par Debret inspirèrent également le générique de la telenovela *Escrava Isaura* (TV Globo, 1976–1977), basée sur l’œuvre éponyme de Bernardo Guimarães, parue en 1875.

Anna Bella Geiger

**Anna Bella Geiger [1933]**

Née à Rio de Janeiro, où elle vit et travaille, Anna Bella utilise différents formats et supports. Dans ses séries des années 1970, l’artiste interroge le contexte politique et social troublé de la dictature militaire. En 1975, elle réalisa le livre História do Brasil [Histoire du Brésil], dans lequel six photomontages faits à partir de cartes postales en couleur représentant des enfants et des jeunes autochtones furent superposés à des images en noir et blanc, cachant les visages en arrière-plan – une composition apparemment simple, mais qui pose des questions sur l’identité et le pouvoir du regard. Utilisant également des cartes postales, l’artiste créa en 1977 la série « Brasil nativo/Brasil alienígena » [Brésil natif / Brésil étranger], composée de deux ensembles de neuf images : le premier consiste en des cartes postales représentant des femmes autochtones du Mato Grosso de manière stéréotypée. Le deuxième est constitué de réinterprétations de ces cartes postales sous forme de portraits réalisés par l’artiste elle-même sur le balcon de sa maison. Avec ironie, Geiger remet en question les représentations et les récits de ce qui serait « civilisé » ou « sauvage », comme Debret le fit dans divers passages de son *Voyage pittoresque*.

## FACE AUX ARCHIVES COLONIALES

Debret, 1822

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle et à l occasion du bicentenaire de l’Indépendance en 2022, les débats sur la brésilianité et l’identité nationale reprirent de l’ampleur. Les images de Debret, reproduites à maintes reprises dans les manuels scolaires, les objets décoratifs et divers médias, furent réinterprétées par une nouvelle génération d’artistes, dont beaucoup étaient d’origine africaine ou autochtone. Debret fut réapproprié à travers de nouvelles peintures et gravures, mais aussi par Internet et les nouveaux modes de diffusion massive de l’image.

Ces appropriations contemporaines, souvent critiques et ironiques, révèlent une nouvelle force dans la vie sociale des images. Elles mobilisent un vaste répertoire de techniques, de médias et de perspectives politiques et, bien qu’elles soient le fruit du travail individuel de divers artistes, elles incarnent une volonté collective d’imaginer un avenir affranchi d’un passé douloureux.

On y perçoit la joie de remettre en question l’écriture officielle de l’histoire et d’ouvrir une perspective critique et originale sur la conscience de soi et des groupes historiquement marginalisés dans la trajectoire sociale et politique brésilienne.

Bruno Weilemann Belo

**Bruno Weilemann Belo [1983]**

Né à Rio de Janeiro et installé à Petrópolis, il débuta sa carrière artistique en autodidacte. Diplômé en architecture, il suivit des cours à l’École des Beaux-Arts du Parque Lage, située dans la ville de Rio de Janeiro, et se tourna vers la peinture et la pratique artistique. Dans ses toiles, l’artiste explore la consolidation des images dans la mémoire de manière fragmentée et non linéaire. Weilemann travaille par un processus de démantèlement et de réorganisation d’éléments, de sorte que le temps, l’espace et des récits distincts se retrouvent sur la toile. À l’aide de divers maté-riaux, tels que le crayon, la peinture à l’huile et l’aquarelle, l’artiste fait coexister l’esquisse du dessin et la peinture « finale » sur le tableau. Dans son intervention dans l’œuvre de Debret *Cabocle : Indien civilisé*, l’artiste poursuit ce processus de réassemblage, conférant un nouveau sens à la scène, en dupliquant le personnage représenté et en le plaçant devant l’autre. Le paysage à l’aquarelle, aux contours plus fluides et délicats qui parcourent la toile, évoque la fragilité des images et de la mémoire.

Cássio Vasconcellos

**Cássio Vasconcellos [1965]**

Né à São Paulo, il travaille comme photographe depuis les années 1980. Il privilégie les images grand format, des photographies percutantes qui nous aident à percevoir l’immensité du monde. Dans la série *Voyage pittoresque au Brésil*, il s’inspire des œuvres des peintres voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment Debret et le comte de Clarac, pour créer des images immersives qui capturent l’immensité des forêts brésiliennes.

Vasconcellos, 1988

Vasconcellos a photographié des forêts et des bois dans plusieurs États du pays. Ces images ont été traitées numériquement afin de les rapprocher visuellement des gravures du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais alors que les peintres voya-geurs pouvaient modifier la nature dans leurs ateliers, le photographe doit la cadrer au milieu des différents plans et

de la confusion visuelle qui composent le paysage forestier.

Claudia Hersz

Claudia Hersz, 1960

Elle vit et travaille à Rio de Janeiro, où elle obtint un diplôme en architecture et arts plastiques à l’École des Beaux Arts du Parque Lage. Son travail, entièrement marqué par la réinter-prétation, insère images et objets dans des contextes insolites, brouillant leurs significations.

En s’appropriant les scènes de Debret, l’artiste joue autant avec l’image qu’avec les mots, par exemple en intégrant le dessin d’une « planche de surf » dans une « planche » de Debret, dans la gravure *Um chefe preparando-se para a prática esportiva* [ *Un chef se préparant pour la pratique du sport*]. Cependant, les images du passé colonial du Brésil ne se prêtent pas toujours au jeu. L’artiste devient alors plus critique, ajoutant des symboles d’activisme politique aux images ou établissant un lien entre la violence dont Debret fut témoin et les actualités trouvées dans les journaux d’aujourd’hui, comme en témoigne l’œuvre *Planche 6*.

Dalton Paula

**Dalton Paula [1982]**

Né à Brasilia, il vit et travaille à Goiânia. En 2021, il fonda avec Ceíça Ferreira l’école d’art et atelier Sertão Negro, qui allie l’enseignement de l’art contemporain aux traditions afro-brésiliennes.

Dans la série « Assentar » [S’installer], l’artiste joue sur les différentes significations du mot « assentar » et de sa relation avec l’image. En remplaçant les porteurs par des chaises de style Louis XV, Dalton Paula rejette, en premier lieu, le spectacle de la souffrance de la personne réduite en esclavage courbée sous le poids de son maître transporté dans son hamac, comme dans la gravure de Debret *Retour, à la ville, d’un propriétaire de chacra*. Le mot fait peut-être également référence aux pratiques rituelles consistant à « installer » Exu, une entité du Candomblé, en l’accueillant avec du feu ou de petits cadeaux déposés en offrande.

Denilson Baniwa

**Denilson Baniwa [1984]**

Né à Barcelos, dans l’État d’Amazonas, au village de Dari, il appartient à l’ethnie Baniwa. Il vit et travaille à Niterói, dans l’État du Rio de Janeiro. Artiste multimédia et commissaire d’exposition, il a consacré sa carrière à la défense des droits des peuples autochtones et à la préservation de leurs cosmo-gonies ainsi que de leur patrimoine ethnique et culturel.

Dans des œuvres réalisées à partir des gravures de Debret, l’artiste propose une relecture de l’image par le biais de modifications et d’inversions structurelles. Dans *O antropólogo moderno já nasceu antigo* [ *L’anthropologue moderne est né ancien* ], de 2019, le désir d’abolir le regard

Baniwa, 2019

colonial qui perçoit le Brésil comme exotique fait que le sage européen dessiné par Debret devienne lui-même un objet d’étude et d’interrogation sous le regard d’un autochtone.

Dans ses œuvres, Baniwa incorpore également des éléments de technologie et de culture contemporaines, visibles dans ses interventions sur l’archer de Debret, en insérant de nouveaux symboles, tels que le réseau Wi-Fi, dans son *Arqueiro digital* [L’Archer digital ], de 2017, ou les petits monstres de jeux vidéo, dans Score 0003 (2022).

**Eustáquio Neves [1955]**

Cet artiste, qui vit et travaille à Diamantina, dans l’État du Minas Gerais, est chimiste de formation et a débuté sa carrière artistique en autodidacte dans les années 1990. La photographie est sa principale technique, et ses œuvres explorent les incertitudes de l’identité et de la mémoire afro-brésiliennes. La manipulation chimique de gélatino-argentique, technique de fixation d’images associées aux débuts de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, joue un rôle important dans sa recherche visuelle. Dans la série *Máscara de punição* [*Masque de punition*], de 2004, l’artiste s’approprie l’image du masque métallique utilisé comme châtiment cruel pour les personnes réduites en esclavage. Dans ses photographies, Neves utilise le portrait de sa mère comme point de départ pour de multiples manipulations d’images, par inversion du négatif et collage, dans le but de rouvrir tout un monde de violence et de souffrance. Debret representa ce châtiment à plusieurs reprises, comme dans la gravure *Une visite à la campagne*, associée à la soi-disant « esclave Anastácia », une « sainte » populaire vénérée au Brésil, notamment dans la ville de Rio de Janeiro.

Gê Viana

**Gê Viana [1986]**

Elle vit et travaille à São Luís, dans l’État du Maranhão. Artiste d’origine autochtone, elle est diplômée en arts visuels de l’Université fédérale du Maranhão. Depuis plus de dix ans, elle développe une œuvre qui utilise principale-ment la photographie et le collage, afin de repenser le quotidien et la place des personnes noires et autochtones au Brésil. Dans ses œuvres, différentes images se superpo-sent, permettant ainsi au passé et au présent de se rencontrer, comme dans les portraits de la série *Paridade* [*Parité*] et dans ses *Atualizações traumáticas de Debret* [*Mises à jour traumatiques de Debret*]. Le titre de cette série rappelle à quel point les images du passé colonial restent traumatisantes pour celles et ceux qui s’y voient représen-tés. À partir des images de Debret qu’elle a côtoyées durant sa scolarité, Gê utilise le collage et la manipulation numé-rique pour les remixer et permettre à d’autres possibilités d’émerger à partir des images recréées. Dans les collages, le traumatisme de la violence est retravaillé, sans que la douleur ne disparaisse, mais en laissant également place à la joie, à la liberté et à la fête.

**Heberth Sobral [1984]**

Né à Muriaé, dans l’État du Minas Gerais, il vit et travaille à Rio de Janeiro. Son œuvre explore les formes actuelles et populaires de la mémoire. Il débuta sa carrière artistique par la photographie et utilise aujourd’hui un langage plastique qui travaille avec la géométrie et les objets du quotidien, notamment les figurines Playmobil, vendues au Brésil depuis les années 1970. Le choix de l’artiste de revisiter ces jouets populaires renvoie à ses souvenirs d’enfance, et il recourt à l’ironie pour créer une illusion de modernité. En reprenant les scènes de Debret et en les inscrivant dans un contexte contemporain, Sobral donne l’impression que rien n’a changé en 200 ans d’histoire brésilienne. Cette stagnation – à l’opposé de l’optimisme de Debret, qui imaginait le progrès de la civilisation brésilienne – est dénoncée avec mélancolie par Sobral dans ses œuvres, qui suggèrent que, si d’un côté les moyens techniques ou figuratifs se transforment, les situations sociales se répètent souvent.

**Isabel Löfgren [1975] et Patricia Goúvea [1973]**

L’artiste suédo-brésilienne Isabel Löfgren et l’artiste carioca Patricia Goúvea créèrent ensemble le projet *Mãe Preta [Mère Noire]*. Le collectif a pour objectif d’étudier la représentation de la mère afro-descendante, souvent reléguée par la culture patriarcale brésilienne au rôle de nourrice, qui allaitait uniquement les enfants nés de mères blanches.

Dans l’œuvre *Mãe Preta*, les artistes s’inspirent des représentations de la maternité dans les images produites par Debret, très attentif au rôle des femmes et à la brutalité du système esclavagiste. Soucieuses de redonner leur dignité à ces femmes noires, dont les sentiments maternels furent exploités par les maîtres blancs au profit de leurs propres enfants, le duo d’artistes intègre dans ses œuvres de petits objets liés au culte populaire des saints et des orixás – colliers, perles, cristaux et lentilles –, établissant ainsi un lien réparateur entre ces femmes et les divinités qui les protègent.

**Jaime Lauriano [1985]**

Artiste plasticien, il est diplômé du Centre Universitaire des Beaux-Arts de São Paulo, sa ville natale où il vit et travaille. Ses recherches interrogent les images, les souvenirs, les dits et les non-dits de la violence du pouvoir dans la société brésilienne, de la colonisation à la dictature, avec pour toile de fond la collecte et la mise en scène d’objets et d’archives.

Pour sa série *Justiça e barbárie* [Justice et Barbarie], l’artiste a choisi des photographies de violence issues des médias, notamment des scènes de lynchage d’hommes noirs, qui circulent encore dans la presse. Ces photos ont été appliquées sur une surface recouverte de bandes adhésives, un matériau souvent utilisé dans ces scènes violentes. Lauriano utilise les titres des gravures de Debret dans ses images contemporaines, suscitant ainsi un doute : après tout, assistons-nous à deux époques différentes, avec des contextes et des formes de violence distincts ? Ou bien, en superposant passé et présent, l’artiste cherche-t-il à montrer que peu de choses ont changé au Brésil, malgré le passage du temps ?

**Laercio Redondo [1967]**

Né à Paranavaí, dans l’État du Paraná, il vit et travaille actuellement en Suède. Son œuvre invite à une réflexion sur la mémoire collective et l’effacement des sujets historiques, afin de penser la ville, l’architecture et le passé au Brésil. Guidé par cette réflexion, l’artiste a réinterprété des scènes de Debret dans les œuvres présentées dans cette exposition. L’installation *Paisagem impressa [Paysage imprimé]* est composée de soixante-dix-sept bancs en bois dont les surfaces ont été estampillées et qui, ensemble, forment des images du paysage de Rio de Janeiro présentes dans *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Sous chaque banc se trouve un texte ou un livre qui propose une réflexion sur le Rio contemporain et, au fur et à mesure que le mobilier est utilisé par le public, un nouveau paysage urbain se construit. L’œuvre *Fica triste se és capaz e verás* [*Sois triste si tu peux et tu verras*], réinterprète quant à elle la gravure de Debret *Scène de Carnaval* pour évoquer le décalage entre la ville réelle et la ville idéalisée. Le titre de cette œuvre est tiré d’un vers de *Pelo telefone* [*Au téléphone*], une samba de 1917, la première à avoir été enregistrée sur disque au Brésil. L’œuvre comprend également une pile de confettis fabriqués à partir de journaux, dans lesquels les actualités du jour sont découpées, fragmentées et s’accumulent tout au long de la période d’exposition.

**Lívia Melzi [1985]**

Née à São Paulo, elle vit et travaille en France. À l’origine océanographe, elle est également diplômée en art contemporain de l’Université Paris VIII. Ses recherches portent sur l’image photographique, la mémoire des objets et la circulation de la culture. En 2022, elle présenta l’exposition *Tupi ou pas Tupi*, au Palais de Tokyo à Paris. L’exposition explora la place de la culture Tupinambá, en particulier le cannibalisme et l’anthropophagie, dans l’imaginaire européen. La vidéo présentée dans cette exposition fut conçue à partir d’un lecteur de microfilms de la Bibliothèque nationale de France (BnF), qui reproduit les pages de l’édition originale en couleur du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret. À l’origine, les images de Debret étaient accompagnées de textes qui fournissaient des commentaires et un contexte historique, mais sont aujourd’hui utilisés dans les médias privés de leur contexte explicatif. En attirant l’attention sur le matériel, Melzi nous rappelle que les images résultent d’un processus de fabrication technique dont les codes organisent, à notre insu, l’interprétation que nous en faisons.

**Rosana Paulino [1967]**

Elle vit et travaille à São Paulo. Artiste, éducatrice et commissaire d’exposition, elle est titulaire d’un doctorat en arts visuels de l’Université de São Paulo et spécialiste en gravure du London Print Studio, en Angleterre.

Travaillant depuis les années 1990 avec différents langages, tels que le dessin, la gravure, la couture, l’installation et l’appropriation photographique, l’artiste explore les traces laissées par l’esclavage et le racisme structurel dans la société brésilienne, en particulier dans la condition des femmes noires et dans les possibilités de reconstruction de

la mémoire et de ses mythologies. En 2018, Rosana devint la première artiste noire brésilienne à avoir une exposition individuelle à la Pinacothèque de São Paulo et, en 2026, avec Adriana Varejão, elle représentera le Brésil à la prestigieuse Biennale de Venise.

Les images de la nature brésilienne du XIXe siècle constituent l’une des sources matérielles de son travail. En réinterprétant des illustrations scientifiques de plantes, d’animaux et de personnes, qui ont principalement circulé dans des livres écrits par des voyageurs européens tels que Debret, l’artiste explore comment la science, la religion et le progrès ont servi de justification à la colonisation, à l’esclavage et au racisme. Cet intérêt transparait dans certains de ses collages réalisés à partir d’impressions, de gravures et de monotypes.

**Sandra Gamarra Heshiki [1972]**

Née à Lima, au Pérou, l’artiste travaille entre la capitale péruvienne et Madrid, en Espagne. Ses œuvres remettent en question la peinture et la production d’images en redéfinissant les genres traditionnels de l’histoire de l’art, tels que le portrait et la peinture de paysage. L’artiste utilise différentes gravures extraites de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de Debret, comme support pour des natures mortes, un genre de la peinture occidentale qui représente des objets du quotidien. En fusionnant deux images aux caractéristiques si divergentes – gravure et peinture, noir et blanc et couleur, historique et trivial – Gamarra nous amène à questionner notre regard, dans le but de sortir le spectateur de son habitude de consommer des images de manière hâtive ou automatique.

**Tiago Gualberto [1983]**

Artiste visuel, designer, chercheur et enseignant né à Igarapé, dans l’État du Minas Gerais, il vit et travaille à São Paulo. Titulaire d’un master en arts visuels de l’Université de São Paulo, ses recherches portent sur la relation entre l’industrie minière, la construction de la mémoire et le système de l’art contemporain. Les thèmes de la violence et de l’exclusion sont récurrents dans son œuvre, notamment dans la série « Dots » de 2014, dans laquelle il manipule et transforme les images de Debret afin de s’interroger sur les effets d’un racisme technologique dans le domaine de la représentation.

Le titre « *dots* » [« points » ou « pointillés »] joue sur le mot *dote* [ dot ], don ou dette sociale reçue lors d’un mariage ou d’autres accords sociaux ; en même temps, il fait également allusion à la technique du *pouncing* [poncer], utilisée depuis la Renaissance pour transférer des images d’une surface à une autre, créant ainsi des points perforés sur la feuille de papier supérieure. En appliquant de l’encre typographique noire sur une surface en polystyrène poreux, les gravures apparaissent comme des photographies astronomiques d’un ciel étoilé ou similaires aux représentations populaires des signes astrologiques.

**Tiago Sant’Ana [1990]**

Né à Santo Antônio de Jesus, dans l’État de Bahia, Tiago est artiste, commissaire d’exposition et docteur en Culture et Société de l’Université fédérale de Bahia. Son travail se concentre sur la construction de récits de la mémoire afro-diasporique. À travers une production multimédia qui passe par la photographie, la vidéo et la peinture, l’artiste s’intéresse à la collection d’images à partir de laquelle l’histoire du Brésil est écrite. Dans les vidéos de la série *Refino [Raffinage]*, on voit apparaître lentement deux aquarelles de Debret, initialement cachées sous une montagne de sucre raffiné.

Une main utilise différents instruments pour retirer le sucre et révéler ainsi les images qui nous rappellent la présence des personnes réduites en esclavage dans la production de l’un des principaux produits de l’économie esclavagiste au Brésil. L’effacement ou la dissimulation de ce chapitre, semble nous dire l’artiste, nous empêche encore aujourd’hui de voir et de comprendre la réalité sociale et politique du pays.

**Val Souza [1985]**

Née à São Paulo, elle vit entre cette ville et Salvador, capitale de l’État de Bahia. Mêlant photographie, installation, vidéo et performance, son travail tisse une vaste recherche sur les représentations des femmes noires à travers l’histoire de l’art, afin de discuter de la distance entre la construction d’une image sociale et la subjectivité individuelle.

Dans l’installation vidéo *Lembrança brasileira: uma seleção pitoresca de imagens* [*Souvenir brésilien : une sélection pittoresque d’images*], de 2021, l’artiste part des représentations de femmes noires dans les peintures réalisées par des artistes voyageurs du XIXe siècle et d’artistes modernistes du XXe siècle. Ces images sont imprimées sur de petits papiers qui recouvrent le visage d’une femme afro-descendante assise à l’arrière-plan. L’œuvre met en évidence la façon dont les visions historiques ou stéréotypées des corps noirs continuent d’habiter l’imaginaire collectif et dénonce les confusions possibles entre réalité et représentation.

**Valerio Ricci Montani[1976]**

Né et diplômé en Italie, il vit et travaille à Rio de Janeiro, où il enseigne à l’École des arts visuels du Parque Lage et à l’Université Pontificale Catholique (PUC). Dessinateur et photographe, il a participé à des programmes de résidence d’artistes à New York et à Saint-Laurent-du-Var, en France. L’artiste recourt à la stratégie du rejet pour aborder les images du passé.

En modifiant les œuvres de Debret, il choisit de cacher non pas l’image entière, mais l’élément principal qui lui confère son sens. L’artiste provoque une sorte de violence directe, sans subtilité, en recouvrant cette partie d’une forme géométrique noire. Ce geste extrême évoque le drapeau noir des pirates qui, lors des attaques navales, tuaient leurs adversaires et refusaient de les faire prisonniers.

## LÉGENDES DES IMAGES

p. 35
**Conde de Clarac**
**Claude François Fortier**
*Forêt vierge du Brésil*, 1822
Gravure métal sur papier
Collection Banco Itaú

p. 36
**Conde de Clarac**
*Forêt vierge du Brésil*, 1822
Reproduction photographique.
Dessin au crayon et à l'aquarelle.
Collection Banco Itaú

p. 37
**Jean-Baptiste Debret**
*Forêt vierge : les bords du Parahîba*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1834
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 38
**Jean-Baptiste Debret**
*Sauvages civilisés soldats indiens de la province de la Coritiba, ramenant des sauvages prisonnières*, 1834
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 40–41
**Jean-Baptiste Debret**
*Maison de Debret à Catumby / Atelier de Debret à Catumby*

In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 42
**Jean-Baptiste Debret**
*Debret à l’auberge et Debret au travail*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 43
**Jean-Baptiste Debret**
*Paveurs*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 44
**Jean-Baptiste Debret**
*Nègre habillé pour le baptême / Nègre fugitif / Nègre au masque*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 45
**Jean-Baptiste Debret**
*Négresse tatouée vendant des fruits de cajú*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 46
**Jean-Baptiste Debret**
*Esclaves*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 47
**Jean-Baptiste Debret**
*Marchand de noir de fumée / Marchand de tripes*
In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil ; aquarelles et dessins non reproduits dans l'édition de Firmin Didot, 1834*. Paris : Castro Maia, 1954
Reproduction d’aquarelle
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 48–49
**Jean-Baptiste Debret**
*Les rafraichissemens de l’après dîner sur la place du palais/Une visite à la campagne*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 50–51
**Jean-Baptiste Debret**
*Le vieillard convalescent / Une dame portée en cadeirinha, allant à la messe*, 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 52–53
**Jean-Baptiste Debret**
*Un employé du gouvernement: sortant de chez lui avec sa famille/Une dame brésilienne dans son intérieur*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie

Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universaire de l’USP
p. 54–55
**Jean-Baptiste Debret**
*Le dîner / Les délassements d’une après-dîner*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 56–57
**Jean-Baptiste Debret**
*Les barbiers ambulants/Boutique de barbiers*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 58–59
**Jean-Baptiste Debret**
*Retour d’un propriétaire de chacra/ Litière pour voyager dans l’intérieur*, 1835
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 60–61
**Jean-Baptiste Debret**
*Famille d’un chef Camacan se préparant pour une fête*, 1834
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 62
**Jean-Baptiste Debret**
*Cabocle : Indien civilisé* , 1834
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 63
**Jean-Baptiste Debret**
*Aldea de cabocle a Canta-Gallo*, 1834
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 64–65
**Jean-Baptiste Debret**
*Différentes formes de masques (Coëffures)*, 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 66
**Jean-Baptiste Debret**
*Têtes de différentes castes sauvages* , 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 67
**Jean-Baptiste Debret**
*Esclaves nègres de différentes nations* , 1835
Lithographie sur papier
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 68
**Jean-Baptiste Debret**
*Boutique de la Rue du Val-Longo*, 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 69
**Jean-Baptiste Debret**
*Feitors corrigeant des nègres / Camp nocturne de voyageurs*, 1835
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 70
**Jean-Baptiste Debret**
*Petit moulin à sucre portatif*, 1835
Lithographie
Collection Martha et Erico Stickel
Fonds Instituto Moreira Salles

p. 71
**Jean-Baptiste Debret**
*L’exécution de la punition du fouet / Nègres au tronco*

In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 72–73
**Jean-Baptiste Debret**
*Mariage de nègres d’une maison riche / Convoi funèbre de négryllons*, 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 74–75
**Jean-Baptiste Debret**
*Nègre vendeurs de volaille*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 76
**Jean-Baptiste Debret**
*Marchand de sestés, paniers qui se portent sur la tête*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier

Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 77
**Jean-Baptiste Debret**
*Nègres scieurs de long*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 78
**Jean-Baptiste Debret**
*Nègres chasseurs rentrant en ville. Le retour des nègres d’un naturaliste* , 1835
Lithographie sur papier

Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP
p. 79
**Jean-Baptiste Debret**
*Boutique de cordonnier*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 80
**Jean-Baptiste Debret**
*Nègres de carro / Barque brésilienne faite avec un cuir de bœuf*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1835
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 81
**Jean-Baptiste Debret**
*Le chirurgien nègre / Boutique d’un marchand de viande de porc*, 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 83
**Jean-Baptiste Debret**
*Rideau d’avant scène exécuté au théâtre de la cour, pour la représentation d’apparat: à l’occasion du couronnement de l’empereur D. Pedro I*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1839
Lithographie sur papier
Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 84–85
**Jean-Baptiste Debret**
*Le roi Don João VI/L’empereur Don Pedro I / Grand costume*
In : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1839
Lithographie sur papier

Fonds Biblioteca Brasiliana Guita et José Mindlin – Vice-rectorat à la Culture et à l’Extension Universitaire de l’USP

p. 86
**Jean-Baptiste Debret**
*Suite du panorama de la Baie de Rio de Janeiro*, 1835
Lithographie en couleurs
Collection Banco Itaú

p. 89
**Debret à l’école**
C'est principalement grâce aux reproductions dans les manuels scolaires que les images de Jean-Baptiste Debret se sont popularisées et ont profondément marqué la conscience historique des générations récentes de Brésiliens. Plusieurs manuels publiés à partir des années 1950 reprenaient des images extraites de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, notamment des scènes liées à la période de l'esclavage. Les gravures étaient présentées sous forme de

reproductions photographiques imprimées dans les manuels, presque toujours décontextualisées ou sans aucune médiation. Debret est ainsi devenu une référence incontournable et, en même temps, problématique dans la construction de la mémoire collective de la période du Brésil impérial.

p. 90–91
**L’identité nationale en question**
Les mouvements modernistes furent parmi les premiers à intégrer des éléments autochtones et noirs pour affirmer l'autonomie du pays comme alternative à la domination culturelle européenne.

En vitrine:
*Boîte moderniste*. Jorge Schwartz (éd.). São Paulo : Edusp, 2e édition, 2022. (Cartes postales et fac-similés de documents)

*De l’Amazonie à Paris. Les légendes indigènes de Vicente do Rego Monteiro*. Jorge Schwartz (éd.) ; Régina Salgado Campos (trad.). São Paulo : Edusp, 2e édition, 2023.

p. 93–98
**Marcel Gautherot**
*Danseuses au défilé de l’école de samba Acadêmicos do Salgueiro*, 1959
Photographie
Fonds Instituto Moreira Salles

P. 100–102
**Anna Bella Geiger**
*Histoire du Brésil : GARÇONS ET FILLES*, 1975
Photomontage en couleur
Collection de l’artiste

p. 103
**Anna Bella Geiger**
*Histoire du Brésil : GARÇONS ET FILLES*, 1976
Photomontage en couleur
Collection de l’artiste

p. 104–105
**Anna Bella Geiger**
*Histoire du Brésil : GARÇONS ET FILLES*, 1977
Photomontage en couleur
Collection de l’artiste

p. 106
**Anna Bella Geiger**
*Brésil natif /Brésil alien* 18 cartes postales, 1976–1977
Impression sur papier
Collection Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

p. 108
**Bruno Weilemann Belo**
*Marqué par une image d’enfance, Série “Démérite à Debret”*, 2021
Poudre de graphite, résine de polyester, peinture à l’huile et vernis sur toile
Avec l’aimable autorisation de Aura Galeria

p. 110
**Cássio Vasconcelos**
*Voyage pittoresque au Brésil* #004, 2015
Impression jet d’encre sur papier coton
Collection Galeria Nara Roesler

p. 111
**Cássio Vasconcellos**
*Voyage pittoresque au Brésil* #031 2015
Impression jet d’encre sur papier coton
Collection Galeria Nara Roesler

p. 112
**Claudia Herz**
*Planche 8*, 2014
Gravure, impression jet d’encre sur papier coton
Collection de l’artiste

p. 113
**Claudia Herz**
*Planche 2* , 2014
Gravure, impression jet d’encre sur papier coton
Collection de l’artiste

p. 114
**Claudia Herz**
*Planche 4*, 2014
Gravure, impression jet d’encre sur papier coton
Collection de l’artiste

p. 115
**Claudia Herz**
*Planche 5*, 2014
Gravure, impression jet d’encre sur papier coton
Collection de l’artiste

p. 116
**Claudia Herz**
*Planche 6* , 2014
Gravure, impression jet d’encre sur papier coton
Collection de l’artiste

p. 117
**Claudia Herz**
*Suite Debretienne*, 2013
Résine, plastique, métal et impression sur velours
Collection de l’artiste

p. 118–119
**Verres, timbres, t-shirts...**
Les images de Debret, créées à l’origine pour représenter la vie quotidienne au Brésil du XIXe siècle, ont aussi commencé à circuler dans la société contemporaine, notamment sur des biens de consommation produits en masse : tasses, T-shirts, cahiers, et même objets de décoration. L’utilisation de ces images de la vie quotidienne impériale comme ornementation témoigne à la fois de la permanence symbolique de Debret dans la mémoire visuelle brésilienne et de la banalisation de la violence et des inégalités que l’artiste dénonçait en son temps. Ses images sont aujourd’hui consommées comme des produits culturels, sans nécessairement susciter une réflexion critique sur les structures cruelles qu’elles représentent.

p. 120–121
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] un vendeur d'oignons*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection Maria Montero

p. 122
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] le propriétaire d’une ferme de retour en ville*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection Tilkian Maia

p. 122
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] un pot de pommade à cheveux très parfumée*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection particulière.

p. 123
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] des vendeurs de saucisses*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection particulière

p. 123
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] des tranches de noix de coco*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection Ana e Marcelo Lopes

p. 124
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] de la viande de porc*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection Buarque Leite

p. 124
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] une dame allant à la messe*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection particulière

p. 125
**Dalton Paula**
*Assentar [Installer] un naturaliste et des feuilles*, 2019
Encre de Chine et aquarelle sur papier
Collection Buarque Leite

p. 126–127
**Denilson Baniwa**
*Archer numérique*, 2017
Infogravure
Collection de l’artiste

p. 129
**Denilson Baniwa**
*L’anthropologue moderne est déjà né ancien*, 2019
Collage numérique
Collection de l’artiste

p. 129
**Denilson Baniwa**
*Score 0003*, 2022
Technique mixte sur impression photographique
Collection Junio de Oliveira e Sérgio Renault

p. 131–133
**Eustáquio Neves**
*Ensemble de matrices négatives*
Série « Masque de punition », 2004
Technique mixte sur film Kodalith
Collection de l’artiste

p. 134–135
**Gê Viana**
*Asseyez-vous pour dîner*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2021
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 136
**Gê Viana**
*Pour les stratégies de survie, les plus grandes technologies sont les nôtres*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret » 2020
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 137
**Gê Viana**
*Culture de champignons*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2020
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 138
**Gê Viana**
*Radiola de promessa [La chaîne hi-fi de la promesse]*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2022
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 139
**Gê Viana**
*Entre a cabeça e o ventre eu deixei um arrabâm às Vodunsis Reis [Entre la tête et le ventre j’ai laisséun arrabâm aux Reines Vodunsis]*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2024
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 140
**Gê Viana**
*Levée du mât. Fête du Divin Saint-Esprit*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2020
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 141
**Gê Viana**
*Boutique d’herbes, 1810 : ventes de tabac et d’épices*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2020
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 142
**Gê Viana**
*L’attente de la prière pour le battement du tambour*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2024
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeri

p. 143
**Gê Viana**
*Radiola de promessa – Caboclo de pena [La chaîne hi-fi de la promesse– L’entité Caboclo à plumes]*
Série « Mises à jour traumatiques de Debret », 2023
Collage numérique
Collection de l’artiste / Avec l’aimable autorisation de la Lima Galeria

p. 144
**Heberth Sobral**
*Scieurs*
Série « Relectures d’œuvres de Jean-Baptiste Debret », 2016
Photographie numérique, impression sur toile
Collection de l’artiste

p. 145
**Heberth Sobral**
*Un dîner brésilien*
Série « Relectures d’œuvres de Jean-Baptiste Debret », 2016
Photographie numérique, impression sur toile
Collection de l’artiste

p. 147
**Isabel Löfgren & Patricia Goùvea**
*Regards sur (São Paulo)*
Série “Mãe Preta” [Mère Noire], 2025
Photographie
Interférences sur des gravures de Jean-Baptiste Debret publiées dans *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris : Firmin Didot Frères, 1834–1835 ; et Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro : Editora Capivara, 2013
Avec l’aimable autorisation des artistes

- Freguesia de Santo Amaro / Pindamonhangaba*
- Pont de Santa Ifigênia, São Paulo*

p. 148–149
**Isabel Löfgren & Patricia Goùvea**
*Regards sur (Debret)*
Série “Mãe Preta” [ Mère Noire ], 2016
Photographie
Interférences sur des gravures de Jean-Baptiste Debret publiées dans *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris : Firmin Didot Frères, 1834–1835 ; et Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro : Editora Capivara, 2013
Avec l’aimable autorisation des artistes

- Intérieur de la maison des gitans*
- Une visite à la maison de campagne*
- Le Dîner*
- Litière pour voyage à l’intérieur des terres*
- Brûlage de l’effigie de Judas le Samedi Saint*
- Une dame brésilienne dans son intérieur*

p. 150–151
**Isabel Löfgren & Patricia Goùvea**
*Regards sur (Debret)*
Série “Mãe Preta” [Mère Noire], 2025
Photographie
Interférences sur des gravures de Jean-Baptiste Debret publiées dans *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris : Firmin Didot Frères, 1834–1835 ; et Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil: Obra Completa*. Rio de Janeiro : Editora Capivara, 2013
Avec l’aimable autorisation des artistes

- Négresse avec enfant*
- Employé du gouvernement sortant en promenade*
- Sans titre*
- Boutique de rapé*
- École de filles*
- Petit ange noir dans sa chaise*
- Jeunes négresses se rendant à l’église pour baptiser leurs enfants*

p. 152–153
**Isabel Löfgren & Patricia Goùvea**
*Modes d’annonce*
Série “Mãe Preta” [Mère Noire], 2025
Impression photographique sur papier et objets ; cyanotype et collage sur papier et objets
Avec l’aimable autorisation des artistes

- Diário de Rio de Janeiro*, 1844 (détail)
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1828
- Diário Fluminense*, 1856 (détail)
- Ô Espelho*, 1822
- Diário de Rio de Janeiro*, 1844 (détail)
- Diário Novo Pernambuco*, 1842
- Diário de Rio de Janeiro*, 1844 (détail)

p. 154–155
**Jaime Lauriano**
*Brésil à travers le miroir*, 2025
Dessin réalisé avec de la pemba blanche [craie utilisée dans les rituels d’Umbanda], crayon dermatographique et objets sur mur noir
Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Galeria Nara Roesler

p. 156
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #1*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 156
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #2*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 157
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #3*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 157
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #4*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban

adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 158
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #5*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 158
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #6*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 159
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #7*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 159
**Jaime Lauriano**
*Justice et barbarie (voyage pittoresque) #8*, 2021
Impression UV et gravure au laser sur ruban adhésif argenté fixé sur MDF
Collection Galeria Nara Roesler

p. 160–161
**Laercio Redondo**
*Sois triste si tu en es capable et tu verras*, 2013
Sérigraphie sur contreplaqué
Avec l’aimable autorisation de Sílvia Cintra +Box 4

p. 162–163
**Laercio Redondo**
*Paysage imprimé*, 2013
Installation composée de 77 bancs avec sérigraphie sur contreplaqué, paille synthétique et 79 livres
Collection Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro

p. 164–167
**Lívia Melzi**
*Après Debret*, 2024
Vidéo. Durée : 3’50”
Avec l’aimable autorisation de Galeria Salon H, Paris

p. 169–171
**Rosana Paulino**
*Paradis tropical*, 2025
Triptyque en technique mixte sur papier
Avec l’aimable autorisation de Rosana Paulino & Mendes Wood DM, São Paulo

p. 172
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Nature morte sur noirs en voiture*, 2019–2020
Huile sur gravure
Galeria Leme

p. 173
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Nature morte sur coiffures et chapeaux de différentes castes sauvages*, 2019–2020
Huile sur gravure
Galeria Leme

p. 174
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Nature morte sur esclaves noires de différentes nations*, 2019–2020
Huile sur gravure
Galeria Leme

p. 175
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Nature morte sur village de Cantagalo*, 2019–2020
Huile sur gravure
Galeria Leme

p. 176
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Nature morte sur Guyanases sauvages*, 2019–2020
Huile sur gravure
Collection Cleusa Garfinkel

p. 177
**Sandra Gamarra Heshiki**
*Nature morte sur Botocudos, Puris, Pataxós et Maxacalis*, 2019–2020
Huile sur gravure
Collection Cleusa Garfinkel

p. 179–187
**Tiago Gualberto**
*Sans titre*
Série “Dots”, 2014
Gravures
Collection de l’artiste

p. 189
**Tiago Sant’Ana**
*Raffinage #3*, 2018
Vidéo. Durée : 4’50”
Avec l’aimable autorisation de l’artiste et
Galeria Leme

p. 189
**Tiago Sant’Ana**
*Raffinage #4*, 2018
Vidéo. Durée : 4’57”
Avec l’aimable autorisation de l’artiste et
Galeria Leme

p. 191
**Val Souza**
*Souvenir brésilien: une sélection pittoresque d’images*, 2021
Vidéo. Durée : 7’37”
Avec l’aimable autorisation de l’artiste

p. 193
**Valerio Ricci Montani**
*Noirs tirant une charrette*, 2015
Page de livre, papier carbone et papier de coton
Collection particulière

p. 194
**Valerio Ricci Montani**
*Carlota Joaquina d’Espagne. Reine du Portugal*, 2015
Page de livre, papier carbone et papier de coton
Collection particulière

p. 195
**Valerio Ricci Montani**
*Forêt vierge – Marges du Paraíba*, 2015
Page de livre, papier carbone et papier de coton
Collection particulière

## CHRONOLOGIE

### Debret / Contexte historique Brésil-France

**1768**
Jean-Baptiste Debret naît à Paris, en France, le 15 avril.

Jean-Baptiste Debret
*J.B. DEBRET*, 1834
Lithographie

**1785–1791**
Debret suit une formation artistique à l’Académie des Beaux-Arts de Paris, fortement influencée par le néo-classicisme et l’Antiquité gréco-romaine. Il devient l’apprenti et le collaborateur direct du peintre Jacques-Louis David, son cousin

Jacques-Louis David
*Portrait de l’artiste*, 1794
Huile sur toile
Musée du Louvre

**1789**
La prise de la Bastille, le 14 juillet, marque le début de la Révolution française. Guidés par les idéaux de liberté et d’égalité, le peuple et la bourgeoisie cherchent à mettre fin à la monarchie absolue et aux privilèges réservés à la noblesse et aux membres du clergé.

**1789–1799**
Debret travaille comme peintre de scènes historiques pendant la Révolution française. Il réalise des portraits, des décors et des œuvres imprégnés du nouvel esprit républicain. Au cours de cette période, il acquiert de l’expérience en tant qu’artiste de grands événements politiques, une compétence qu’il mettra plus tard à profit au Brésil.

**1792**
La proclamation de la République française met fin au règne de Louis XVI.

**1793**
Debret assiste à la décapitation du roi Louis XVI et de la reine Marie-Antoinette sur la place de la Révolution.

Anonyme
*Exécution de Marie-Antoinette, le 16 octobre*, 1793
Huile sur toile
1793–1798
Fonds Musée Carnavalet, Paris

**1799–1815**
Avec Napoléon Bonaparte à la tête de la France, Debret reçoit des commandes de peintures officiels, tels que des portraits et des scènes de batailles. Il réalise également des décors grandioses pour des fêtes et cérémonies publiques.

**1804**
Le général et consul Napoléon Bonaparte restaure la monarchie en France et est couronné empereur des Français.

Jacques-Louis David
*Le Sacre de Napoléon*, 1794
Huile sur toile
Musée du Louvre

**1807–1808**
Après l’invasion du Portugal par Napoléon Bonaparte, la reine Marie lère et la cour portugaise fuient Lisbonne pour Rio de Janeiro.

**1816**
Avec la chute de Napoléon et l’exil de Jacques-Louis David à Bruxelles, en Belgique, Debret ne trouve plus de travail. À 47 ans, il part pour le Brésil, en tant que membre de la Mission artistique française, reçue à Rio de Janeiro par Dom João VI, afin de moderniser les arts dans le pays.

**1816–1826**
Debret est nommé professeur de peinture historique à l’École royale des sciences, des arts et des métiers, et devient responsable pour la conception des décors du Théâtre royal de São João [Real Theatro de São João]. En 1817, il réalise le portrait officiel de Dom João VI. Avec l’architecte et ami Grandjean de Montigny, il crée des décorations publiques pour les cérémonies de la monarchie à Rio de Janeiro

Jean-Baptiste Debret
*Portrait de Dom João VI*, 1817
Huile sur toile
Musée national des Beaux-Arts

**1818**
Dom João VI est acclamé roi à Rio de Janeiro, trois ans après le début de son règne, lors d’une cérémonie symbolique visant à consolider la présence de la cour au Brésil et le nouveau statut de Royaume-Uni.

**1821**
La révolution de Porto déclenche la transformation de la monarchie portugaise en monarchie constitutionnelle.

Dom João VI quitte Rio de Janeiro et s’installe à Lisbonne, laissant son fils, Dom Pedro, comme régent du Brésil.

**1822**
Dom Pedro refuse les ordres de retourner à Lisbonne et de ramener le Brésil au statut de colonie, décidés par le parlement portugais, et déclare l’indépendance du Brésil sur la colline d’Ipiranga, à São Paulo.

Debret suit les événements liés à l’indépendance, en particulier l’acclamation et le couronnement de Dom Pedro I, et réalise des œuvres officielles, telles que le drapeau impérial, qui contribuent à construire l’image du nouvel Empire du Brésil. Il crée également un nouveau rideau (rideau d’avant-scène) pour le Real Theatro de São João, commandé à l’occasion du couronnement de Pedro.

**1826**
L’École royale des sciences, des arts et des métiers [Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios] de Rio de Janeiro devient l’Académie impériale des beaux-arts, installée dans un bâtiment qui lui est propre, conçu par Grandjean de Montigny et inauguré par Dom Pedro I.

Marc Ferrez
*Façade principale de l’Académie Impériale et École des Beaux-Arts*, 1891
Photographie
Marc Ferrez / Collection Gilberto Ferrez / Fonds Instituto Moreira Salles

**1831**
Debret décide de rentrer en France, emportant avec lui de nombreuses aquarelles, dessins, croquis et notes, où la vie des personnes noires réduites en esclavage et des peuples autochtones occupe une place prépondérante.

**1834–1839**
À Paris, Debret publie son œuvre majeure, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, aux éditions Firmin Didot. Divisé en trois tomes, l’ouvrage rassemble plus de 150 lithographies d’après des aquarelles de Debret, accompagnées de commentaires qui contextualisent les images.

Jean-Baptiste Debret
*Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Page de titre), 1834

**1839–1840**
Debret envoie un exemplaire du *Voyage pittoresque* à la Bibliothèque impériale

de Rio de Janeiro. La commission des acquisitions approuve le tome consacré aux peuples autochtones, mais rejette celui qui traite de l’esclavage, avec le verdict suivant: «Ce second volume présente peu d’intérêt pour le Brésil.»

**1848**
Debret meurt le 28 juin à Paris, pratiquement oublié. Son œuvre ne rencontre pas le succès commercial, concurrencée par d’autres publications offrant une vision plus exotique du Brésil, comme celles du peintre allemand Johann Moritz Rugendas (1802–1858), autre grand artiste ayant dépeint les coutumes de la société brésilienne au XIXe siècle.

**1871**
La soi-disant *Loi du Ventre Libre* [Lei do Ventre Livre] accord l’affranchissement aux enfants nés de femmes réduites en esclavage dans l’Empire du Brésil.

**1888**
*La Loi d’Or* [Lei Áurea] est promulguée au Brésil le 13 mai et abolit officiellement l’esclavage dans le pays.

« Brésil Libre » (Détail de titre de journal)
*Gazeta de Notícias*, 14 mai 1888

**1889**
Proclamation de la République au Brésil. Le drapeau national adopté s’inspire du drapeau impérial créé par Debret dans les années 1820.

**1914–1935**
La revue *Revista da Semana*, largement diffusée à Rio de Janeiro et dans tout le pays, publia une série d’articles illustrés d’images reproduites de *Voyage pittoresque*. Les premières images publiées furent celles qui traitaient de la période monarchique et de la séparation d’avec le Portugal. Au fil du temps, des images représentant des personnes réduites en esclavage et les châtements qui leur étaient infligés furent également publiées dans la revue.

« De la pénombre de la servitude à l’aube de l’Abolition »
*Revista da Semana*, n° 22, 16 mai 1931

**1922–1928**
En cette année du centenaire de l’Indépendance, la Semaine de l’art moderne met en avant diverses expressions d’avant-garde qui critiquent l’importance accordée aux modèles artistiques du passé.

*Le Manifeste poétique Pau-Brasil* et le *Manifeste anthropophage* valorisent les racines autochtones comme alternative à la domination culturelle européenne au Brésil, proposant ainsi les fondements d’une identité brésilienne distincte.

**1933**
Publication de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, qui considère le métissage comme un facteur positif et formateur de l’identité nationale.

**1940**
Le Décret-loi n° 2848 établit le Code pénal, qui définit comme crime le fait de « réduire une personne à une condition analogue à l’esclavage».

L’homme d’affaires et collectionneur Raymundo de Castro Maya acquiert à Paris une importante collection d’aquarelles et de dessins originaux de Debret, qu’il ramène au Brésil. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, traduit en portugais par le critique Sérgio Milliet, est enfin publié dans le pays.

**1951**
La Loi Fédérale n° 1390, dite loi Afonso Arinos, érige le racisme en infraction pénale, punissant les « préjugés fondés sur la race ou la couleur», marquant ainsi le début de la lutte contre l’héritage violent de l’esclavage et du racisme.

**1954**
Raymundo de Castro Maya publie une édition comportant des reproductions d’aquarelles et de dessins de Debret qui n’avaient pas été inclus dans l’édition du *Voyage pittoresque* de Firmin Dido.

**1959**
Le Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro [Club de loisirs et école de samba « Les Académiques du Salgueiro »] présente un défilé sur le thème du peintre Debret, intitulé « Voyage pittoresque à travers le Brésil – Debret », et se classe deuxième parmi les écoles de samba du Supercampeonato de Rio de Janeiro.

**1964**
Un coup d’État militaire, le 31 mars, renverse le président João Goulart et instaure la dictature au Brésil.

**1968**
La promulgation de l’AI-5 suspend les garanties constitutionnelles et renforce la répression et l’autoritarisme du régime militaire. Les arts deviennent un espace

de résistance face à la censure, aux arrestations arbitraires et à la torture.

**1970–1980**

Les images de Debret sont reproduites en masse dans les manuels scolaires, dans des contenus traitant de l’histoire du Brésil.

En 1976, la chaîne TV Globo s’inspire de fragments de l’œuvre de Debret pour le générique de la telenovela *Escrava Isaura*. Cette œuvre, basée sur le roman épo-nyme de Bernardo Guimarães, paru en 1875, connaît un grand succès au Brésil et est diffusée dans plus de 100 pays.

**1985**

Fin du Régime militaire.

**1988–1989**

La nouvelle Constitution fédérale pro-mulguée reconnaît et garantit, du moins formellement, les droits des populations autochtones et quilombolas sur leurs territoires traditionnels.

La Loi Fédérale n° 7.716 érige en crime les actes qui résultent de préjugés de race ou de couleur, élargissant ainsi la lutte contre le racisme au Brésil

**1992–1997**

Adriana Varejão peint *O filho bastardo* [*Le fils bâtard*] et inaugure une nouvelle phase, au cours de laquelle des artistes contemporains commencent à faire des réinterprétations des œuvres de Debret.

Adriana Varejão

Fils bâtard, 1992

Huile sur bois

Courtoisie de l'artiste

**1995–2015**

L’ Internet fait son apparition dans les foyers brésiliens. De nouvelles formes d’art et d’activisme émergent grâce au numérique, et les images produites par Debret commencent à circuler sur des sites web et des blogs.

Dans une seconde phase, les technologies numériques facilitant la manipulation des images et permettant aux artistes contemporains de réinterpréter des œuvres d’art.

Dans le même temps, les réseaux sociaux tels qu’Orkut, YouTube, Facebook et Instagram connaissent une croissance rapide, transformant la manière dont les gens partagent des images et des informations.

**2003–2008**

La Loi Fédérale n° 10.639 rend obligatoire l’enseignement de l’Histoire et de la Culture Afro-Brésilienne, initiant ainsi un processus de reconnaissance et de valorisation de l’histoire de ces peuples fondateurs du Brésil.

Par la suite, la loi fédérale n° 11.645 (2008) a élargi le processus de reconnaissance et de valorisation des peuples qui ont façonné le Brésil en rendant également obligatoire l’enseignement de l’histoire autochtone.

**2007**

Le livre *Debret e o Brasil: obra completa (1816–1831) [Debret et le Brésil : Œuvres complètes (1816–1831)]*est publié par les éditions Editora Capivara, l’une des nombreuses éditions brésiliennes parues depuis les années 2000, qui ont l’œuvre de Debret pour objet de recherche.

**2010–2022**

À l’approche du bicentenaire de l’Indépendance, les années de transition entre la colonie et l’empire brésilien sont au cœur des débats politiques et culturels du pays. Cet événement inspire des artistes, dont beaucoup sont d’origine autochtone ou afro descendante, à remettre en question les images de Debret et la manière dont l’histoire du Brésil est racontée.

**2012**

Les quotas raciaux dans l’enseignement supérieur sont institutionnalisés par la Loi Fédérale n° 12.711, qui vise à corriger les inégalités historiques et à lutter contre le racisme structurel au Brésil.

**2013**

La promulgation de la «PEC das Domésticas» [Amendement constitutionnel sur les domestiques] garantit des droits du travail qui mettent les travailleurs domestiques sur un pied d’égalité avec les autres catégories, afin de lutter contre la dévalorisation du travail domestique, qui trouve ses racines historiques dans l’esclavage.

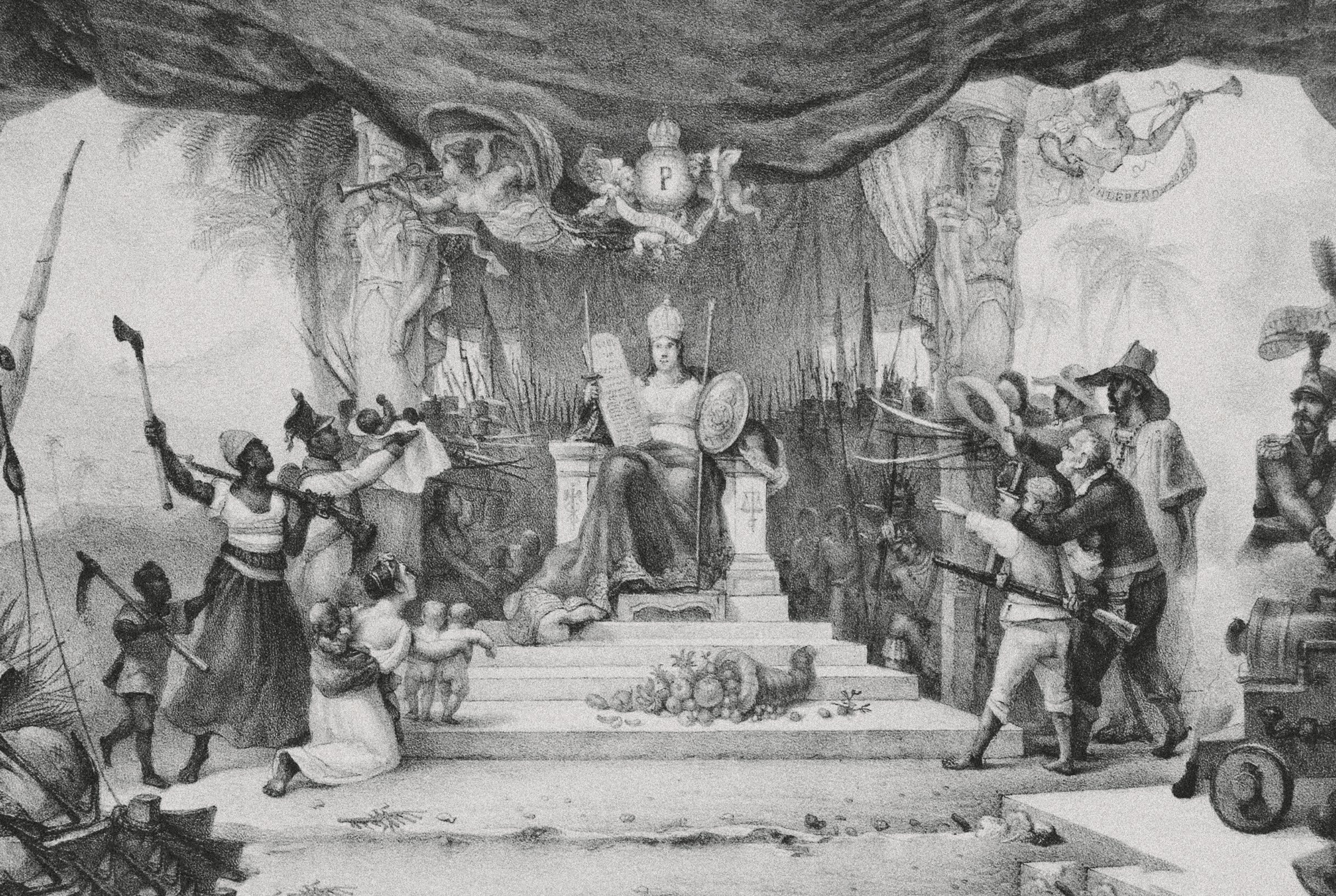
**2025**

Dans le cadre de la Saison France–Brésil, l’exposition *Le Brésil illustré* est organisée à Paris. L’exposition propose un dialogue entre l’image de l’Empire brésilien établie par Debret et sa relecture, souvent critique ou ironique, par des artistes et des collectifs brésiliens contemporains.

Une version élargie de l’exposition arrive au Musée d’Ipiranga, sous le titre *Debret en question – regards contemporains*.

Affiche de l'exposition Le Brésil Illustré – L'héritage postcolonial de Jean-Baptiste Debret (1768–1848),

qui s'est tenue du 30 avril au 4 octobre 2025, à la Maison de L'Amérique Latine, Paris



# CRÉDITOS

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Aluísio Augusto Cotrim Segurado

### Reitor

Liedi Légi Bariani Bernucci

### Vice-Reitora

Edmilson Dias de Freitas

### Chefe de Gabinete

Gustavo Orlando Fudaba Curcio

### Coordenador Executivo do Gabinete do Reitor

### Gestão reitoral | jan. 2024 – jan. 2026

Carlos Gilberto Carloti Junior

### Reitor

Maria Arminda do Nascimento Arruda

### Vice-Reitora

Arlindo Philippi Junior

### Chefe de Gabinete

Edmilson Dias de Freitas

### Coordenador Executivo do Gabinete do Reitor

## MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

### DIRETORIA

Paulo César Garcez Marins

### Diretor

Maria Aparecida de Menezes Borrego

### Vice-Diretora

Airton Bispo dos Santos

Dorival Pegoraro Júnior

Isabela Ribeiro de Arruda

Luciano Antonio Beraldo

Mariana Gomes Ferrari

Regina Célia da Costa

Shirley Ribeiro da Silva

### DIVISÃO DE ACERVO E CURADORIA Docentes

Aline Montenegro Magalhães (Chefia)

Ana Paula Nascimento

David William Aparecido Ribeiro

Francisco de Carvalho Dias de Andrade

Jorge Pimentel Cintra

Solange Ferraz de Lima

Vânia Carneiro de Carvalho

Cecília Helena Lorenzini de Salles

Oliveira (sênior)

### Equipe Técnica

José Paulo Herreira Bueno

Lucila Gutierrez Pessoa

Virginia de Carvalho Ferraz

### Seção Técnico-Científica de Conservação de Acervo

Cibele Monteiro da Silva (Supervisão)

Fabiola Margoth Zambrano Figueroa de Miranda

Flávia Andréa Machado Urzua

Ina Hergert

Izabel Oliveira Ramos

Joselito Soares de Paiva

Marco Antonio Lustosa

Tatiana Alckmin Herrmann de Oliveira

Vera de Oliveira

### Seção Técnico-Científica de Educação, Museografia e Ação Cultural

Denise Cristina Carminatti Peixoto (Supervisão)

Michelli Cristine Scapol Monteiro

Nicole Palucci Marziale

Roberta Assadourian Santana

### Estagiárias

Erika Cristina Silva Albuquerque

Julia Felix Piconi

### Bolsistas

Ana Carolina Grangeiro Queiroz

Emilly Souza Pinto

Felipe Cintra Nogueira Maciel

Julia Maria Bida Goveia

Melissa Gepes Viana

Pedro Lima Shiraishi

Vitor Cruz Santos

### Seção Técnico-Científica de Documentação e Gestão de Acervo

Alice Aparecida Labarca Puelles

Angela Maria Gianeze Ribeiro

Anna Laura Canuto Rocha de Andrade

Lis Athayde Sayão

Ricardo da Mata Barbosa

Tatiana Vasconcelos dos Santos

### Serviço de Apoio Acadêmico

Estelamar Maniga Paulo (Chefia)

Marcia Regina Pires Ribeiro

Sônia Regina Barbosa

### Serviço de Arquivo Institucional e Tratamento Digital

Thiago Malakowsky da Silva (Chefia)

Ernandes Evaristo Lopes

Helio Tengnom Nobre

José Rosael da Silva

### DIVISÃO TÉCNICO-ADMINISTRATIVA

Cláudia Fernanda David Toledo (Chefia)

Seção de Contratos

Matheus de Moraes Araújo (Chefia)

Anderson Soares

Debora Lopes Barbosa

### Serviço de Gestão Financeira

Carina Farias dos Santos

João Ataíde Batista

Manuel Rodrigues de Figueiredo Filho

Maria da Glória Cruz dos Santos

Rosana Riccio dos Santos

### Serviço de Gestão e Infraestrutura

Elaine Silva de Brito (Supervisão)

Abiude Ferreira da Silva

Alcimar Jorge Ambrosio

Clayton Antônio Euzébio

Eloisa Floriano de Toledo Sanches

Henrique Guiaro

Maria José da Silva Lopes

Maria Lílian de Rosa Paiva

Robson do Nascimento

Sidnei Sousa Silva

Solange Elisabete dos Santos

### SERVIÇO TÉCNICO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO

Hálda Cristina Rocha Fernandes (Chefia)

Alzira Nóbrega de Barros

José Renato Margarido Galvão

Simone do Carmo Rossi Kruth

Estagiárias

Beatriz Luz

Gabriela Galdino

Letícia Dellova

Maria Luíza Nogueira Pegorelli

### MUSEU REPUBLICANO “CONVENÇÃO DE ITU”

Francisco de Carvalho Dias de Andrade (Supervisão)

Adilson Fernando Pedroso

Aline Antunes Zanatta

Anderson Issao Tanaka

Anicleide Zequini

Athaide Cruz

Benedito Aparecido Fernandes

Bianca Benedeti Mazini

Cilas Soares de Souza

Cristiano Monteiro

Edson Luis Nizzola
Flavio Xavier dos Anjos
Genival Francisco de Oliveira
Giovanna Fulan Augusto Balsan
Jair Antonio Piva
Marcos Antonio Steiner
Maria Cristina Pelisam Nizzola
Paulo Fernando Zacharias
Paulo Roberto dos Santos
Priscila Nery
Rosana Gimenes Aguilera
Tomas Adamavicius

#### SUPERINTENDÊNCIA DE PREVENÇÃO E PROTEÇÃO UNIVERSITÁRIA

Marcelo Íscaro
Sidnei Alves Bastos
Reginaldo da Silva
Wildson Renato Menes

**Equipes Terceirizadas**
(Na abertura da exposição)
*Viva Segurança e Serviços*
Eridã Maria dos Santos (Encarregada)
Ana Carolina de Oliveira Fritz
Andreia de Sales Moura
Dalvina Joventina Alves
Daniel Alves da Silva
Irene Fernandes (Líder)
Jaqueline Moreira Lima
Lourival Melo da Silva
Luciana Araujo Monteiro
Margarida Gomes da Silva
Maria D’Ajuda de Oliveira Vieira
Maria de Fátima dos Santos Silva
Maria Lusenita dos Santos
Rafael de Aragão Andrade
Regina Soares Perez
Rosane Ferreira da Silva
Valdemir Cícero da Silva

*Albatroz Segurança e Vigilância*
Abrahão Mongirotti Costa
Adriano Carvalho de Maria
Adriano Gizzi
Agmar Francisco Souza Solidade
Alan de Oliveira Batista
Aldecy Santos de Araújo
Alessandro Cesar dos Santos
Alessandro Oliveira Américo
Alexandre José de Oliveira
Amon Marques da Silva
Ana Maria Carvalho Moreira
Ana Paula da Silva Burrego
Andreia de Medeiros
Anisio Morais Junior
Antonio Fernandes de Jesus Junior
Aparecido Pereira da Silva
Arlem Ribeiro de Freitas

Caio Philippe da Silva Paes Landim
Cesar Alexandre de Oliveira
Claudemir Silva Ferreira Junior
Claudiano Gonçalves Alves Mendes
Cristiane Fernanda Rodrigues
Dagmar Alves da Silva
Daniel Barnabé
Danúbio Rosendo dos Santos
Douglas de Oliveira Lira
Douglas Fabiano Santiago
Douglas Vieira dos Santos Oliveira
Edclécio Muniz Ponte
Edézio Ramos dos Santos
Edinaldo Amaro da Silva
Edivaldo Nery
Edmilson Silva
Eduardo Batista Ribeiro
Eduardo Donizeti de Macedo
Erivan Alves de Brito
Ezequias Oliveira Rodrigues
Fabio Terrassi Marques
Flávio Cavalcante
Gabriel Batista Lopez
Gildásio Ferreira Dias dos Santos
Giovane Pedro de Jesus
Glaucia Aparecida dos Reis Cruz
Hamilton Ferreira de Silva
Isaque Nascimento Hipólito
Ivaldo de Oliveira Viana
Jair Alves de Souza
Jomario Soares Leite Vieira
Jonas Reis Santos
José Augusto Costa Oliveira
José Carlos Gomes dos Santos
José Raimundo de Oliveira
José Serafim da Silva Neto
Josimeire Ferreira de Oliveira
Julio Cesar Fernandes da Silva
Kerio Wogtila Rocha Fernandes
Leandro Fernandes Delinaro
Leandro Fernando Assolari Hauman
Lenildo da Silva Lima
Lucas Emanuel Tomache Eduardo
Luciano Reis de Sousa
Luiz Gonzales da Silva
Maiara Matos de Lima
Mailson Leite de Souza
Manoel Silva de Sá
Marcio Emiliano dos Santos
Marcos Antonio Bruno Soares
Marcos Tadeu da Silva
Maria Aparecida Carlos de Almeida
Maxwel Fernando de Souza
Milene Baranauskas
Nelson Molina
Nemésio Santos Araujo
Nilton José Rodrigues
Nívia Aparecida Carvalho dos Santos Mariscal

Pedrina Ana de Moura Leal
Renato Dias
Rodrigo Avelino Alves
Rodrigo Pereira Dias
Sandra França da Silva
Sandro Luiz Pereira de Araujo
Selma Maria de Souza
Tauany Cardoso dos Santos
Thiago Wilson de Moraes
Vagner Tadeu Cavalcante
Valdean Barbosa
Vinicius Coalcic da Silva
Vitor Reis da Silva
Wagner Rodrigues de Oliveira
Weliton Braga de Melo

*Total Service Prevenção e Combate a Incêndio*
Anderson Marcos de Oliveira
Elenildes de Jesus Oliveira
Eliano Santos da Silva
Elvis Aparecido da Silva
Juan de Almeida Silva
Marcos Antonio Sousa do Nascimento
Otavio Rafael Caldana
Paulo José Batista Santos
Ruan Lima Ribeiro
Vinicius Vitorino Ferreira da Silva

\_\_\_\_\_

#### FUNDAÇÃO DE APOIO AO MUSEU PAULISTA

**Diretor-Geral**
Mário Mazzilli

**Diretor Administrativo-Financeiro**
Rogério Effori

**Diretor de Comunicação e Relações Institucionais**
Gustavo Carbonaro

**Conselho Curador**
Paulo César Garcez Marins (Presidente)
Maria Aparecida de Menezes Borrego
Pedro Vitoriano de Oliveira
Rosaria Ono
Ana Paula Fava
Eduardo Saron
Luiz Deoclecio Massaro Galina
Marcelo Mattos Araujo
Renata Vieira Motta

**Conselho Fiscal**
Antonio Vargas de Oliveira Figueira
Reinaldo Guerreiro
Sergio Massao Miyazaki

**Equipe**
Adnam Marques Batista Junior
Amanda Patricia dos Santos Marques
Gadelha
Ana Paula Dias
André de Oliveira
Bárbara Carvalho Ferreira
Bianca de Lima Bondioli
Bruna D’Arc
Carlos Guedes da Silva
Cristiane Batista Santana
David Lucas de Oliveira Costa
Eduardo Luiz dos Santos
Ender José Contreras Rodriguez
Fábio Alessandro Succi
Geisa Rodrigues
Georgia de Freitas Lemes
Gilmaldo Batista dos Santos
Isadora Maria Lopes Peli
Joselaine Mendes
Juliana Lima
Juliana Monteiro
Lilian Hirata
Marcelo Argôlo
Matheus Benevides Batista
Matheus Moreira Flores
Nicolas Douglas de Sousa
Paulo Marcelo M. Jarbas de Souza
Sammara Pereira de Oliveira
Sidney Alves Damaceno
Sofia Gonçalves
Suzy da Silva Santos

**Educadores**
Laura Stocco Felicio (Supervisão)
Fernanda Vieira Araujo
Guilherme Trevisan dos Santos
Marina Amaral Gouveia
Murilo Giannini Nogueira Pires
Natália da Silva Gino
Thomas Félix Sousa Nizio
Vinicius Borges Caetano

**Assistentes de Educação**
Ana Carolina Apolinário

**Assessoria Contábil**
*Planned Soluções Empresariais*
Adelmo Nunes Pereira
Bárbara Brito
Cleber Ribeiro
Diego dos Santos
Edson Mendes
Eliete Engracia da Silva
Giovanna Fernandes Tomaz
Larissa Matias
Luciene Oliveira D’Alexandre
Matheus Martins

Pamela Almeida Santos
Thais Silva
Thiago Ramalho

**Assessoria Jurídica**
*CQS/FV Advogados*
Aline Freitas
Amanda Mendonça
Ana Beatriz Orlando
André Delgado
Fábio Cesnik
Fernando Quintino
Flávia Manso
Izadora Verri
José Maurício Fittipaldi
Kátia Catalano
Letícia Agati
Marina Bressan

**Comunicação**
*Conteúdo*
Carla Gil
Claudio Sá
Daniel Casanova
Gabriela de Almeida Ho
Roberta Montanari
Rony Alves Silva
Suane Monteiro Padilha
Vanessa Egues Costa
Victoria Louise
Wagner Francischi Nunes

**Gestão das Leis de Incentivo**
*Animus Consultoria*
Elvis Santana
Fábio Cesnik
José Maurício Fittipaldi
Michelle Ferrarresso
Nataly Aquino

\_\_\_\_\_

#### EXPOSIÇÃO “DEBRET EM QUESTÃO – OLHARES CONTEMPORÂNEOS”

**Curadoria**
Gabriela Longman
Jacques Leenhardt

**Coordenação institucional**
Paulo César Garcez Marins

**Assistente de curadoria**
Gabriel Coca Matias

**Coordenação museológica e produção**
*Expomus – Exposições, Museus e Projetos Culturais*

Maria Ignez Mantovani (Direção geral)
Patrícia Prado Betti Queiroz (Coordenação do projeto)
Stephanie Colin (Assistente de coordenação)
Jaine Silva (Produção)
Érica de Oliveira (Produção)
Cláudia Ciarrocchi (Administração e gestão)

**Projeto expográfico**
*Alvaro Razuk Arquitetura Ltda.*
Alvaro Razuk (Coordenação)
Thais Jardim
Flau Doudement
Gabriela Rochitte

**Produção executiva**
Cristiane Batista Santana

**Assistente de museografia e montagem**
Georgia de Freitas Lemes

**Execução da expografia**
*Catanduva Cenografia*
Mercio Dias (Coordenação)
Sueli Moreno do Nascimento Dias (Coordenação)
Adão da Silva
Fernando José Zorneta
Flaiston Leonel Derenzi
Francinaldo Almeida Barboza
José Aldir Marques de Pádua
Lucio Antonio Costa
Luiz Carlos Mestrenelli
Nelito dos Santos Souza
Ricardo Horácio Alves
Thiago dos Santos Ferreira
Valdecir de Matos Filho
Valnir Aleson Nunes Moura

**Comunicação visual**
Ana Heloisa Santiago
Luis Henrique Souza

**Execução de comunicação visual**
*Acciart*
Eric Acciarito (Gerente)
Dourival Gonçalves dos Santos
Expedito Ramalho do Nascimento Junior
Fabio Eizo Wada
Henrique da Silva Marques Dias
Herbert Barbosa Luna
Marcos Antônio Nascimento Santos
Petterson Wilher Silva Ribeiro
Ramon José Henriques da Silva
Valdemar Dias de Araujo

**Coordenação editorial**
Gian Carlo Rufatto

**Supervisão de edição de textos**  
Aline Montenegro Magalhães  
Denise Cristina Carminatti Peixoto  
Nicole Palucci Marziale  
Paulo César Garcez Marins

**Revisão de textos**  
Lia Ana Trzmielina

**Tradução**  
Philip Somervell

**Conservação**  
Cristiane Landi (Coordenação)  
Camila Marchiori  
Gilseane Chaves Silva  
Giulia Alcântara Cavalcante  
Valerie Midoki Koga Takeda

**Apoio técnico de conservação**  
Cibele Monteiro da Silva  
Fabiola Margoth Zambrano Figueroa de Miranda  
Flávia Andréa Machado Urzua  
Ina Hegert  
Tatiana Herrmann

**Catálogo e organização dos livros expostos**  
Maria Luiza Nogueira Pegorelli

**Montagem fina de acervos**  
*Manuseio Montagem e Produção Cultural*  
Eduardo Tadeu da Silva (Coordenação)  
Davi Rodrigo Souza  
João Pedro Lozer Vidotto  
José Conrado Correa Junior  
Océlio Victor  
Rafael Campos Torres Silva  
Rene Alfredo Garrido Rodriguez

**Consultoria de climatização**  
*Hypocaustum*  
Bruno Fedeli

**Transporte de acervos**  
*Millenium Transportes*  
Andrews Eleuterio da Silva  
Felipe dos Santos  
Gustavo Silva Leão  
Adenilson Martins  
André Macedo  
Benito da Silva Santos  
Carlos Alberto de Oliveira  
Cicero Emanuel Cavalcante Silva  
Cicero Roberto da Silva  
Daniel dos Santos Borges  
Douglas Alessandro Silva e Silva  
Ednaldo Nascimento dos Santos

Edson Francisco de Jesus  
Eduardo do Gonzaga Lima  
Geraldo Felix da Silva  
Gleydson Prado da Rocha  
Isailson de Souza Machado  
Jailson Nogueira da Silva  
Jivanildo da Silva Machado  
João Batista de Rezende Salles  
José Edmario dos Santos Evangelista  
José Joaquim de Sousa Filho  
Julio Barbosa de Oliveira  
Lucio Pereira dos Santos  
Marcos Paulo Ferreira da Silva  
Ocílio Leite de Almeida  
Ozorio Bragança Rangel Junior  
Paulo Cesar Tomaz Ferreira  
Paulo Roberto Nunes Ourique  
Ricardo Patresy Bartolomeu de Barros  
Roberto Oliveira de Souza  
Ronaldo Moreira Magalhães  
Sidney Simois de Paula  
Valdigerran Pereira de Sousa  
Valdir Oliveira da Conceição  
Victor Pereira Alves  
Wagner de Oliveira da Conceição  
Wilson Silva dos Santos

**Apoio a transporte de acervos**  
Alice Aparecida Labarca Puellas  
Lis Athayde Sayão

**Seguro**  
*RBM Seguros*  
Pedro Moura

**Projeto luminotécnico**  
*Fernanda Carvalho Lighting Design*  
Fernanda Carvalho  
Emilia Ramos  
Luana Alves  
Felipe Dans  
Cris Souto

**Instalação de luz**  
Giovanna Gonçalves  
Giullia Gonçalves  
Marcel Alani  
Samuel Raimundo da Silva  
Sibila  
Vini Hideki

**Locação de equipamento de iluminação**  
*Santa Luz*

**Projeto audiovisual**  
*MIT Arte*  
Patrícia Mesquita

**Locação de equipamento audiovisual**  
*Tela Mágica*

**Educação e acessibilidade**  
Denise Cristina Carminatti Peixoto (Coordenação)  
Nicole Palucci Marziale

**Apoio acessibilidade**  
Andressa Samanta da Silva  
Vínicius Borges Caetano

**Produção de objetos multissensoriais**  
*Inclua-me Arte e Cultura para Todos*  
Marina Baffini de Castro (Coordenação)  
Danielle Eugênio  
Felipe Mapuxi  
Kleber E.C.  
Lara Souto  
Tiago Birelini

**Sinalização visual e tátil**  
*Casa do Braille*  
Luiz Herzog (Coordenação)  
Beatriz Espinelli  
Marcelo Rampazzi  
Miquéias Silva de Barros  
Natália Herzog  
Ricardo Pontes  
Victor Carella

*Seal Acessibilidade*  
Cassiano Gimenez de Oliveira (Coordenação)  
João Paulo dos Santos  
Luiz Tiago da Silva  
Thais Cristina Cinotti Silva

**Acessibilidade comunicacional e audiovisual**  
*Igual e Comunicação de Acessibilidade*  
Maurício Santana (Direção geral)  
Murillo Kraus Santana (Direção de projetos)  
Leo Rossi (Direção de acessibilidade e narração)  
Andrey Batista  
César Medeiros  
Guilherme Santos  
Julee Terra  
Marcos Paulera  
Marina Guimarães  
Pâmela Jucio  
Patrick Henrique Appugliese  
Rebecca Gomes  
Thiago Barros  
Vanessa Delfino

**Consultoria e montagem do som tátil**  
Daniel Zimmerman

**Orientadores de público (na abertura da exposição)**  
*Percebe – Pesquisa, consultoria e treinamento educacional*  
Maria Paula Correia e Djana Contier (Coordenação)  
Grazielle Scalfi (Pesquisa)  
Luiz Gregório Gutierrez de Camargo (Líder)  
Amanda Spirandelli  
Ana Beatriz dos Santos  
Edimara Fiuza  
Emanoelle Navarro  
Hugo Lemos  
Karolina Reis dos Santos  
Katarina Tavares  
Marcus Vinicius Barbosa Batista  
Maria Lúcia de Sousa Cortez  
Mathews Araujo  
Renata Saracho  
Sophia Barros Costa

**Apoio técnico equipe de orientadores de público**  
Ana Carolina Apolinário

**Produção de eventos e ações culturais**  
Roberta Assadourian Santana (Coordenação)

**AGRADECIMENTOS**  
Acervo Banco Itaú  
Adriana Varejão  
Anna Bella Geiger  
Anne Louyot  
Aura Galeria  
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin  
Bruno Weilemann Belo  
Camila Mendez  
Campus France Brasil  
Cássio Vasconcellos  
Claudia Hersz  
Cleusa Garfinkel  
Coleção Ana Lopes e Marcelo Lopes  
Coleção Martha e Erico Stickel  
Consulado Geral da França em São Paulo  
Dalton Paula  
Denilson Baniwa  
Embaixada da França no Brasil  
Eustáquio Neves  
Flávia Buarque  
Frances Reynolds  
Galeria Leme  
Galeria Nara Roesler  
Galeria Sílvia Cintra  
Gê Viana  
Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro  
Heberth Sobral

Institut Français  
Instituto Moreira Salles  
Isabel Löfgren  
Jaime Lauriano  
Junio Oliveira  
Laercio Redondo  
Lívia Melzi  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)  
Marcelo Maia  
Maria Montero  
Mariela Mendes  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)  
Patrícia Gouvea  
Pedro Corrêa do Lago  
Rodrigo Leite  
Rosana Paulino  
Salomé Dollat  
Samuel Titan Junior  
Sandra Gamarra Heshiki  
Serviço de Cooperação e Ação Cultural França-Brasil (SCAC)  
Service Économique Régional du Brésil  
Tiago Gualberto  
Tiago Sant’Ana  
Val Souza  
Valentine Bottaro  
Valerio Ricci Montani

**CATÁLOGO - EXPOSIÇÃO “DEBRET EM QUESTÃO - OLHARES CONTEMPORÂNEOS”**

**Produção e organização**  
*Expomus - Exposições, Museus e Projetos Culturais*  
Maria Ignez Mantovani (direção geral)  
Patrícia Prado Betti Queiroz (coordenação do projeto)  
Stephanie Colin (assistente de coordenação)  
Jaíne Silva (produção)  
Cláudia Ciarrochi (administração e gestão)

**Textos**  
Jacques Leenhardt  
Gabriela Longman

**Coordenação editorial**  
Gian Carlo Rufatto

**Projeto gráfico e composição**  
Ana Heloisa Santiago  
Luis Henrique Souza

**Fotografias, edição e tratamento de imagens da exposição**  
Helio Tengnom Nobre  
José Rosael da Silva

**Tratamento de imagens**  
Humberto Pimentel

**Gerenciamento fotográfico de imagens da exposição**  
Thiago Malakowsky da Silva  
Ernandes Evaristo Lopes

**Revisão de textos**  
Lia Ana Trzmielina (português/inglês)  
Bernardo Ajzenberg (francês)

**Tradução**  
Philip Somervell (inglês)  
Nathalie Stahelin (francês)  
Bernardo Ajzenberg (francês)

**Tiragem**  
1.500 exemplares

**Impressão**  
Ipsis

Imagens reproduzidas nas páginas 8, 9, 16, 17, 24, 25, 58, 59, 60, 61, 69, 70, 210, 211, 259, 258, 270 e 271: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta exposição.

Agradecemos qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos e nos comprometemos a incluí-los.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D34 Debret em questão: olhares contemporâneos. / coordenação Gabriela Longman e Jacques Leenhardt. – São Paulo : Museu Paulista : FAAMP, 2026.

272p.

Edição trilingue: português/francês/inglês

ISBN 978-85-89364-21-8

ISBN: 978-65-9844793-9

1. Jean-Baptiste Debret. 2. Museus. 3. História do Brasil. 4.

II. Título

CDD 909.80981698

 **Lei Rouanet**

Mantenedor



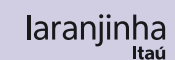
Patrocínio master



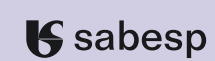
Patrocínio ouro



Patrocínio prata



Empresas parceiras



Parceria de mídia



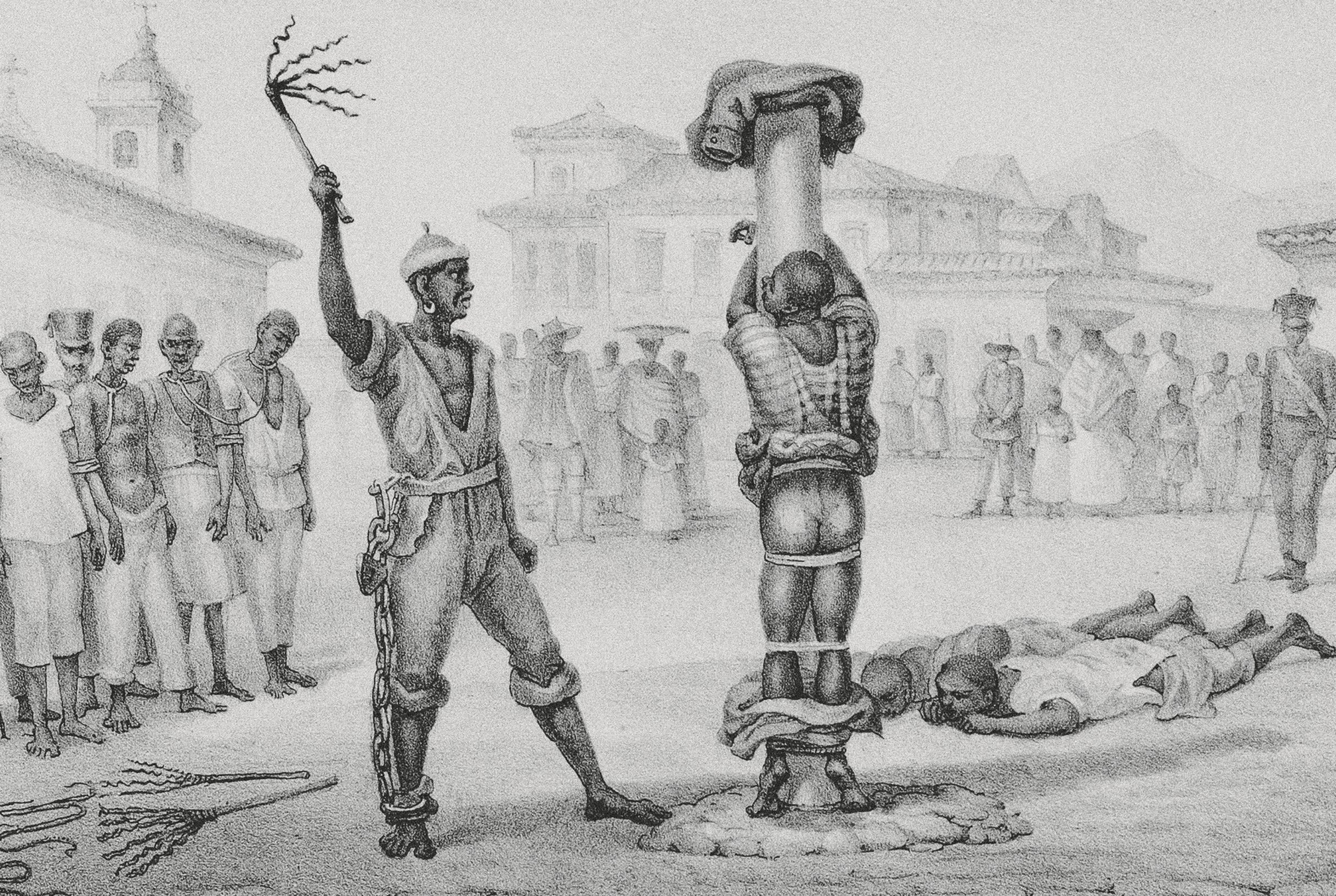
Apoio institucional

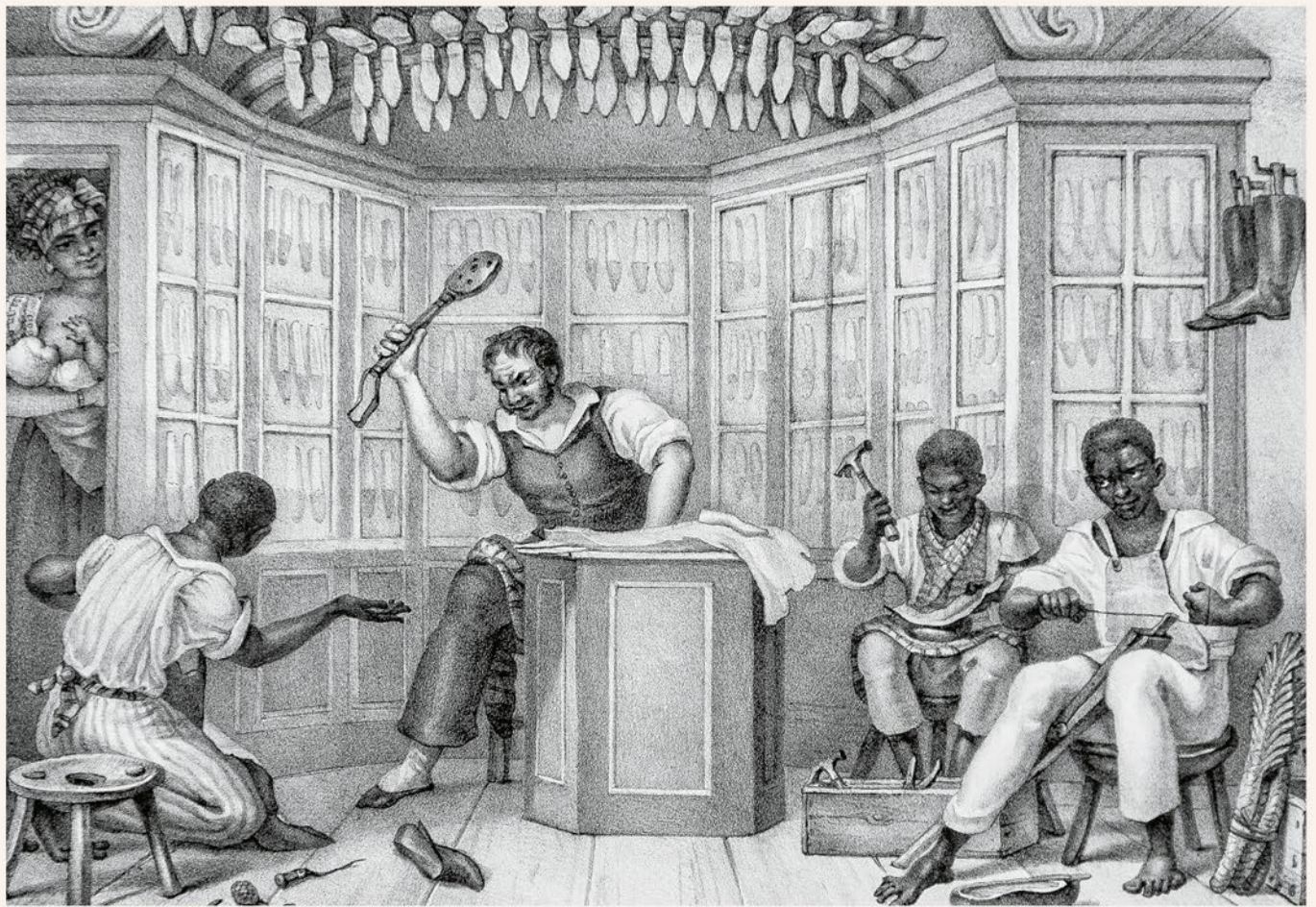


Realização



Evento organizado no âmbito da temporada França-Brasil 2025





MANTENEDOR



PATROCÍNIO MASTER

PATROCÍNIO OURO



PATROCÍNIO PRATA



EMPRESAS PARCEIRAS



PARCERIA DE MÍDIA



APOIO INSTITUCIONAL

REALIZAÇÃO

