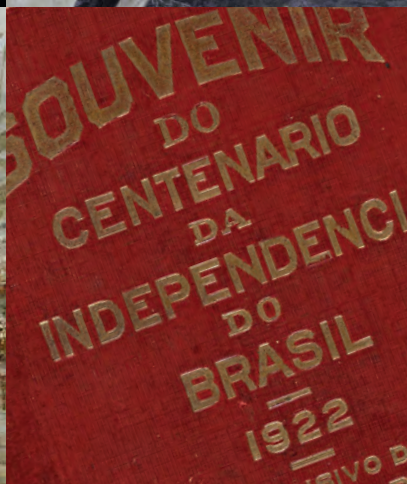




Rua Marielle
(1979-2018) Vereadora,
e das minorias, covardem
março de 2018.



100 objetos do
Museu Histórico
Nacional
1922-2022
**HISTÓRIAS
DO BRASIL**



Homero Fonseca de Castro, Alda Heizer, Aline Montenegro Magalhães, Amanda de Almeida Oliveira, Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira, Ana Flávia Magalhães Pinto, Ana Lourdes Costa, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Ana
André Amud Botelho, Andréa Gonçalves Moreira, Angela Cardoso Guedes, Angela de Castro Gomes, Angela Maria Cunha da Motta Telles, Antonio Lassance, Arno Wehling, Bárbara Deslandes Primo, Carina Martins Costa, Carlos Alberto Lombardi
s Augusto da Rocha Freire, Carlos Kessel, Charles Steiman, Claudia Inês Parellada, Cláudia Rose Ribeiro da Silva, Daniel Ladanza Forain, Daniel Leb Sasaki, Daniel Palazzi, Daniella Gome
Sá Pedreira, Flávia Figueiredo, Flávio Gomes, Flavio Lenz, Francisco Doratioto, Francisco Quartim de Moraes, Francisco Régis Lopes Ramos, Gabriela da Fonseca, Geyzon Bezerra Dantas, Gil
reir, Ione Pereira Couto, Irina Aragão dos Santos, Itan Cruz, Jacqueline Hermann, Jean Baptista, Jeane Mautoni, Jeferson Rocha, José Neves Bittencourt, José Pessoa, Juliana Barreto Farias, Julio C
Luís Jorge Natal, Luiz Henrique Fiaminghi, Maraliz de Castro Vieira Christo, Marcelo Abreu, Maria de Simone Ferreira, Maria do Carmo Rainho, Maria Elizabeth Brea Monteiro, Maria Fee
Pace Chiavari, Maria Paula Nascimento Araujo, Marilene Weinhardt, Mario Aizen, Marize Malta, Marli Gaspar Bibas, Martha Abreu, Moema de Bacelar Alves, Moema Vergara, Mônica Salem de
Belchior, Pedro Colares Heringer, Pedro Karp Vasquez, Pedro Machado Mastrobuono, Piedade Epstein Grinberg, Rafael Zamorano Bezerra, Renata Santos, Robert Pechman, Romney Lima, Rosana Lanzelotte, Rundsthen Nader, Samantha Viz Quad
Teixeira, Solange Godoy, Solange Palazzi, Sonia Gomes Pereira, Soraya Silveira Simões, Stella-Lizarra, Ta'etu Lengulukenu, Thayane Vicente Vam de Berg, Tony Willian Boita, Valéria Regina Abdalla Farias, Vera Lima, Vera Lucia Bottrel Tos
Ynaé Lopes dos Santos Adler Homero Fonseca de Castro, Alda Heizer, Aline Montenegro Magalhães, Amanda de Almeida Oliveira, Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira, Ana Flávia Magalhães
Simioni, Ana Virginia Pinheiro, André Amud Botelho, Andréa Gonçalves Moreira, Angela Cardoso Guedes, Angela de Castro Gomes, Angela Maria Cunha da Motta Telles, Antonio Lassance, Arno Wehling, Bárbara Deslandes Primo, Carina Mar
berto Lombardi Filgueiras, Carlos Augusto da Rocha Freire, Carlos Kessel, Charles Steiman, Claudia Inês Parellada, Cláudia Rose Ribeiro da Silva, Daniel Ladanza Forain, Daniel Leb Sasaki, Daniel Palazzi, Dani
iano Cataldo de Azevedo, Flávia de Sá Pedreira, Flávia Figueiredo, Flávio Gomes, Flavio Lenz, Francisco Doratioto, Francisco Quartim de Moraes, Francisco Régis Lopes Ramos, Gabriela da Fonseca, Geyzon Bezerra Dantas, Gilberto Vieira Ga
eloisa Meireles Gesteira, Hildete Pereira de Melo, Ione Pereira Couto, Irina Aragão dos Santos, Itan Cruz, Jacqueline Hermann, Jean Baptista, Jeane Mautoni, Jeferson Rocha, José Neves Bittencourt, José Pessoa, Juliana Barreto Farias, Julio C
Kedison Guimarães, Lia Calabre, Luís Jorge Natal, Luiz Henrique Fiaminghi, Maraliz de Castro Vieira Christo, Marcelo Abreu, Maria de Simone Ferreira, Maria do Carmo Rainho, Maria Elizabeth Brea Monteiro, Maria Fernanda Bicalho, Mari
ria Isabel Ribeiro Lenzi, Maria Pace Chiavari, Maria Paula Nascimento Araujo, Marilene Weinhardt, Mario Aizen, Marize Malta, Marli Gaspar Bibas, Martha Abreu, Moema de Bacelar Alves, Moema Vergara, Mônica Salem de
Moura Aranha, Paulo Knauss, Pedro Belchior, Pedro Colares Heringer, Pedro Karp Vasquez, Pedro Machado Mastrobuono, Piedade Epstein Grinberg, Rafael Zamorano Bezerra, Renata Santos, Robert Pechman, Romney Lima, Rosana Lanzelotte, R
samantha Viz Quadrat, Sandra Maria Teixeira, Solange Godoy, Solange Palazzi, Sonia Gomes Pereira, Soraya Silveira Simões, Stella-Lizarra, Ta'etu Lengulukenu, Thayane Vicente Vam de Berg, Tony Willian Boita, Valéria Regina Abdalla Farias, Vera
a Bottrel Tostes, Victor Villon, Ynaé Lopes dos Santos Adler Homero Fonseca de Castro, Alda Heizer, Aline Montenegro Magalhães, Amanda de Almeida Oliveira, Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira, Ana Flávia Magalhães
Girão, Ione Pereira Couto, Irina Aragão dos Santos, Itan Cruz, Jacqueline Hermann, Jean Baptista, Jeane Mautoni, Jeferson Rocha, José Neves Bittencourt, José Pessoa, Juliana Barreto Farias, Julio C
Carina Martins Costa, Carlos Alberto Lombardi Filgueiras, Carlos Augusto da Rocha Freire, Carlos Kessel, Charles Steiman, Claudia Inês Parellada, Cláudia Rose Ribeiro da Silva, Daniel Ladanza Forain, Daniel Leb Sasaki, Daniel Palazzi, Dani



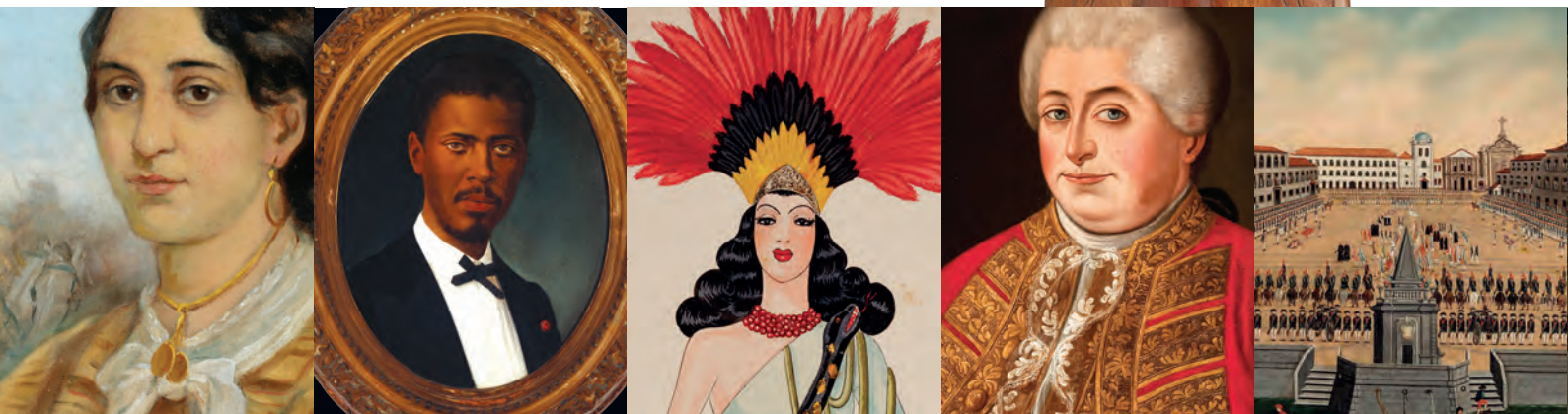


HISTÓRIAS DO BRASIL

100 objetos do
Museu Histórico Nacional
1922-2022



Ministério do Turismo
Secretaria Especial da Cultura
Instituto Brasileiro de Museus—IBRAM
Instituto Cultural Vale
Associação dos Amigos do MHN
Museu Histórico Nacional
APRESENTAM



*Aline Montenegro Magalhães, André Amud Botelho,
Maria Isabel Lenzi e Rafael Zamorano Bezerra*

ORGANIZAÇÃO

HISTÓRIAS DO BRASIL



100 objetos do Museu Histórico Nacional 1922-2022

*Edição comemorativa dos 100 anos
do Museu Histórico Nacional*



PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

Jair Messias Bolsonaro

VICE-PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

*Antônio Hamilton Martins
Mourão*

MINISTÉRIO DO TURISMO

Carlos Alberto Gomes de Brito

SECRETARIA ESPECIAL DE CULTURA

Hélio Ferraz de Oliveira

INSTITUTO BRASILEIRO
DE MUSEUS

Pedro Mastrobuono

MUSEU HISTÓRICO
NACIONAL

DIREÇÃO

*Fernanda Santana Rabello de
Castro (substituta)*

ASSESSORIA DE GABINETE

*Cristiane Oliveira, Maurício
Marques*

DIVISÃO TÉCNICA

*Diogo Guarnieri Tubbs (chefe
substituto)*

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

*Geyzon Dantas, Carlos
Alberto de Oliveira, Elso Silva
Junior, Ronaldo Beaklini,
João Lourenço*

SETOR DE GESTÃO DE ACERVOS

CONTROLE E REGISTRO DE ACERVOS

Fernanda Magalhães Pinto

ACERVO MUSEOLÓGICO

*Jeanne Mautoni, Juarez Guerra,
Paula Aranha, Pedro Colares
Heringer, Luana Xavier*

ACERVO ARQUIVÍSTICO

*Daniella Gomes dos Santos,
Bárbara Deslandes Primo,
Maria Isabel Lenzi*

ACERVO BIBLIOGRÁFICO

*Eliane Vieira da Silva, Gisely
Miranda de Melo, Arionia
Rodrigues da Cunha, Maria
José Ribeiro, Suely Pires, Cidália
Ribeiro*

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO
DE ACERVOS

*Adriana Bandeira Cordeiro,
Cláudio Aranha, Maria De Simone
Ferreira, Reinaldo dos Santos Halm,
Ricardo Carvalho*

SETOR DE DINÂMICA CULTURAL

André Amud Botelho (chefe)

EXPOSIÇÕES

*Valéria Abdalla, Simone Kimura,
George de Abreu*

EDUCAÇÃO

*Flávio Resende, Lucia da Mata,
Silvana Pinho*

PESQUISA

*Álvaro Marins, Daniele Del Giudice
Andrada, Telma Lopes, Patricia Mafra*

DIVISÃO DE GESTÃO INTERNA

*Zeni Gonzaga dos Santos
(chefe substituta)*

NÚCLEO DE FINANÇAS

*Lúcia Verônica Trindade (chefe),
Marluce Ayres*

COMPRAS, CONTRATOS E PATRIMÔNIO

*José Pereira Ignácio, Nelson Jorge dos
Santos, Paulo Lage, Pedro Paulo Lima,
Reginaldo Martins, Eduardo Granato
Matta, Carlos Henrique Junior, Edilene
dos Santos, Márcio de Oliveira*

RECURSOS HUMANOS

Liane Maia de Oliveira

GESTÃO DE DOCUMENTOS

*Bianca Mendes, Adilson da Conceição
Silva, José Gomes*

SEGURANÇA

*João Carlos de Oliveira Barreto
(chefe), Luís Antônio Chaves, Carlos
Alberto Lopes dos Santos, Carlos Tadeu
Pinto, João Baptista Bragança, Jorge
Amado Ribeiro, José Girondi de Pinho,
Luiz Carlos Soares, Moacir Queiroz,
Ronaldo dos Santos Carvalho, Sérgio
Luiz da Costa, Silvio Luiz da Motta*

ESTAGIÁRIOS

*Bernardo Miranda, Eduarda Knack,
Giselle Bastos, Jéssika Luiza*

PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS MHN

RECEPÇÃO E MANUTENÇÃO

Proatividade

SERVIÇOS GERAIS E BRIGADA DE INCÊNDIO

TransegurTec

VIGILÂNCIA

Transegur

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

PRESIDÊNCIA

Maria Linhares Pinto

VICE-PRESIDÊNCIA

Rosane Maria Rocha de Carvalho

DIREÇÃO EXECUTIVA

Heleny Pires de Castro

DIREÇÃO ADJUNTA

Maria Elizabeth Banchi Alves

HISTÓRIAS DO BRASIL EM 100 OBJETOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

ORGANIZADORES

Aline Montenegro Magalhães

André Amud Botelho

Maria Isabel Lenzi

Rafael Zamorano Bezerra

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Maria Isabel Lenzi

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Roberto Padilla / Artepadilla

GERÊNCIA DE PROJETOS

Mariana Oscar / Artepadilla

ASSISTENTE DE PROJETOS

Maíra Rocha / Artepadilla

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Patrick Correa / Artepadilla

PROJETO GRÁFICO E PESQUISA ICONOGRÁFICA

Victor Burton

ASSISTENTE DE DESIGN

Adriana Moreno

PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA E TRATAMENTO DE IMAGENS

Jaime Acioli

FOTOGRAFIA PÁGINA 176

Francisco Moreira da Costa

FOTOGRAFIA PÁGINA 386

Pepe Schettino

COPYDESK

Henrique Koifman

e Edumundo Barreiros

REVISÃO DE TEXTO

Sonia Cardoso / Editare

IMPRESSÃO

Leograf Gráfica

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Bia Sampaio / Briefcom

IMAGENS DE ARQUIVO

Acervo Digital Zuzu Angel

Acervo Dorothy Jansson Moretti

Agência Brasil

Agência O Globo

Arquivo Geral da Cidade do

Rio de Janeiro

Arquivo Memória Mst

Arquivo Nacional

Biblioteca do Estado da Baviera

Biblioteca Nacional da França

Biblioteca Nacional de Portugal

British Library

British Museum

Cabido Metropolitano do

Rio de Janeiro

Cornell University

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Getúlio Vargas

Fundação Oswaldo Cruz

Instituto Moreira Salles

Itaú Cultural

Library of Congress, Washington

Mídia Ninja

Mosteiro de São Bento da Bahia

Museu da República / Ibram

Museu Paulista

Pinacoteca de São Paulo



PRODUÇÃO



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO





CENTENÁRIO DA
INDEPENDÊNCIA DO BRASIL
EXPOSIÇÃO NACIONAL

DE 7 DE SETEMBRO
A 15 DE NOVEMBRO 1922

1922

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Pedro Machado Mastrobuono

13

UM CENTENÁRIO, CEM OBJETOS, CEM HISTÓRIAS

Aline Montenegro e Fernanda Castro

15

UM CENTENÁRIO DE BONS AMIGOS

Associação dos Amigos do Museu

Histórico Nacional

17

INSTITUCIONAL ICV

Instituto Cultural Vale

21

INTRODUÇÃO

Os organizadores

23

CEM ANOS: MÁQUINA DE FAZER ANDAR, OLHAR E COMEMORAR

José Neves Bittencourt

27

URNAS FUNERÁRIAS MARAJOARA

Claudia Inês Parellada

37

PEÇA DE ARTILHARIA PORTUGUESA

José Neves Bittencourt

41

TACAPE DE TIBIRIÇÁ

Rafael Zamorano Bezerra

45

ESPADA DE EXECUÇÃO

Paulo Knauss

49

MOEDAS OBSIDIONAIS

Paula Aranha

53

LIVRO DOS FEITOS DE NASSAU

Flávio Gomes

57

CANHÃO DE LUÍS XIV

Adler Homero Fonseca de Castro

63

SEGUNDA BATALHA DE GUARARAPES

Paulo Knauss

67

HISTÓRIA GENEALÓGICA DA CASA REAL PORTUGUESA

Fabiano Cataldo de Azevedo e

Marli Gaspar Bibas

73

AGULHA DE MAREAR

Heloisa Meireles Gesteira

79

RETRATO DE D. SEBASTIÃO

Jacqueline Hermann

83

SANTINHA MISSIONEIRA

Jean Tiago Baptista e Tony Boita

87

RETRATO DE D. LUÍS DE VASCONCELOS

Maria Fernanda Bicalho

91

A PESCA DAS BALEIAS NA BAÍA DE GUANABARA

Carlos A. L. Filgueiras

97

ORATÓRIO LAPINHA

Daniel Iadanza Forain

103

CADEIRINHA DE ARRUAR

Amanda de Almeida Oliveira

107

NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO

Julio Cezar Neto Dantas

113

BOM PASTOR, ESCULTURA EM MARFIM

Rafael Zamorano Bezerra

117

ESCULTURAS DOS SANTOS EVANGELISTAS

José Pessoa

121

RABECA

Luiz Henrique Fiaminghi

127

CARIMBO DA REAL BIBLIOTECA

Eliane Silva e Ana Virginia Pinheiro

131

**MOEDA DO REINO UNIDO DE PORTUGAL,
BRASIL E ALGARVES**

Paula Aranha e Pedro Heringer

135

ESPADA DO CONDE DA BARCA

Piedade Epstein Grinberg

139

GRAVURA DO DESEMBARQUE DE

DONA LEOPOLDINA

Solange Godoy

143

D. JOÃO OUVINDO O PADRE JOSÉ

MAURÍCIO AO CRAVO

Rosana Lancelotte

147

PEÇA DA COROAÇÃO

Pedro Colares Heringer

151

RETRATO DA MARQUESA DE SANTOS

Vera Lima e Mônica Salem de Zayas

155

ESPADIM MAÇÔNICO

Victor Villon

159

RETRATO DE ANITA GARIBALDI

Flávia Figueiredo

163

MEDALHA DA FUNDAÇÃO DO IHGB

Arno Wehling

167

CHEGADA DA FRAGATA *CONSTITUIÇÃO*

AO RIO DE JANEIRO

Pedro Machado Mastrobuono

171

DAGUERREÓTIPO DO IMPERADOR

Pedro Karp Vasquez

177

ESTUDO DO QUADRO DA COROAÇÃO

DE D. PEDRO II

Moema de Bacelar Alves

181

**LEQUE COMEMORTIVO DA INDEPENDENCIA
DO BRASIL**

Marcelo Abreu
185

**LETREIRO DA FIRMA PACHECO
FERREIRA & CIA.**

Angela Telles
189

PULSEIRAS DE PLACAS

Juliana Barreto Farias
195

RETRATO DE PAULA BRITO

Renata Santos
199

CARTES DE VISITES DE ESCRAVIZADOS

Maria Isabel Ribeiro Lenzi
203

VISÃO DE PARAGUAÇU

Geyzon Dantas
209

A BOTICA PORTÁTIL DO DR. CHERNOWIZ

Ana Luce Girão Soares de Lima
213

MARIA CAMBINDA

*Aline Montenegro Magalhães e
Solange Palazzi*
217

O TAMBOR CAXAMBU

*Solange Palazzi, Kedison Guimarães,
Daniel Palazzi e Jeferson Rocha*
221

COLEÇÃO JOSÉ DOS REIS CARVALHO

Thayane Vicente Vam de Berg
225

LEME DA FRAGATA AMAZONAS

Francisco Doratioto
229

COMBATE NAVAL DO RIACHUELO

Sonia Gomes Pereira
233

RETRADO DE PEDRO II

Moema Vergara e Rundsthen Nader
239

ALEGORIA À LEI VENTRE LIVRE

Ana Flávia Magalhães Pinto e Itan Cruz
243

COLEÇÃO “TIPOS DE RUA”

Ynaê Lopes dos Santos
247

DOMINGO DE FESTA NA FAZENDA

Flávia Figueiredo
251

DOZE HORAS EM DILIGÊNCIA

Daniella Gomes dos Santos
255

LETREIRO DA LOJA DA AMÉRICA E CHINA

Marize Malta
259

RETRATO DE ANDRÉ REBOUÇAS

Hebe Mattos
265

MANUSCRITO DE MACHADO DE ASSIS

Francisco Régis Lopes Ramos
269

BATUTAS DE FRANCISCO BRAGA

Gilberto Vieira
273

RETRATO RASGADO DE PEDRO II

Gabriela da Fonseca
277

MESA DA CONSTITUINTE DE 1891

Antonio Lassance
281

UMA FOTO DE GUTIERREZ

Maria Inez Turazzi

287

**LITOGRAFIA SOBRE O ATENTADO A
PRUDENTE DE MORAES**

Maria Pace Chiavari

293

PORTA DO JORNAL DO COMMERCIO

Luiz Jorge Natal

297

ÁLBUM DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

Alda Heizer

301

AUTOMÓVEL PROTOS

Angela Telles

305

PLACA DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

Carlos Augusto da Rocha Freire

309

PORTA-ETROG

Charles Steiman

313

TAMBOR DO CONTESTADO

Marilene Weinhardt

317

SELO DE CHIQUINHA GONZAGA

Pedro Belchior

321

SESSÃO DO CONSELHO DE ESTADO

Ana Paula Cavalcanti Simioni

325

FORTE DO MORRO DO CASTELO

Carlos Kessel

329

BARALHO DA EXPOSIÇÃO DE 1922

Patrícia Wanzeller

333

TRANSMISSOR DE RÁDIO DE 1923

Lia Calabre

337

CARICATURA DE RIAN

Bárbara Primo

341

CAPACETE DE 1932

Francisco Quartim de Moraes

345

VESTIDO DE MARIA BONITA

Ana Lourdes Costa

349

CARTEIRA DE TRABALHO

Angela de Castro Gomes

353

VISCONDE DE SABUGOSA

Angela Guedes

357

QUADRO DO ALFERES TIRADENTES

Maralíz de Castro Vieira Christo

361

BANDEJA DA FEB

Flávia de Sá Pedreira

365

CARRUAGEM REAL

Vera Lúcia Bottrel Tostes

369

ALEGORIA DO ESTADO DO AMAZONAS

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira

375

TRONCO DO KUARUP

Maria Elisabeth Bréa Monteiro

379

RELÓGIO DE MESA

Andréa Gonçalves Moreira Bernardes

383

MODELO DE AERONAVE DA PANAIR

Daniel Leb Sasaki

387

PROGRAMA DO SHOW OPINIÃO

Maria Paula Araujo

391

ÓCULOS DE ROSE MARIE MURARO

Hildete Pereira de Melo

397

ROBE DE ANJOS E NUENS

Maria do Carmo Rainho

401

TORTURA

Samantha Viz Quadrat

405

COLAR DE LUCY GEISEL

Irina Aragão dos Santos

409

O BATUQUEIRO

Martha Abreu

413

INDUMENTÁRIA DE IEMANJÁ

Tat'etu Lengulukenu

417

PROGRAMA DO SHOW POR VIA DAS DÚVIDAS

Stella-Lizarra

421

CÉDULA CARIMBADA

Paula Moura Aranha

425

PAINEL COLONIZAÇÃO E DEPENDÊNCIA

André Amud Botelho

429

BANDEIRA DO MST

Maria De Simone Ferreira

433

BONECAS KARAJÁ

Ione Pereira Couto

437

VIOLÃO DO CAZUZA

Romney Lima

441

UNIFORME DOS GARIS CARIOCAS

Mario Aizen e Robert Pechman

445

BOMBA SAPO

Sandra Teixeira

449

CARTEIRA DE GABRIELA LEITE

Flavio Lenz e Soraya Silveira Simões

453

**CLARINHA, A BONECA COM TRAÇOS DA
SÍNDROME DE DOWN**

Valéria Regina Abdalla Farias

457

PLACA DA "RUA MARIELLE FRANCO"

Carina Martins Costa e Cláudia

Rose Ribeiro da Silva

461

MÁSCARA DE PROTEÇÃO

Jeane Mautoni

465

BIOGRAFIAS

469

BIBLIOGRADIA E OUTRAS REFERÊNCIAS

479



APRESENTAÇÃO

Cumpriu-me a honraria de prefaciар o presente livro que, certamente, será lido não apenas por notáveis, especialistas em belas-artes, mas também pelo público em geral. Feita tal constatação, atrevo-me a afirmar que haverá, após a leitura desta obra, cristalino e amplo consenso de que a trajetória do Museu Histórico Nacional (MHN) seja extremamente fecunda e exitosa, das mais elevadas – se não a maior – dentre todas as unidades museológicas do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e de enorme relevância na fortificação dos alicerces da preservação de bens culturais deste País.

Neste livro, sob o manto de coletânea, apresentado como reunião literária de artigos sobre uma centena de obras diferenciadas, escamoteia-se algo muito maior que, humildemente, espero conseguir anunciar.

Aos especialistas rogo redobrada atenção e serenidade ao analisar esta pequenina mostra do vigoroso acervo permanente, de elevada importância artística e cultural. Notar-se-á aqui uma sucessão de casos concretos que podem sim levar grande conhecimento a entidades culturais focadas no estudo de temas específicos. Aqueles mais familiarizados com catálogos racionais sabem que uma única obra pode jogar luz em teorias e fases inteiras de determinados artistas plásticos. Sentimo-nos, pois, animados a estimular o convênio e termos de cooperação para que outras instituições culturais, públicas ou privadas, tenham acesso a informações e subsídios, permitindo-lhes desfrutar dos incontáveis tesouros reunidos no MHN.

Ao público em geral, ainda que em apartada síntese, cumpre esclarecer que a Cultura é protegida

por nosso Ordenamento Jurídico, reconhecida por importante elemento de formação da identidade de nosso povo. As peças do MHN fazem presente os exemplos que vêm do passado, de como o povo brasileiro, paulatinamente, vence incontáveis dificuldades e percalços de sua linda trajetória. Mas não é só. Cumpre-nos também salientar que investimento em Cultura gera vivências emocionais concordantes e complementares. A diminuição da violência passa, obrigatoriamente, pelo enraizamento cultural, por relações sociais pautadas na cooperação e respeito mútuos, por sentimento de comunhão que se ancora em esperança coletiva. Onde a Cultura é enraizada, há maior efetividade do combate à violência, gerando mais paz social. Por meio de nossos museus, conhecemos nosso passado, nascendo a sensação de pertencimento, através da arte de conhecer e apreciar nosso próprio estilo de vida, dentre os tantos povos no mundo. Devemos entender Cultura como um direito, uma possibilidade de desenvolvimento social. Rivalidades, invejas, ciúmes, ódio e violência podem ser diluídos por valores comuns, adotando relações mais tolerantes, de respeito por diferenças e divergências, na medida em que nos reconhecemos como um povo único, com identidade própria em nossos hábitos, valores e modos similares de ser, sentir e pensar. Nessa linha de ideias, esta iniciativa do MHN é absolutamente meritória, reverbera esplêndida como raios vivificantes do Sol. Publicação que se traduz em sobejos de luz em época de sombras.

— *Pedro Machado Mastrobuono*

PRESIDENTE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM



UM CENTENÁRIO, CEM OBJETOS, CEM HISTÓRIAS

Segundo Achile Mbembe, é fundamental “operar uma crítica do tempo e dos artefatos que pretendem ser os substitutos últimos da própria substância do tempo” no trabalho de construção da memória. O livro que ora se apresenta fundamenta-se nessa operação, lançando luz sobre parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN) que, para além de documentos das histórias do Brasil, conta, antes de tudo, a história da própria instituição centenária.

São cem objetos escolhidos pelos organizadores, a partir de pesquisas, consulta à equipe técnica, análise de recepção do público, gostos pessoais, ligação epistemológica, relação afetiva, etc. Artefatos sobre os quais escreveram professores, pesquisadores, parceiros, detentores de saberes, funcionários e ex-funcionários do MHN, pessoas que, com generosidade e competência, compartilham seus saberes, estudos e pesquisas. A diversidade de autoras e autores, assim como a pluralidade de temas, perspectivas e tipologia dos itens, estão em sintonia com a prerrogativa da escuta e da conexão, o que demonstra o quanto o museu está aberto ao diálogo e à participação coletiva, lançando as bases para a escrita de outras histórias.

As páginas que seguem indicam como o MHN está se colocando no divã, se propondo a produzir histórias *com* os diferentes segmentos sociais e não mais apenas *sobre* ou *para* a sociedade. Nesse movimento, é

laboratório e também fórum, onde são construídos outros passados e conhecidas outras memórias. Que histórias os objetos de nosso acervo contam? E que histórias ainda podem contar?

Desejando uma excelente leitura ou viagem histórica ao passado nacional, pela coleção preservada no MHN, agradecemos às autoras e aos autores que tornaram esta obra possível. Não apenas contribuindo para a divulgação de parte do acervo, que conta atualmente com mais de trezentos mil itens, mas, primordialmente, por nos presentear com outros olhares, novos saberes que propiciam novos conhecimentos sobre os objetos e sobre as histórias a eles relacionadas.

Agradecemos, também, à equipe do Museu e demais colaboradores que tornaram esta publicação possível. Em especial, devemos gratidão aos públicos do MHN, por manterem essa casa um local da história viva, pulsante, e os convidamos para que lancem seus olhares para esses e outros objetos do acervo, apontando para o que para si representam e nos contando também as histórias dos objetos que ainda estão por vir.

— *Aline Montenegro e
Fernanda Castro*

DIRETORAS SUBSTITUTAS DO MHN



UM CENTENÁRIO DE BONS AMIGOS

A Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional (AAMHN), que há 34 anos faz parte da história da Instituição, não poderia deixar de integrar as comemorações do centenário de um dos mais importantes museus do país, apoiando, entre outras iniciativas, a produção do livro *Histórias do Brasil em cem objetos*.

Ao selecionar em seu vasto acervo com significativas peças, entregando a apresentação de cada uma delas a um autor convidado, o corpo técnico do MHN teve a sensibilidade de oferecer ao público leitor diferentes histórias e memórias nacionais, capazes de evocar lembranças carregadas de emoções.

O livro, de autoria coletiva – corpo técnico, com autores e quatro organizadores – represen-





ta, sobretudo, o esforço de pessoas com grande afinidade com o Museu Histórico Nacional reunidas para viabilizar a obra.

Esse mesmo espírito deu origem, em 1988, à AAMHN: a partir da reunião de um grupo de amigos, tendo à frente Henrique Sérgio Gregori e Solange Godoy, surgiu uma associação civil sem fins lucrativos, destinada a promover o aprimoramento e o desenvolvimento das atividades do MHN e contribuir para aproximar cada vez mais o público da Instituição.

Ao longo de mais de três décadas, inúmeros foram os amigos que se associaram; muitos se tornaram doadores, patrocinadores e integraram os Conselhos da Associação; outros dedicaram seu tempo à Presidência da AAMHN - Henrique Sérgio Gregori, Victor Rogerio da Costa, Roberto Paulo Cezar de Andrade, José Luiz Alquéres, Jorge La Saigne de Botton, Guilherme Pfisterer, Rosane Maria Rocha de Carvalho (interinamente) e Maria Linhares Pinto – atuando sempre em profunda sintonia com a Direção do Museu.

E, quem tem um Amigo, tem tudo! Quando esses amigos se reúnem em torno de um objetivo comum, a corrente é formada; corrente de elos fortes que transformam sonhos em realidade!

Corrente essa sempre presente no cotidiano do museu, viabilizando a aquisição de acervo; o apoio ao processamento técnico, à conservação e à restauração de peças do acervo; o apoio à promoção de cursos, seminários e à edição de publicações; o aprimoramento do corpo técnico, através do incentivo aos estudos e a concessão de bolsas de especialização; o incentivo e o apoio à realização de exposições com o acervo do próprio museu; a promoção de concertos musicais; a produção de réplicas do acervo e a promoção de venda de artigos diversos; a realização de obras e manutenção do complexo arquitetônico e a arrecadação de recursos financeiros, mate-

riais e técnicos para a realização dos objetivos do MHN e da própria AAMHN.

Para homenagear todos aqueles que se destacam como “elos fortes” dessa corrente de amigos – pessoas físicas e jurídicas – a AAMHN instituiu em 1990 a Medalha Henrique Sérgio Gregori, já concedida a 197 pessoas desde então.

Que os laços que unem o MHN e seu corpo técnico, a AAMHN e a sociedade civil se estreitem cada vez mais, incentivando sempre que novos amigos se juntem a essa vigorosa corrente para garantir a integridade, a ampliação, a preservação e a divulgação desse importante patrimônio nacional – e de importância mundial – que em 2022 comemora seu centenário.

— Associação dos Amigos do Museu
Histórico Nacional







Mais do que a utilidade para a qual foram produzidos, objetos podem guardar a memória de gerações, retratos dos hábitos da sociedade no passado ou, ainda, parte da própria história do país.

Em linhas gerais, para a Sociologia, qualquer coisa produzida por uma pessoa é cultura. Agora, pense em tudo o que foi produzido em um século? Chega a ser difícil imaginar o tanto que passou pelo olhar atento do nosso Museu Histórico Nacional ao longo de seus cem anos de história.

Enquanto sociedade, estamos sempre preocupados em preservar nossa história e nossa memória, colecionando artefatos. E é nos museus e, neste caso, nas páginas de suas publicações, que é possível estabelecer diálogos entre passado, presente e futuro.

A Histórias do Brasil em 100 objetos atravessa nosso passado, relembra tendências de outros tempos e forma um panorama do desenvolvimento da cultura brasileira. Que esta iniciativa do Museu Histórico Nacional traga, a cada capítulo, novas possibilidades de histórias, reflexões e narrativas para as pessoas.

— Instituto Cultural Vale



INTRODUÇÃO

“Os objetos são veículos privilegiados para o pensamento sobre a própria historicidade do ser humano atual. Afinal, somos criadores e criaturas de artefatos.”

(Francisco Régis Lopes Ramos)

Este livro parte da premissa de que os objetos são, ao mesmo tempo, testemunhas e agentes da história. Isso quer dizer que eles podem ser entendidos como fontes históricas sobre o passado, uma vez que nos permitem fazer interrogações sobre seus usos e obsolescências, sobre seus proprietários e usuários, seus significados culturais e simbólicos, processos de mercantilização, de sacralização e de singularização em coleções. Mas os objetos também são agentes históricos, uma vez que estão inseridos no cotidiano das nossas ações, condicionados e condicionantes do nosso próprio processo de nos tornarmos humanos, uma vez que o ser humano ao mesmo tempo em que produz objetos é igualmente produzido por eles. Os objetos, assim, são elementos fundamentais das estratégias e táticas de sobrevivência do dia a dia, bem como expressões materiais dos sistemas culturais. Impossível, ainda, dissociar os objetos de sua dimensão imaterial.

Todavia, os objetos não falam. Quem fala somos nós ao mobilizá-los para conhecer, escrever e contar histórias. Mas que história pode-se fazer com objetos? Sabe-se que o documento escrito, a linguagem verbal, foi durante muito tempo a fonte privilegiada do historiador, prin-

cipalmente a partir da cientificização da história no século XIX, que até então esteve no rol dos gêneros literários, sendo a fronteira entre a narrativa “fictícia” e a “real” indefinida durante séculos. O postulado da história científica, que buscava uma narrativa objetiva sobre o passado, voltou-se para os documentos oficiais e vinculados às ações de Estado, aqueles nos quais a autenticidade histórica era garantida pelos protocolos da burocracia e devidamente certificados pela análise diplomática. No entanto, os documentos verbais, escritos, também não falam, uma vez que as narrativas que se constroem a partir deles são resultado da mobilização das perguntas, seleções, recortes e destaques do historiador. Portanto, uma história com objetos apresentará os mesmos desafios narrativos de uma história feita inteiramente com documentos escritos.

A pergunta sobre qual história pode-se fazer com objetos deve, então, ser refeita da seguinte forma: como podemos contar novas histórias usando objetos, em especial aqueles que compõem o acervo museológico do maior museu de história do país, justamente no ano do seu primeiro centenário e do bicentenário da Independência do Brasil? A primeira resposta aponta para a incontornável plurali-

dade de narrativas nacionais que este acervo possibilita construir, o que por si justifica o uso no plural do termo “história”. Isso porque a dimensão não verbal, imagética e simbólica dos objetos museológicos nos permite fazer, metodologicamente, inferências e perguntas diferentes daquelas em geral feitas aos documentos escritos.

Assim sendo, a pluralidade de histórias é o propósito desta obra, desde sua concepção. Não à toa trata-se de um livro de autoria coletiva, cuja seleção de objetos do acervo do MHN envolveu todo o corpo técnico da instituição, levando em consideração a variedade de temas, temporalidades e abordagens, bem como de tipologia de objetos. O número de autores convidados e sua diversidade intelectual também apontam nessa direção: são cerca de cem autores, em diálogo com os quatro organizadores. Um livro feito a mais de duzentas mãos!

Se, como provoca Beatriz Sarlo, “todo livro começa como desejo de outro livro”, nosso projeto se inscreve no que já é uma tradição de livros dedicados às reflexões sobre histórias a partir dos objetos. O volume que se inicia é inspirado no livro *História do Rio de Janeiro em 45 objetos*, organizado por Paulo Knauss, Isabel Lenzi e Marize Malta, o qual, por sua vez, foi motivado pela já famosa publicação do diretor do Museu Britânico Neil McGregor *História do mundo em 100 objetos*. Todavia, diferentemente da obra que nos sugestionou, nesta que ora apresentamos o leitor encontrará também documentos bidimensionais, como fotografias, bandeiras, aquarelas, litografias, telas e mesmo um manuscrito de Machado de Assis.

Essa pluralidade coloca uma segunda questão fundamental: como as práticas curatoriais do MHN expressam diferentes formas de entendimento da própria história nacio-

nal? A curadoria deve ser entendida em todas as dimensões da gestão do acervo, o que envolve necessariamente a coleta, a catalogação, a conservação e a comunicação.

Sendo a comunicação um dos elementos chave do ciclo curatorial, esse livro torna-se uma das expressões das práticas curatoriais do próprio MHN, que nos últimos anos vem incorporando ao seu acervo museológico itens que apontam justamente para a pluralidade das histórias nacionais, em contraposição às escolhas curatoriais empreendidas nas primeiras décadas da instituição, quando, sob a influência de seu idealizador e primeiro diretor Gustavo Barroso, privilegiaram as dimensões estatal, militar, católica e personalista da história nacional.

As abordagens também foram plurais, alguns autores preferiram o caminho da biografia cultural das coisas, tal como proposta pela antropologia de Igor Kopytoff, em que o objeto – ou *as coisas* como ele prefere – é analisado nos seus trânsitos de valores, usos, mercantilização, e musealização. É o caso da análise empreendida por Ana Lourdes Costa, ao examinar as dimensões simbólicas e os trânsitos do vestido de Maria Bonita, célebre personagem do cangaço brasileiro, ou o texto de Rafael Zamorano Bezerra, que tratou da circularidade e usos do marfim no Brasil a partir de uma imaginária do século XVII do Bom Pastor, ou ainda a abordagem do livro empreendida por Fabiano Cataldo, que estuda as características materiais do livro impresso. Outros autores, especialistas na expressão material de determinadas culturas, escreveram histórias baseadas também no conhecimento especializado nas características físicas dos objetos, como o capítulo do professor Luiz Henrique sobre uma rabeca – até então tida como “de escravos”, datada do século XIX –, ou a análise de Paulo Knauss sobre a espada de execução da França Antártica.

Alguns autores elaboraram narrativas baseadas em sua própria experiência afetiva com os objetos selecionados, como é o caso de Stella-Lizarra, quando escreve sobre o programa do show de Rogéria, *Por via das dúvidas*. Do mesmo modo, Tat'etu Lengulukenu no texto sobre a indumentária de Iemanjá evoca seus saberes e vivências no candomblé. A afeição também está presente no artigo de Sandra Teixeira, ao discorrer sobre a bomba-sapo que pertenceu a sua casa, oriunda do Museu das Remoções e incorporada ao acervo do MHN em 2018, e que é objeto metonímico dos diversos processos de gentrificação dos quais nossas cidades são vítimas.

Por fim, porém não menos importante, algumas abordagens usaram os itens do acervo selecionados como *objetos geradores* – usando aqui a expressão do professor Francisco Régis Lopes Ramos – para pensar temas caros à história nacional, como a de Lia Calabre, ao analisar a chegada do rádio no Brasil por meio de um transmissor da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, uma das primeiras do Brasil, ou a de Maria Fernanda Bicalho, ao apresentar uma reflexão sobre o período do vice-rei Luís de Vasconcelos a partir do retrato pintado por Leandro Joaquim. Também Angela de Castro Gomes, por meio de uma carteira de trabalho, analisa a situação dos trabalhadores no país.

Não seremos capazes, no entanto, de apontar e descrever no espaço dessa introdução toda a variedade e sofisticação dos modos, abordagens, estratégias textuais e mobilizações intelectuais que as autoras e autores do livro promovem nas páginas que seguem. O que a leitora e o leitor terão em mãos é um volume em que historiadores, museólogos, antropólogos, sociólogos, arquivistas, além de especialistas de outras tradições disciplinares, partem de seus mananciais teóricos para mobilizar cada um à sua maneira reflexões e

novos olhares sobre os objetos aqui destacados e sobre os sentidos que se desdobram dessas reflexões.

O resultado do livro correspondeu às expectativas do projeto editorial, a produção de uma obra comemorativa dos cem anos do Museu Histórico Nacional que evoca diferentes histórias e memórias nacionais e que pode ser lido a partir de qualquer capítulo. Além dos cem capítulos, o livro apresenta como *avant première* um artigo de José Neves Bitencourt sobre o museu. Justa homenagem ao aniversariante que preserva os itens aqui apresentados

Agradecemos a todas as autoras e todos os autores que contribuíram, não apenas com os artigos que aqui serão lidos, mas que, com sua competência e generosidade, trouxeram novas informações e produziram conhecimento sobre os objetos aos quais se dedicaram para a produção desta obra. Assim, o MHN ainda ganhou de presente outras formas de indexação e catalogação de seu acervo, abrindo possibilidades para novos olhares e para a produção de outras histórias. Além disso, foram eles que tornaram esta obra possível em tão pouco tempo, com suas penas, fazendo este livro tão diverso e oferecendo ao leitor inúmeros estilos de escrita. Agradecemos imensamente.

Evocar lembranças, como nos ensina o saudoso neurocientista Iván Izquierdo, só é possível por meio da mobilização de emoções, visto que nenhuma lembrança é desprovida de sentimento. Esperamos, assim, que a leitura deste livro evoque diferentes emoções sobre as histórias possíveis de se narrar com o rico acervo do MHN, histórias nacionais que nem sempre são justas e muito menos definitivas. Boa leitura!

— Os organizadores



CEM ANOS: MÁQUINA DE FAZER ANDAR, OLHAR E COMEMORAR

José Neves Bittencourt



• I •

Durante quase duas décadas de minha vida frequentei, como profissional, as reservas técnicas e exposições do Museu Histórico Nacional, cujo centenário agora comemoramos.

Não é novidade dizer que o “Museu Histórico” se encontra instalado, desde sua inauguração, no conjunto de prédios da Ponta do Calabouço, parte do Centro Histórico da cidade do

Rio de Janeiro. A origem desse complexo arquitetônico remonta ao início do século XVII, e agora se reduz aos restos remanescentes, quase invisíveis, de uma pequena fortaleza de alvenaria de pedra, o Forte de São Tiago. Junto com o forte, compõem o conjunto a pequena Casa do Trem, atarracada edificação colonial, e o imponente Arsenal de Guerra da Corte e seus anexos – ambas as edificações têm origem na segunda metade do Setecentos.

A instituição museológica que hoje ocupa a quase totalidade do que um dia foi a Ponta do Calabouço, possivelmente é até mais conheci-

da que os prédios que formam o conjunto em si. Diria que centenas de milhares de pessoas têm com o Museu Histórico alguma relação. Os visitantes e usuários não buscam o Forte de Santiago, a Casa do Trem ou o Arsenal de Guerra – buscam as exposições e serviços do Museu Histórico; o transeunte, em seus deslocamentos diários, a pé ou sobre rodas, não passa diante daquelas edificações, passa diante das principais fachadas do Museu Histórico. Não apenas a morfologia, mas a origem e função daquele conjunto arquitetônico foram plenamente incorporadas ao acervo institucional.

Isso porque, conforme se movimentou, expandiu-se a noção de Museu Histórico. Ao longo dos exatos dezessete anos em que transitei por lá, o entendimento que tive da instituição passou por inúmeras metamorfoses, todas incorporando alguma coisa. Quase ao fim daquela trajetória, comecei a achar atraente a ideia de pensar o Museu – não apenas o MHN, mas qualquer museu – como “um objeto”. De reflexão e de estudos. O “conjunto arquitetônico”, como dizíamos na época, teve importante papel nessa metamorfose.

Em mim, como no resto da equipe de então, a ideia já estava madura por volta de 1997 ou 1998. Foi quando, em outra “data cheia”, os 75 anos de fundação, se deu a abertura, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), de processo de tombamento, que visava a proteção dos “Prédios do Museu Histórico Nacional e coleções que ali se abrigam”. Neste processo, particularmente interessante é o fato de que as edificações são propostas como parte integrante do acervo museológico que albergam.

A ideia já vinha sendo discutida desde um pouco antes, como decorrência das obras que, ao longo dos anos 1980, tentaram devolver aos prédios sua “aparência original” (aquela imaginada como sendo a que teriam em meados do século XIX). Por volta da metade dos anos 1990,

a ideia já tinha sido, com entusiasmo, incorporada aos programas institucionais.

Uma “coleção de prédios”? Sem problemas... o conceito nem era novo. Na primeira metade do século XX tornou-se moda, em museus britânicos, escandinavos e estadunidenses, ditos “ao ar livre”, em geral voltados para a cultura popular, a exposição de pequenos prédios, de moradia, de trabalho ou religiosos, deslocados de seus contextos originais. A noção de “patrimônio”, que originou o Iphan, em boa medida se estaca na formação de “coleções” de edificações, postas assim a salvo das propriedades corrosivas do tempo e da vida social e econômica. Mas, para além, o analista conseguiu algo que, antes, dificilmente se observou: a percepção dos “prédios” como “objetos de museu”. Como fica expresso:

“Dentre os objetos pertencentes ao Museu Histórico Nacional, destacamos o complexo arquitetônico que abriga a instituição, remontando suas origens ao nascimento da urbe, acompanhando-a de maneira decisiva ao longo de seu crescimento e (...) do Brasil Colônia e Independente, com atividades imprescindíveis à defesa e ao desenvolvimento da terra, seja por seu caráter de fortificação, (...) de arsenal, de fábrica, de Palácio, de Museu (...)” (grifo meu)

• 2 •

Sem dúvida alguma, o “complexo arquitetônico” é um “objeto”, se considerarmos que este conceito define uma coisa material que pode ser percebida em diversas de suas dimensões (textura, peso, coloração, odor, morfologia, etc.) pelos sentidos, e também contra um fundo, o que o torna um fenômeno. Esse objeto certamente é material, mas também pode carregar de matéria física, pode ser uma coisa

mental para a qual converge o pensamento, o sentimento ou a ação.

Como em qualquer objeto, os dois aspectos se cruzam, interpenetram e se afetam mutuamente. E essa dupla dimensão faz com que um museu também possa se tornar “objeto”, item do próprio acervo e objeto de reflexão. Assim, o Museu de cem anos atrás cabe no acervo e nas exposições do Museu centenário – este que vivemos agora. Ou seja, a dimensão (matéria e imaginação) dos objetos incorpora uma terceira: o tempo. Ou, como dizem historiadores e cientistas sociais, a “temporalidade”. Esta compõe as dimensões de todo e qualquer artefato. Extingue-se este, por qualquer motivo (por exemplo, um incêndio), a matéria se esvai, mas o tempo, não. Mesmo extinto em sua natureza física, o objeto continuará sendo, tanto no pensamento individual quanto na interpretação da sociedade que o plasmou, “novo”, “velho”, “antigo”, “moderno”. E o que realmente conta é essa interpretação do tempo.

É certo que os museus se fazem, ainda hoje, com acervos dessa ou daquela categoria, não importa se tomados à natureza ou produzidos por qualquer das inúmeras habilidades do engenho humano. Por qualquer medida que estabeleçamos, necessariamente, as coleções que povoam

os museus têm como régua o fato de ser, exatamente, produtos daquelas diversas habilidades incidindo sobre a esfera material e dela se apropriando. Criando uma cultura – uma “cultura material” – ou seja, transformando matéria em materialidade. Artefato – *artefactus*. Palavra-conceito. “Feito com engenho”; “produto do trabalho”. A palavra é pequena, o conceito, abrangente. Uma agulha, uma moeda, um prato, uma bota, uma adaga, um canhão: todos cabem na palavra e no conceito. Mas também cabe algo grande como o Museu Histórico. Aliás, cabem nele diversos Museus Históricos: aquele no nascimento, aquele em que fui admitido, há quase quarenta anos, e este, em seus cem anos. Ou uns postos nos outros, tornados um “superartefato”. Afinal, as modernas ciências sociais já criaram esse conceito: o artefato que se estende ao ponto de nos encapsular, nos colocar dentro dele – no espaço, no tempo e na matéria. E nos fazer andar e olhar dentro dele.

E se tais objetos, materiais ou não, vivem em nós, ao ponto de podermos vê-los um dentro do outro, ou sobrepostos um ao outro, isso só pode acontecer em função da característica humana que nos faz humanidade: a capacidade de lembrar. De trazer ao pensamento coisas que existem, deixaram de existir ou ainda não existem. Aquilo que é chamado “memória”.



• 3 •

Há cem anos, mais exatamente na “data magna” da nacionalidade, era inaugurada, na capital da República, a *Exposição do Centenário da Independência do Brasil*. O evento viria a ter forte influência no Rio de Janeiro, alterando a morfologia urbana do Centro Histórico da cidade e legando à então capital uma série de novas edificações, além da excitação que, segundo a imprensa, tomou conta da população.

As exposições universais eram “escolas” destinadas a ensinar as massas irredentas a “se comportar” nos espaços públicos reformados pelo capitalismo. Não se vivia mais, então, no tempo em que pessoas se reuniam para comer, jogar, dançar, brigar e, literalmente, fazer do espaço lugar de tempo fugaz e em perpétuo e desordenado movimento.

Na moderna sociedade de então, o tempo é racionalizado por máquinas de medição (relógios), de regulação de acesso (roletas e portas mecânicas), por indicações gráficas; por trilhas marcadas que conduzem a espaços rigorosa-

mente delimitados e organizados. Os impulsos não mais prevalecem, ao contrário: são submetidos ao rigor repetitivo e maquinal das fábricas e instituições do capitalismo.

Parte dessas tecnologias de disciplina foram desenvolvidas ao longo do século XIX e não se manifestaram vitoriosas desde o início. Uma dessas é a que hoje denominamos “museu público”. Este se desenvolveu, como as exposições, apropriando-se de uma plataforma já de longa data existente: os “gabinetes de curiosidades”. Mas existe um ponto em particular que, daqui por diante, nos interessará, pois continua sendo, desde então, focal da caracterização dos museus. Como apontou um estudioso, faz poucos anos:

“Por toda a Europa, os eruditos moviam-se por novos espaços. (...) monarcas, cientistas e amadores estudavam em ambientes cuja principal característica (...) era a ausência de livros. Chamados ora de museus, ora de gabinete de curiosidades (...) os novos locais eram preenchidos não com textos, mas exatamente com o tipo de objetos naturais que [Francis] Bacon tinha proposto que aqueles eruditos estudassem.” (grifo meu)

Vista da exposição de 1922. Fotografia de Augusto Malta.

COLEÇÃO PARTICULAR





Exposição Internacional de 1922, realizada para celebrar o centenário da Independência do Brasil.

THIELE & KOLLIEN/ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES

Ou seja, nesses “lugares” prevaleciam “artefatos” e “espécimes”, e não mais livros reunindo um conhecimento algo duvidoso. Embora não caiba aqui qualquer aprofundamento a respeito, é preciso frisar que, se nos textos clássicos o conhecimento adquirido por séculos passou a se mostrar falho, o exame de objetos materiais parecia apontar para “a verdade”. Na raiz dessa nova racionalidade estavam as coleções dos museus. Onde falhavam os textos, os artefatos mostravam-se confiáveis. Não apenas no que dizia respeito à matéria – identificável através da prática racional da ciência – mas também ao tempo, visível no desgaste dos artefatos.

De volta ao século XX, todos os países aspiraram se tornar confiáveis uns diante dos outros. Por que não seria assim com um país novo, mas pleno de potencialidades e confiança? Para isso, o método seria montar uma grande feira, um gabinete gigantesco, não de curiosidades, mas de modernidade. E, desnecessário dizer, livre

da desorganização daquelas antigas salas. Experiência havia: o país seguia a esteira das nações mais antigas e já tinha montado exposições nacionais, em 1861, 1873 e 1908, e desejava marcar presença no cenário internacional como nação promissora. As obras de preparação do espaço urbano escolhido, a construção de edificações totalmente novas e a reforma de algumas já existentes, todas destinadas a receber os pavilhões que constituiriam a Exposição, tomaram cerca de um ano, mas foram encaradas com seriedade e tenacidade. Mostrar o estado que a civilização atingira no país valia o esforço.

Os pavilhões foram ocupados pelos quatorze países que se fizeram representar no evento e por uma seleção de atividades econômicas e técnicas nacionais. A enorme “máquina de fazer andar e olhar”, tinha todas as suas partes racionalmente planejadas, de modo a incutir no visitante um sistema de imagens que se articulavam para representar o mundo vivido, visível e



experimentado. Ao cruzar a experiência da visita (“olhar e andar”) com a realidade envolvente, surge um terceiro aspecto: “lembrar”. A “comemoração”, a exaltação compartilhada. Nesse sistema se incluíam, para além da realidade sensível, aspirações e sonhos individuais e coletivos.

Os brasileiros, fosse na Capital Federal, fosse nas principais cidades e até mesmo nos rincões mais distantes, precisavam ser advertidos disso e, para o fazer, nada melhor do que uma enorme máquina cheia de máquinas menores, todas apontando para o estado de civilização que o país, mesmo novo, já lograra alcançar e aspirava estender. Em meio a essa resplandecente máquina, duas galerias se destacavam: nelas estava instalado o novo Museu Histórico Nacional.

Criado pelo Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922, pelo então presidente da República, Epitácio Pessoa, o Museu Histórico estava destinado a ser inaugurado junto ao “Palácio”, em 12 de outubro de 1922, pelo próprio presidente. Segundo o Decreto:

*“Considerando que será da maior conveniência para o estudo da História Pátria reunir os objetos a ela relativos que se encontram nos estabelecimentos oficiais e concentrá-los em um museu, que os conserve, classifique e exponha ao público, e, enriquecido com os obtidos por compra ou por doação ou legado, contribua, como escola de patriotismo, para o culto do nosso passado...”*³

Em meio às “grandes indústrias”, a história seria uma forma de lembrar aos visitantes



uma trajetória. Ter história também é uma condição para a instauração da civilização. E um país novo não é, necessariamente, um país sem história. A história cumpre o papel de legitimar o projeto político vitorioso, o da República, e frisar que tal projeto não surgira do nada, era ponto de chegada de uma trajetória. É claro que os sinais dessa trajetória estavam já espalhados pela cidade, super artefatos que os lembravam e alguns podiam ser vistos em praça pública. Outros, acumulados nas salas de algumas pequenas instituições pertencentes ao governo, eram artefatos mais humildes. Podem ambos, em certas condições, ser considerados monumentos. Reunidos nas salas de tais instituições mapas da trajetória da Nação.

• 4 •

Esta seria a função do Museu Histórico, com suas duas salas iniciais. Não existem registros precisos, mas ao longo dos quase onze meses de sua duração, a Grande Exposição foi visitada por cerca de três milhões de pessoas. Visto que o Palácio das Grandes Indústrias esteve entre os eventos mais visitados, não há por que não supor que os visitantes não circulassem entre as relíquias que, recolhidas em diversas repartições públicas, foram reunidas de modo a trazer ao presente a energia do passado. Pelo menos era isso que parecia esperar o advogado e polímata Gustavo Dodt Barroso, indicado diretor pelo próprio Presidente da República.

Mas se a exposição tinha um tempo de validade, o Museu Histórico, não. Era previsto que permanecesse montado no mesmo lugar após o fechamento da exposição, e que viesse a ocupar parte do Palácio, após a partida das Grandes Indústrias. O meio século seguinte marcou, sempre sob a batuta de Barroso – batuta conservadora – expansões e retrações, algumas, curiosamente, acontecendo ao mesmo tempo.

Em 1924, o Museu Histórico publica seu primeiro catálogo, o que indica a consolidação da instituição, cujos opositores não eram poucos. O catálogo relaciona, sem maiores aprofundamentos, milhares de objetos, que ocupam inúmeras salas do Arsenal de Guerra. A máquina se amplia, expandindo o trajeto através do qual se desloca o visitante, “mente sobre pernas”,⁴ que, ao final, será capaz de levar algo dela para onde quer que vá. Afinal, objetos materiais, inclusive o museu, capturados pela memória vão onde vá o visitante que a encapsula.

As contrações, por outro lado, são inevitáveis, visto que o Museu Histórico é peça de uma máquina maior ainda, a máquina pública. E, dentro dela, é inevitável que apareçam aqueles que consideram a instituição uma dispendiosa inutilidade. Entretanto, ao longo de suas três primeiras décadas de existência, o Museu passou a travar uma espécie de “guerra de posição” no interior da máquina pública, guerra na qual se beneficiava da habilidade de Barroso em perceber quando devia recuar e avançar e, nesta dança, buscar posições vantajosas para sua máquina. Buscando alianças contextuais com figuras que procuravam consolidar seus lugares na história nacional, Barroso trocava apoio político por um lugar dessas figuras no trajeto e na trajetória do Museu Histórico. Nomes ilustres tornavam-se objetos do acervo e, assim, peças

da “máquina de lembrar”, junto com os artefatos que doavam à instituição.

Eram objetos “nobres”, cuja nobreza era estendida e potencializada pela dos doadores. Esse período, que vai até o início dos anos 1960, é chamado de “época das grandes doações” e acabou com uma última “grande doação”, de outro Palácio, o do Catete, povoado pelas tristes recordações de uma tentativa de golpe e do suicídio do presidente Vargas que o frustrou. O Catete e seu acervo tornaram-se Museu da República.

O período que atravessa o restante dos anos 1960 e os anos 1970 foi de grande contração. Ainda assim, o acervo continuou se expandindo, mesmo que devagar e sem muita sistemática. Foi a época em que o venerável “Pátio da Minerva”, portão principal de acesso às exposições, encheu-se de peças de artilharia, algumas remontando às batalhas da Força Expedicionária Brasileira na Itália, doações selecionadas pessoalmente, em meados dos anos 1950, pelo comandante, o marechal Mascarenhas de Moraes.

Em direção ao fim do regime militar, que teve sobre o Museu Histórico não pequenos reflexos, novo período de expansão se abre. Não cabe aqui detalhar, mas o projeto conduzido pelo artista plástico Aloísio Magalhães foi bastante bem-sucedido. A proposta consistia, por um lado, em ampla renovação conceitual do campo da cultura e, por outro, em enorme reestruturação administrativa: a criação da Fundação Nacional Pró-Memória. O objetivo geral: renovar quadros e programas, reunir recursos e injetá-los numa área desesperadamente carente deles. Os museus nacionais geridos pelo então Ministério da Educação e Cultura foram juntados ao grande projeto de revitalização da cultura, sob a denominação de Programa Nacional de Museus. O PNM abriu a possibilidade de que fossem

desenvolvidos projetos com a finalidade de dinamizar as instituições, que passaram a ser vistas não mais como repositórios de acervos, mas como instituições integrais, formadas por equipes técnico-científicas e de administração, sistemas de operação e acervos. Neste momento abre-se um novo panorama museal no país, e um novo “Museu Histórico” começou a tomar forma. Este projeto foi denominado, na época, “Processo de Revitalização”.

Sua abertura deu-se entre 1983 e 1984, e foi encerrado em 1988, com a inauguração de uma exposição de longa duração, cuja elaboração foi amparada, por um lado, por ampla pesquisa sobre a trajetória histórica do país e, por outro, por uma revisão aprofundada do acervo e sua inclusão nessa trajetória. Na ocasião, foram organizados as reservas técnicas, os laboratórios de conservação, os sistemas de bases de dados e os arquivos institucionais.

A revisão do acervo considera e perscruta a memória acrescentada aos artefatos que o constituem e leva o Museu Histórico a abordar outra dimensão: os universos de objetos “não nobres”, para articulá-los à trajetória museal e à história da formação social brasileira. Desafiados e revigorados pela nova abordagem, antigos objetos foram revistos e reincorporados, e novos objetos identificados e incorporados às coleções. Todos eles postos sob constante reinterpretação.

Musealidade: a qualidade de estar no museu como artefato, objeto e fenômeno – material e convergência do pensamento. Qualidade que já estava lá, há cem anos, e foi, ao longo das últimas décadas, identificada pelo processo científico. Essa é, talvez, a mais consistente, duradoura e profícua herança do já nem tão recente “Processo de Revitalização” e seus desdobramentos. É seguro afirmar que a ampla abertura do museu ao Brasil que lhe dá origem, significado e sentido, continua.

Com a segurança da ciência que lhe dá consistência e o entusiasmo dos cientistas que a conduzem. O Museu Histórico passa, de fato a ser Nacional.

Chego agora aonde pretendi: ao longo desse trajeto centenário, o Museu Histórico Nacional foi, e deixou de ser, uma “máquina de fazer andar, olhar e lembrar”. Sua última metamorfose transformou-o em “laboratório da história”⁵ – para usar uma proposição que passados quase quarenta anos, ainda me fascina. A “máquina” é agora objeto do acervo, como perceberam, há anos, os técnicos que escreveram o parecer de tombamento; objeto que se tornou alvo da produção de conhecimento.

O livro que se abre é um dentre os inúmeros produtos que resultam dessa metamorfose. A equipe empenhada nele, de sólida formação acadêmica, treinamento profissional e conhecimento institucional, é capaz de imaginar e propor este e outros projetos assim complexos. Fazer um acervo de mais de trezentos mil objetos reduzir-se a uma centena deles, tornando-os representativos de uma data magna como esta que começamos a comemorar, é tarefa que agora não surpreende ninguém que conheça o Museu Histórico Nacional.

¹ > ABREU, Gláucia C.; CASTRO, Adler H. F. de. Parecer 014/98 de 13 de março de 1998.

² > GRAFTON, Anthony; SHELFDON, April; SIRAI, Nancy. *New worlds, ancient texts: the power of tradition and the shock of discovery*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 220.

³ > BRASIL. Poder Executivo. Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922: cria o Museu Histórico Nacional e aprova o seu regulamento.

⁴ > BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Oxon; New York: Routledge, 1995, p. 7.

⁵ > MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: A exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. Nova série, v. 2 (jan-dez 1994), p. 9-42.



URNAS FUNERÁRIAS MARAJOARAS

Claudia Inês Parellada

Narrar histórias sobre a rica diversidade cultural amazônica e entrelaçá-las em diferentes épocas e mosaicos ambientais pode nos possibilitar reflexões sobre os processos de ocupação humana da América do Sul, os quais ultrapassam mais de 15 mil anos, e como essas evidências foram integradas aos museus. Discussões e sínteses sobre a arqueologia amazônica podem ser observadas em autores como Eduardo Góes Neves e André Prous.

As análises de vestígios materiais ao longo do tempo, objetos de estudos da arqueologia, ampliam a compreensão de aspectos do cotidiano e de rituais de grupos sociais que transformaram paisagens e elaboraram linguagens estéticas impressionantes pela complexidade de detalhes. Um exemplo está na cerâmica cerimonial Marajoara, representada aqui por duas urnas funerárias policromas que compõem o acervo do Museu Histórico Nacional (MHN).

A ilha do Marajó, atualmente parte do território do estado do Pará, Amazônia brasileira, foi ocupada por diversas populações. A fase Marajoara caracteriza os povos que viveram num período abrangendo especificamente de 400 a 1.400 anos da nossa era, com uma produção cerâmica extensa e decorações singulares. Desde o século XVI, muitos viajantes e/ou pesquisadores, além das comunidades locais, sempre expressaram admiração e buscaram reunir objetos – particularmente os cerâmicos –, distribuídos como coleções distintas em vários museus brasileiros, americanos e europeus.

O povo Marajoara assentava-se junto a grandes lagoas e planícies parcialmente inundadas, construindo grandes aterros circulares e/ou ovalados, os “tesos” – alguns mais rasos e outros maiores, com mais de 10 metros de altura e 200 metros de comprimento. Nos “tesos” mais baixos, havia a concentração de habitações e plataformas com áreas de plantio e manejo florestal, bem como tanques para criação de peixes e tartarugas. Nos aterros mais altos, geralmente sepultavam os mortos em urnas cerâmicas, junto com objetos cerimoniais e utilitários a eles pertencentes – como tangas cerâmicas, vasilhas, adornos, estatuetas, entre outros.

Os dois vasilhames cerâmicos de dimensões médias do MHN foram planejados e confeccionados para receberem restos mortais de um ou mais indivíduos, de gêneros e faixas etárias variadas, sendo inclusive alguns deles cremados. Essas urnas possuíam tampas e acompanhamentos funerários, provavelmente separados após a retirada dos aterros, sendo parte abandonada em campo ou enviada para outros locais.

Uma das urnas Marajoaras do MHN tem contorno globular representando uma figura feminina, espelhada, e conta com duas faces estilizadas na parte superior, com nariz e sobrancelhas em relevo, adornos auriculares e grandes olhos aplicados contornados por pinturas. Em uma das faces, os apliques foram retirados, talvez em épocas mais recentes, quando também pode ter ocorrido a quebra da extremidade superior junto com a borda.

No pescoço do vasilhame, com altura máxima de 38 cm e largura máxima de 34 cm, existe uma faixa vermelha, delimitando o início do bojo, um corpo figurado com pinturas. Estas representam contornos de animais e/ou de partes deles, como mamíferos, aves, peixes e serpentes entre outros. Há também seres híbridos e/ou sobrenaturais, com possíveis correlações mitológicas pan-amazônicas.

Os pigmentos, possivelmente óxidos de ferro e manganês misturados a aglutinantes, apresentam-se em linhas e traços, de coloração vermelha, marrom e preta sobre engobo branco e creme. O recipiente, tipo Camutins, “Joanes Pintado”, possui apliques e pinturas, em composições bi e tridimensionais, que alternam elementos gráficos geométricos e figurativos.

A outra urna cerâmica Marajoara do MHN tem forma troncônica e borda extrovertida, tipo Pacoval Inciso, com o bojo representando também um corpo figurado. Possui incisões em linhas em forma de “S” e “Z”, repetidas de modo escalonado, além das pinturas em vermelho, ressaltadas por excisões (marcas em relevo, escavadas), todas sobre engobo branco. As excisões estão alargadas nas extremidades (em ‘S’) com formato de duas ondas. O vasilhame tem altura máxima de 42 cm e largura máxima de 34 cm, apresentando áreas de perda e manchas na superfície externa.



Jean-Baptiste Debret
Momie D'Un Chef Coroados, 1834
COLEÇÃO PARTICULAR

No passado, vários tesos na ilha do Marajó foram escavados por curiosos e/ou por pesquisadores de instituições nacionais e internacionais – especialmente durante os séculos XIX e XX – e houve grande dispersão dos objetos. A biografia de uma urna funerária Marajoara do Museu Emílio Goeldi, do Pará, foi descrita recentemente, em detalhes, no trabalho acadêmico “História de vida de uma urna Marajoara: reconnectando contextos e significados”, de Marcelle Rolim de Souza Lima, Cristiana Barreto e Helena Pinto Lima. Ali se evidenciam muitos dos

percalços que envolvem a trajetória de materiais com estéticas complexas, que acabam sendo desvinculados dos contextos originais.

Na atualidade, a arte e a cerâmica Marajoara e os diferentes estilos decorativos compõem parte da identidade amazônica, distanciadas e desconectadas, porém, dos simbolismos e representações das sociedades que as conceberam inicialmente. Ao longo do tempo, conforme aponta Cristiane Barreto em seu trabalho “Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia”, os objetos arqueológicos podem adquirir diferentes camadas de significados que permeiam mostras expositivas, publicações digitais e impressas, e mesmo as reproduções, em miniaturas ou tamanhos naturais, que são comercializadas por artesãos e artistas locais.





PEÇA DE ARTILHARIA PORTUGUESA

José Neves Bittencourt

Em certo dia do ano de 2011, um mandado judicial executado pelo Ministério Público Estadual de Minas Gerais, no âmbito de uma investigação de crimes ambientais, levou à revista uma residência de alto padrão no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte. Durante a ação policial foi feito um achado no mínimo inusitado: servindo como vaso de plantas em uma das áreas de lazer da edificação estava uma raríssima peça de artilharia, remontando, talvez, ao final do século XV, ou início do XVI. Com pouco mais de um metro de comprimento e uns 60 quilos, fundido em bronze, o pequeno canhão é um artefato que remonta aos primórdios da artilharia e da integração do Brasil ao mundo ibérico.

O que o tornava bastante peculiar era o fato de incorporar uma solução que vinha sendo testada desde o final da Idade Média, ou seja, praticamente surgida com o advento da artilharia: o carregamento pela culatra (a parte detrás da peça). Tratava-se de uma arma de retrocarga. Tecnicamente, o exemplar de que se trata é denominado “rodízio”, ou seja, uma peça de artilharia pequena, passível de ser apontada em qualquer direção.

As características morfológicas colocam a peça na classe das “colubrinas”, canhões longos e finos, que começaram a ser feitos no século XV. No século seguinte, quando a artilharia naval já estava bem separada da terrestre, foram adaptados em navios pelos ingleses. As colubrinas deixaram de ser feitas no século XVII, o que é forte indicativo da antiguidade da pequena peça.

Esses pequenos canhões eram feitos para ser instalados em uma espécie de forquilha, que por sua vez era presa na amurada de um navio ou muralha de fortaleza. Assim, podia ser rapidamente carregado e apontado graças a duas peças externas, feitas em ferro forjado: uma, a “câmara”, recebia a carga de pólvora; a outra, a “chave”, empurrava a primeira até a culatra. O canhão era relativamente fácil de apontar porque a forquilha permitia que o conjunto girasse 360 graus – daí o nome técnico atualmente convencionado – e ele tivesse inclinação de uns 45 graus, para cima ou para baixo (o que era muito útil para acertar homens tentando escalar uma muralha ou costado). Aceso o pavio, a explosão da carga lançava um projétil esférico, de ferro, pesando cerca de 400 gramas, a uns 500 metros, se tanto. O impacto gerava energia suficiente para esfaquear um homem, um cavalo, ou abrir uma pequena brecha no costado de madeira de uma nau de pequeno porte, do tipo usado na navegação costeira da época.

A peça examinada era propriedade real, pois trazia estampada em sua culatra uma coroa real sobre uma esfera armilar, o que a coloca na linha de tradição das lutas contra os mouros. Em algum momento, talvez no século XVI ou XVII, foi cedido a um particular que investiu seus cabedais, com o beneplácito e participação reais, na exploração da terra encontrada por Pedro Álvares Cabral.

Portugal era, então, uma potência marítima, e a chegada dos portugueses ao Brasil foi uma epopeia naval que teve como personagens na-

vios e marinheiros de diversas nacionalidades, vindos dos Estados europeus que então se organizavam e centralizavam suas administrações tanto quanto suas capacidades militares.

Na Europa, o artilhamento de navios mercantes não era novidade.

Não apenas esses primeiros “rodízios”, mas todos os canhões eram, então, feitos em ferro forjado, de modo que diversas peças eram montadas para formar o canhão. É provável que Portugal tenha copiado os procedimentos adotados pela Liga Hanseática e pelos ingleses apenas no século XV, o que aponta a lentidão da difusão das novas tecnologias e práticas militares. Entretanto, também é possível que os portugueses tenham copiado uma tecnologia com a qual se depararam em sua expansão pela Ásia – e descobriram, da maneira mais desagradável possível, que alguns povos do Pacífico eram excelentes artífices do ferro e igualmente bons artilheiros.

O fato é que, na segunda metade do século XVI, Portugal já dominava a arte e a técnica de fundir canhões de bronze, e o “berço” que nos observa parece ter sido feito antes de 1580, em função de elementos gráficos nele inscritos.

O “berço” deve ter ido “descansar com os peixes” provavelmente em algum momento do

século seguinte. Ou seja: atravessou o Atlântico como armamento defensivo de alguma pequena embarcação, muito provavelmente mercante. Por volta dessa época – o início do século XVII – o “berço” já era uma peça de artilharia relegada a funções secundárias. É quase certo que já tenha chegado ao Brasil como armamento obsoleto.

Uma vez no Brasil, deve ter ficado estacado por algum tempo, até ser incorporado ao equipamento, quem sabe, de um “caravelão” – barco de pequeno porte que fazia a navegação de cabotagem no litoral da colônia portuguesa. E, em dado momento, esse pequeno barco mercante certamente naufragou. Surpreendido por uma mudança súbita no humor do mar, o destino certamente foi direto e cruel: o fundo, a pouca profundidade. E assim o “berço” seiscentista acabou tornando-se parte de um sítio arqueológico.

É certo que na época em que provavelmente aconteceu o naufrágio que levou para o fundo o pequeno canhão, a arqueologia, como a conhecemos hoje não existia, mas o interesse por objetos antigos e seus sítios de jazimento sempre existiu. Esses objetos antigos adquiriam um aspecto que sempre despertou curiosidade:





Anônimo

Rodízios, em *Livro de armas do Imperador Maximiliano I*, 1490-1511. Aquarelas.

BIBLIOTECA DO ESTADO DA BAVIERA

independente de onde estivessem, escondidos ou visíveis, esquecidos ou não, os artefatos iam somando aos seus aspectos materiais uma pátina. Ou, no caso do pequeno canhão, várias: uma delas formada pelo desgaste físico-químico, inevitável para uma liga de metal num ambiente bastante agressivo; outra, pela formação de camadas de conecção biológica composta por organismos que se fixavam e morriam sobre sua superfície levemente irregular. E uma terceira não era material, mas simbólica.

Depois de passar muito tempo jazendo em algum lugar do litoral que, a certa altura, passou a ser “brasileiro”, o pequeno canhão foi parar

em Belo Horizonte, levando consigo as pátinas materiais e simbólicas que o tornavam relíquia de um passado desaparecido. Soterrados sobre essas pátinas estavam valores que só viriam a público no momento em que, quase por acaso, o “berço” foi descoberto em seu novo lugar de repouso – quase tão discreto quanto seu jazigo submarino. A “pátina do tempo” foi o motivo de sua apreensão pelas autoridades. A análise da materialidade que recobria revelou, e até potencializou, diversos valores – histórico, militar, tecnológico, arqueológico e documental. Todos esses se juntaram para construir o valor simbólico que levou o artefato a se tornar objeto museológico.



TACAPE DE TIBIRIÇÁ

Rafael Zamorano Bezerra

Um modo de se escrever história com objetos é por meio de sua *biografia cultural*, o que significa historiar seus usos e valores ao longo de uma trajetória. Ao fazermos isso, não estamos escrevendo sobre a “vida dos objetos”, uma vez que estes são inanimados, mas sobre homens que, mediados por objetos, agem no mundo. Falaremos sobre o tacape do chefe Martim Afonso Tibiriçá, um objeto que nos permite pensar nas diferentes formas de historicização dos indígenas.

O tacape de Tibiriçá foi o primeiro objeto indígena colecionado pela instituição, sendo o único entre os mais de dois mil itens relacionados em seu primeiro *Catálogo Geral*, de 1924. Fez parte de uma longa troca de presentes: pertencia a D. Pedro II, que o doou ao general José Vieira Couto de Magalhães, que o presenteou a José Vieira Costa Valente, que o doou ao Museu Nacional, daí sendo transferido, em 1922, para o Museu Histórico Nacional.

Couto de Magalhães foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), presidente de Províncias no Império e autor de *O selvagem*. Neste livro, o general elabora uma gramática de *nheengatu* (o tupi moderno, umas das línguas-gerais do Brasil nos oitocentos) e destaca a importância de civilizar os índios a exemplo dos jesuítas, que estudaram suas línguas para a ação catequizadora, levando o “índio” a mostrar seu valor moral. O presente de D. Pedro II a Couto de Magalhães reforça essa visão. Tibiriçá foi convertido ao cristianismo

pelos padres José de Anchieta e Leonardo Nunes, sendo aliado dos portugueses na fundação da vila de São Paulo de Piratininga. O chefe indígena representa o mito romântico do índio dócil, célula mater da nacionalidade brasileira, na qual as relações entre tupis, jesuítas e heróis bandeirantes teriam dado origem ao mameluco adaptado. Esse discurso é reforçado ao longo dos anos no MHN, como nos textos de Gustavo Barroso, idealizador do museu:

“Entre os chefes indígenas que, no amanhecer do Brasil [...] fizeram causa com os portugueses, o mais ilustre, sem dúvida, aquele à sombra de cuja fiel amizade devemos o estabelecimento de Piratininga, berço da metrópole paulistana de nossos dias. Foi ele o famoso Tibiriçá, [...] aliado de Martim Afonso de Souza, cujo nome tomara ao ser batizado pelos jesuítas. [...] Tibiriçá foi [...] o laço que uniu no mesmo instintivo desejo de progresso, [...], o índio bravo e o aventureiro civilizado, sob os laços acolhedores, pacificadores e luminosos da Cruz.”¹

Vamos para janeiro de 1991, quando o tacape foi exposto na “Vitrine do mês”, em homenagem à fundação de São Paulo. Na ocasião, o objeto foi submetido a uma análise técnica:

“[...] Esta peça encontra alguns problemas tópicos em relação às exposições do destaque do mês. [...] O problema maior [...] é o fato da peça não apresentar características que nos permitam afirmar com certeza se ela pertenceu ao chefe

Tibiriçá [...]. Esta dúvida lançada pela falta de dados referentes ao histórico da peça até alcançar as mãos de D. Pedro II [...], assim como ao estado da peça, muito bom para madeira e palha conservadas por mais de quatrocentos anos em condições adversas.”²

Inicialmente, o tacape estava relacionado ao “amanhecer do Brasil”, apresentado como uma relíquia da colonização. Em 1991, a proposta foi utilizá-lo como ponto de referência para se pensar questões históricas. No texto da exposição lia-se:

“No início da exploração do Brasil os colonos se concentravam nas regiões litorâneas. Poucos desbravadores ousavam penetrar para o interior desconhecido, destacando-se entre eles os jesuítas, que visavam à evangelização dos índios [...]. Apesar de a colonização inicial ter-se dado com o objetivo de catequizar os índios e de ter contado com o apoio de chefes como Tibiriçá, os portugueses, uma vez firmados na povoação, começaram as expedições [...] com o objetivo de escravizar os indígenas, expedições que perduraram até a virtual extinção dos índios em São Paulo. Somente no século XIX é que a figura do índio começa a ser recuperada como um dos elementos fundadores da nação. O símbolo do Estado de São Paulo – o braço segurando um tacape – é uma forma de homenagear essa raça, só agora revalorizada.”³

Nota-se a intenção de problematizar a interpretação romântica da ação dos jesuítas, ao ser enfatizado o fato de que teriam originado a escravidão indígena e a sua “virtual extinção”. Outra preocupação do texto é inserir uma discussão de cunho historiográfico, ao mencionar a valorização do índio no debate intelectual do Segundo Reinado.

Em 2006, o MHN inaugurou sua primeira exposição dedicada exclusivamente à temática indígena: *Oreretama*, que significa “nossa terra” em tupi. A mostra apresentou diferentes aspectos da vida indígena, sendo no espaço dedicado à “Lógica da guerra” expostos arcos, flechas e tacapes. Das armas, apenas o tacape de Tibiriçá foi exposto sozinho numa vitrine com a seguinte legenda:

“Consta ter pertencido a Tibiriçá (-1562), chefe dos índios guaianases que lutou ao lado dos portugueses contra os chefes indígenas que se reuniram na Confederação dos Tamoios (1554-1567). O principal motivo da Confederação foi a revolta ante a ação violenta dos portugueses imposta aos tupinambás.”⁴

Na exposição, o tacape de Tibiriçá foi o único objeto associado a um indivíduo. Os demais foram apresentados apenas com informações como tipologia, material, origem e ano, numa exposição de caráter atemporal e não linear.

Ao longo de anos, o tacape de Tibiriçá ganhou diversos sentidos e sua autenticidade ou inautenticidade não o desqualifica como “objeto histórico”, uma vez que seu valor documental está em seu papel de mediador entre o





Capa do livro *O selvagem* de Couto de Magalhães, de 1876.

COLEÇÃO PARTICULAR

passado colonial e o entendimento dos povos indígenas na História nacional. O que vincula todas essas histórias é o peso do discurso colonial com suas formas de silenciamento dos indígenas. O tacape ora é ícone do “índio civilizado”, ora do “índio exterminado”, ora do “índio individualizado” por seus laços com a civilização, mas isolado dos demais, que estão generalizados e coletivizados. Com este capítulo, o MHN abre a possibilidade de mais uma valoração do tacape: pensá-lo como um objeto pelo qual se pode transcender o discurso colonial lançando luz sobre a complexidade dos povos autóctones do Brasil em suas diversas estratégias e táticas de sobrevivência ao colonialismo ao longo dos séculos.

- 1> Barroso, Gustavo. O tacape de Tibiriçá. *O Cruzeiro*, 28/07/1951.
- 2> MHN. Departamento de Acervo, Reserva Técnica, dossiê n.1608.
- 3> idem.
- 4> MHN. *Oreretema*, legenda de vitrine, 2006.





ESPADA DE EXECUÇÃO

Paulo Knauss

A coleção de armaria do Museu Histórico Nacional conta com um raro exemplar de espada de execução. Trata-se de um tipo de objeto relacionado às práticas de condenação à morte por decapitação. De acordo com a organização social europeia da Idade Média e na Época Moderna, essa espécie de pena era exclusiva da nobreza, pois gente comum, no mundo ibérico, no caso de pena de morte, era condenada à forca.

Pela sua forma, as espadas de execução lembram as espadas de prancha, que serviam para castigos corporais, no lugar de chicotes, tendo formato retilíneo e liso, sem ponta e sem corte. As espadas de execução se distinguem por serem maiores e mais pesadas, com lâmina mais larga, e possuem uma calha central em baixo relevo, que serve para fortalecer sua estrutura e tornar a ponta mais pesada para a gravidade ajudar na força do golpe a ser dado. Esse desequilíbrio exige maestria no manuseio, resolvendo o ato em um só movimento. Essas peças existem em pouco número, pois tendiam a ser exclusivas de dada jurisdição de Justiça. Por outro lado, costumam ser bem preservadas pelas suas características materiais duradouras e pelo fato de seu uso não impor que sejam afiadas regularmente.

A espada da coleção do Museu Histórico Nacional é uma peça imponente, medindo 112 cm de comprimento e 17,7 cm de largura. O punho é de madeira, a guarda de latão em cruzeta e a lâmina em aço, contrastando a cor dos materiais,

o que evidencia o acabamento das partes. O primeiro terço é decorado e o que mais chama a atenção é a mensagem na calha central, clamando em letras maiúsculas “VIVE LA IVSTISSE”, ou seja, “Viva a Justiça”. Surpreende a combinação da expressão num francês arcaico, caracterizado pelo duplo S, onde a moderna ortografia emprega a letra C, com a escrita latinizada trocando a letra J pelo I. Essa solução sugere ser uma espada da época clássica europeia do século XVII ou XVIII, combinando a língua comum com a moda da escrita classicizante. A origem da espada é indicada também pelo desenho estilizado de uma flor-de-lis, que identifica a realeza francesa.

Ao lado disso, destaca-se uma figura alegórica feminina, com uma espada na mão direita e uma balança na outra mão. Trata-se de uma representação consagrada da Justiça, que no caso não está vedada e a balança pende para um dos lados, sugerindo que a sentença estava definida. Quatro punções de marca de fabricação completam a identificação da peça. Inscrições e motivos decorativos são comuns nas espadas de execução existentes nas grandes coleções de armaria do mundo, assim como em outros tipos de espadas... O que chama a atenção nessa prática é que grande parte das mensagens são redigidas na primeira pessoa, como se as espadas fossem sujeitos de um diálogo com quem faz uso delas, o que é especialmente significativo no caso dos carrascos.

Conforme correspondência institucional, o Museu Histórico Nacional recebeu a espada

de execução em 3 de outubro de 1922, por transferência da antiga diretoria de Biblioteca, Arquivo e Museu da Marinha do Brasil, por determinação do ministério. A arma fez parte de um conjunto com quase 50 peças. Nesse caso, não há informações complementares que a identifiquem com clareza e nem há menção à sua história ou procedência. O certo é que, em 1940, segundo descrição de Adolpho Dumans, em artigo publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, a espada de execução era apresentada na primeira seção da exposição do Museu Histórico Nacional e constava que era do século XVI e “provavelmente de Villegaignon”, referindo-se ao comandante da empresa colonial da França Antártica que se estabeleceu na baía de Guanabara, entre 1555 e 1560, provocando a reação portuguesa que levou à conquista da região e à fundação da cidade do Rio de Janeiro, em nome da coroa de Portugal.

Dez anos depois do texto de Dumans, nas páginas da revista ilustrada, em sua coluna regular chamada “Segredos e Revelações da História do Brasil”, o diretor do Museu Histórico Nacional, o escritor e acadêmico Gustavo Barroso, publicou artigo que toma a peça como pretexto para tratar a história da França Antártica, oferecendo um dado importante sobre sua procedência. Segundo o autor, a espada teria sido encontrada na ilha de



Nicolaes de Bruyn
Gravura: Justiça, Virtude cardeal, 1648
COLEÇÃO PARTICULAR

mesmo artigo em número especial dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, comemorativo do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro de 1965, ratificou a leitura histórica da peça.

De todo modo, a hipótese de que a espada tenha sido da época da ocupação francesa na Guanabara levanta a interrogação sobre os motivos de sua presença. Considerando que a arma era usada para condenar nobres à morte, é difícil supor que ela tenha tido alguma utilidade, sabendo-se que o comandante e cavaleiro da Ordem de Malta Nicolas Durand de Villegaignon recolheu em masmorras da França os tripulantes da primeira expedição, de 1555, enquanto a segunda expedição, de 1557, foi composta de huguenotes, seguidores de João Calvino. À parte do comandante, que era cavaleiro da Ordem de

Villegaignon, área onde os franceses ergueram o forte de Coligny no século XVI, quando fizeram escavações para obras no antigo Quartel dos Marinheiros Nacionais, instituído no século XIX e substituído no século XX pela Escola Naval. O texto conclui: “É tudo o que resta do malogro da França Antártica”. A partir de então, pode-se dizer que a relação entre a espada de execução e a história da disputa colonial entre franceses e portugueses na baía de Guanabara foi fixada sem nenhum dado preciso ou argumentação clara. A republicação do

Malta, não há notícia de participação destacada de fidalgos.

O fato é que, no contexto das navegações da expansão europeia do século XVI, há muitos relatos de condenações à morte. No caso da expedição espanhola, concebida por Fernão de Magalhães, lançada ao mar em 1519, de acordo com a crônica de Antonio Pigafetta, depois da passagem inaugural pelo estreito na

terra austral, ocorreu um motim que terminou com um de seus líderes condenado a ser esquartejado e outro a ser apunhalado e, no caso das viagens portuguesas, há registro de enforcamento por insubordinação de tripulantes.

Na França Antártica, porém, a crônica de época de Jean de Léry descreve como um intérprete normando escapou de ser condenado à força



André Thevet

Gravura: Ilha de Villegagnon Forte Coligny, 1556

BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA

pelo comandante da colônia francesa por manter relações com uma mulher indígena sem respeitar os sacramentos da Igreja; o cronista registra que três franceses foram condenados à morte por afogamento devido às suas convicções religiosas. Na memória protestante, os nomes de Jean du Bourdel, Mathieu Verneuil e Pierre Bourdon passaram a ser celebrados como mártires ameri-

canos da reforma religiosa.

A espada de execução, mesmo não tendo nenhuma participação nos eventos da baía de Guanabara, não deixa de servir à representação da violência própria do colonialismo, participando da narrativa própria dos museus que têm na cultura material seu ponto de referência.





MOEDAS OBSIDIONAIS

Paula Aranha

Durante o domínio do território pernambucano pelos neerlandeses (1630-1654), conhecidos também pelo termo genérico de “holandeses”, foram produzidas moedas de ouro que nos apresentam indícios de uma rápida e marcante passagem da história brasileira. Trata-se das moedas obsidionais, feitas de maneira rudimentar, porém reconhecidas como as primeiras moedas cunhadas em solo brasileiro. O termo *obsidionais* diz respeito às moedas cunhadas sob o cerco de exércitos inimigos, com características diferenciadas das moedas correntes.

Por cerca de dois séculos de domínio português do território brasileiro, não houve produção local de moedas. Sabemos que algumas circulavam pelas capitanias hereditárias, mas grande parte das negociações utilizava elementos abundantes da terra, como novelos de fios de algodão e caixas de açúcar. Assim, as poucas moedas portuguesas ficavam restritas a pequenos grupos e pouco circulavam. Graças à proximidade do Brasil com as regiões dominadas pela Espanha, moedas hispano-americanas transitavam por aqui. Peruleiros, comerciantes da América espanhola, atravessavam as fronteiras, vindos das regiões das minas de prata, carregados com a maior quantidade possível de moedas para fazer negócios comerciais. Essa movimen-



tação representou uma grande mudança no meio circulante. Mais tarde, com a união das coroas ibéricas, a circulação de moedas hispano-americanas foi legalizada.

Também por consequência da união ibérica, as nações europeias inimigas da Espanha assumiram uma posição contrária a Portugal e seus domínios, como foi o caso dos Países Baixos, que estavam em luta direta contra a Espanha pela independência. Durante o conflito, os neerlandeses foram proibidos de realizar o comércio com o Brasil, onde mantinham um tradicional

negócio baseado no açúcar, que se desgastou profundamente.

Com a proibição das negociações, os Países Baixos se voltaram para o comércio no oceano Índico, criando a Companhia Neerlandesa das Índias Orientais, uma bem-sucedida associação de comerciantes, cujo êxito estimulou a fundação da Companhia Privilegiada das Índias Ocidentais (WIC) que almejava obter o açúcar produzido no nordeste brasileiro, transportá-lo e comercializá-lo. É interessante lembrar que a capitania de Pernambuco, à época, era considerada a mais rica do Brasil e, assim, tornou-se alvo da cobiça da Companhia das Índias Ocidentais, a qual elaborou um projeto de ocupação daquela região brasileira, efetivamente iniciado em 1624, com a invasão de Salvador, então sede dos domínios portugueses nas Américas. A ocu-

pação durou apenas um ano, mas serviu para estimular uma nova tentativa, dessa vez em Pernambuco. Em 1630, Olinda e Recife foram conquistadas e ocupadas por tropas neerlandesas, constituídas por mercenários de várias nacionalidades. A recomendação recebida era clara: retirar o máximo proveito da terra, obtendo a produção de açúcar dos engenhos já existentes, e enviar grandes volumes de açúcar para distribuição no mercado europeu, não se importando com o futuro da área dominada.

Maurício de Nassau, o comandante que governou os domínios holandeses entre 1637 e 1644, importante articulador político, que estabeleceu administração baseada no incentivo à produção de açúcar, às ciências e às artes, inicialmente levantou o caixa da empresa, negociando engenhos de açúcar abandonados pelos portugueses que fugiram.

Para manter a tropa ativa, protegendo os interesses neerlandeses, a companhia planejou um esquema de pagamentos que, aparentemente, seria perfeito: os soldados seriam pagos semanalmente, em moedas correntes dos Países Baixos. Com seus pagamentos, comprariam mantimentos nos armazéns da companhia. As moedas seriam recolhidas dos armazéns e depositadas no caixa da empresa, e esta, na semana seguinte, as utilizariam para novos pagamentos aos soldados. Contudo, algumas moedas saíram do ciclo por diversos fatores, e o principal deles foi o desabastecimento dos armazéns. Com isso, soldados buscavam outros locais para comprar seus artigos de necessidade e o dinheiro não voltava para a empresa, entrando em circulação no território brasileiro. A insuficiência e irregularidade de carregamentos de bens, mantimentos e dinheiro vindos da Europa agravavam a situação. Soma-se a tais fatores o medo dos habitantes, que escondiam e enterravam suas moedas com o intuito de preservá-las, retirando-as, assim, de circulação. A crise monetária se tornou

uma realidade cada vez mais forte, e a falta de numerário foi contornada de forma paliativa em diversas ocasiões. Em 1644, com a crise financeira consolidada, Maurício de Nassau retornou para os Países Baixos, ação que encorajou o início da insurreição pernambucana, em junho de 1645.

Vendo a companhia em estado de necessidade e sem moeda em caixa, o conselho da empresa deliberou por cunhar moedas próprias, registrando a ideia em suas atas. A concepção era eficaz no combate à falta de numerário: aproveitar o estoque de ouro da Guiné, na África, costumeiramente armazenado nos cofres da companhia para ser enviado à Europa em momento oportuno, e utilizar parte do carregamento para produzir uma quantidade de moedas que cobrisse as necessidades daquele momento. Foram retirados da carga 360 marcos – cerca de 82,6 quilos de ouro. O conselheiro Pieter Jansen Bas foi encarregado da produção, com equipe cuidadosamente controlada, trabalhando nas etapas de fundição do ouro, transformação em lâminas, corte, pesagem rigorosa, produção dos cunhos e gravação das moedas.

A instrução afirmava que as moedas deveriam estampar no anverso, o lado principal, os valores de três, seis e doze florins, com monograma da Empresa GWC – Geoctroyeede West-Indische Compagnie, dentro de um colar de pérolas; no reverso, a palavra ‘Brasil’, grafada com S, e a indicação de data: “Anno 1645”. Foram estipulados pesos padrões de 7,57 a 7,72 gramas para os XII florins, 3,79 a 3,86 gramas para os VI Florins e 1,90 a 1,93 gramas para os III Florins. Além disso, como forma de avolumar os rendimentos, houve acréscimo de 20% no valor de circulação.

A emissão das moedas colaborou para regularizar as finanças da companhia temporariamente. No entanto, em 1646, sob cerco militar português, por conta da insurreição que se for-



tificava, a companhia e a população voltaram à crise financeira agravada, já que cercados não podiam receber ajuda. A solução foi uma nova emissão nos moldes e valores das moedas de 1645. A mesma equipe produziu novos cunhos, com a data 1646, utilizando 355 marcos de ouro, aproximadamente 81,47 quilos do material. Mais uma vez, a emissão resolveu questões pontuais da companhia e não possibilitou o enfrenta-

mento do movimento luso-brasileiro que crescia com força. Os episódios decisivos para o fim do domínio neerlandês em terras brasileiras foram as batalhas dos Guararapes, em 1648 e 1649, onde os neerlandeses amargaram dupla derrota.

Oficialmente, os neerlandeses partiram em 1654, entretanto, as moedas produzidas pela companhia permaneceram por aqui e resguardam a memória do período.

RES
BRASILIAE

IMPERANTE
JESU. COMITE
I. MAVRITIO.
NASSOVIAE etc. COMITE.

SENECA IN MEDEA.

TIPHISQVE
NOVOS
DETEGET
ORBES.

LIVRO DOS FEITOS DE NASSAU

PALMARISTAS CONTRA OS EUROPEUS

Flávio Gomes

No Brasil, experiências africanas vão aparecer em relatos de cronistas desde o século XVI. No período colonial, a principal comunidade de fugitivos foi Palmares, localizada em Alagoas, Pernambuco. Estabeleceu-se no coração econômico do império português no Atlântico Sul, sendo 1597 a data da primeira referência. Os *palmaristas* ou *negros do Palmar* – assim denominados na documentação – se organizaram num ambiente ecológico complexo.

Não sabemos quantas expedições foram enviadas em mais de cem anos da existência dele, até a década de 1740. Mas antes de findar o primeiro quarto do século XVII novos personagens entrariam em cena: holandeses invadem e ocupam a Capitania de Pernambuco. Junto com as plantações de cana, a reorganização dos engenhos, o comércio do açúcar, o controle do tráfico atlântico nas feitorias africanas, a organização arquitetônica de Olinda e a administração das companhias de comércio, Palmares também demandaria preocupação por parte dos holandeses.

A única imagem contemporânea de Palmares foi publicada por Gaspar Barléu. Intelectual do século XVI, seu nome em latim era Caspar Barlaeus, nascido (*Kaspar van Baarle*) em 12 de fevereiro de 1584. Com formação em Teologia, foi professor na Universidade de Leiden e chegou a atuar no Ateneu de Amsterdã, considerado o antecessor da Universidade de Amsterdã. Poeta e preocupado com as temáticas da cartografia, foi autor do livro *História dos feitos recentemen-*

te praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo de Wiesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange, publicado em Amsterdã, em 1647, sob encomenda do Conde Maurício de Nassau ao retornar a Holanda em 1644.

Sem nunca ter estado aqui, Barléu construiu um relato substantivo sobre a administração dos holandeses no Brasil, América e partes do continente africano, apresentando mapas e ilustrações diversas. Há indicações de que em seu livro, Barléu foi muito influenciado pela obra de Guilherme Piso e Jorge Margrave, que estiveram no Brasil a partir de 1637 visando estudar a fauna e flora e, em, 1648, publicaram *Historia Naturalis Brasiliae*. Mas Barléu constrói um relato de exuberância, fascínio e de enaltecimento da ocupação holandesa, principalmente durante o período de Nassau.

Para falar de Palmares, Barléu se baseia em cronistas e correspondência de holandeses que estiveram no Brasil, alguns deles tendo participado de expedições contra o quilombo. Entre eles destacam-se cartas de Dagelijkse Notulen (1638) e o relatório de A. van Bullestrae (1642), constando também relatos de expedições de Roeloff Baro em 1644. Há ainda os relatos do capitão e capelão João Blaer, que chegou ao Brasil, em 1629 e participou de uma expedição militar a Palmares em 1645. O diário de viagem do Capitão João Blaer foi extraído da coleção *Briefven en Papieren uit Brasilien*, traduzido do holandês por Alfredo de Carvalho e publicado na *Revista do Instituto Arqueológico Pernambucano* em 1902.

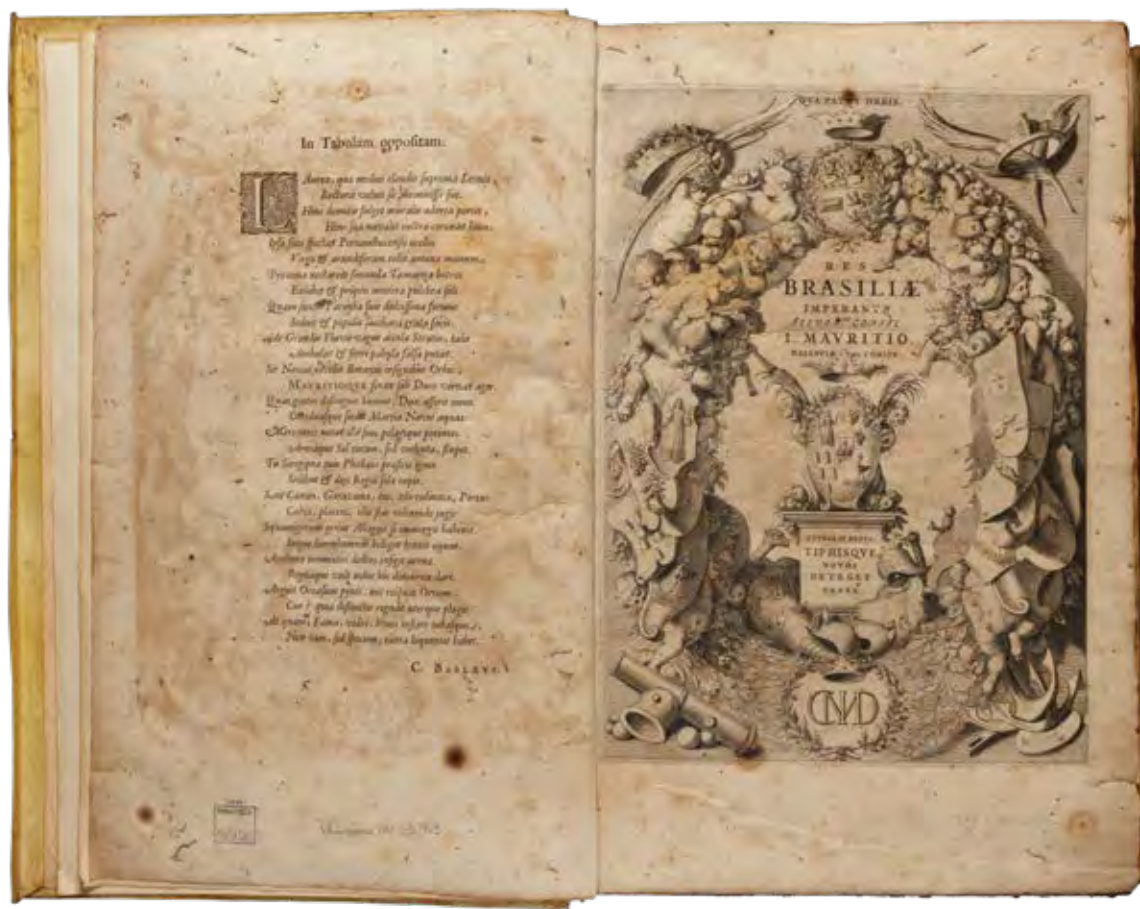




Os relatos de Baro e Blaer serviram de base para as descrições de Barléu e também de Johannes Nieuhof, agente comercial da Companhia das Índias Ocidentais que chegou ao Brasil em 1640. Tendo permanecido por nove anos, registrou suas experiências de 1640 a 1649 na obra *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*, de 1649.

Com base nestes relatos, Barléus começa a descrever Palmares pelos planos e tentativas de “destruir os quilombos”, na definição dele “povoações e comunidades de negros” que representavam uma “aluvião de salteadores e escravos fugidos, ligados numa sociedade de latrocínios e rapinas”. Descrevendo “os Palmares grandes e os Palmares pequenos”, Barléus será generoso em informações cartográficas e geográficas originais. Suas descrições sobre a vida em Palmares são únicas para a primeira metade do século XVII. Contou “seis mil habitantes, vivendo em choças numerosas, mas de construção ligeira, feitas de ramos de capim”. No que se refere à economia, havia “produções da terra” no caso “os frutos das palmeiras, feijões, batatas doces, mandioca, milho, cana-de-açúcar”. Eles faziam duas vezes por ano “plantio e a colheita do milho”. Os mocambos eram cercados de rios e matas que forneciam “peixes com fartura”, além de “carne de animais silvestres”.

Detalhes interpretativos apareceriam para a organização de Palmares, pois seus habitantes “imitam a religião dos portugueses, assim como o seu modo de governar”, onde “presidem os seus sacerdotes, e ao governo os seus juizes”. Barléus menciona, explicitamente, um “certo Bartolomeu Lintz” que “vivera entre eles para ficar-lhes conhecendo os lugares e o modo de vida”. Comentou sobre as estratégias de defesa e proteção, pois seus habitantes eram “cautos e suspicazes, examinam por espias se o inimigo se aproxima”. Apareceriam,



nas descrições já destacadas por Barléus, as estruturas internas dos quilombos, como “Velho Palmares” local que “os negros haviam deixado desde três anos, abandonando-o por ser um sítio muito insalubre e ali morreram muitos dos seus”. Ocupava um espaço de “meia milha de comprido e duas portas; e a rua era da largura de uma braça, havendo no centro duas cisternas; um pátio onde tinha estado a casa do seu rei era presentemente um grande largo no qual o rei fazia exercício com a sua gente”. Eram “cercadas por duas ordens de paliçadas por meio de travessões”. Nesta mesma expedição, o escrevente descreve a entrada no “Novo

Palmares” localizado dezenas de quilômetros mais distante. “Este Palmares” ocupava “meia milha de comprido, a rua, larga duma braça”. Protegidas por “estrepes” suas “casas eram em número de 220 e no meio delas tinha sido erguida uma igreja, quatro forjas e uma grande casa de conselho; havia entre os habitantes toda sorte de artífices e o seu rei os governava com severa justiça, não permitindo feiticeiros entre a sua gente e, quando alguns negros fugiam, mandava-lhes crioulos no encalço e, uma vez pegados, eram mortos, de sorte que entre eles reinava o terror, principalmente nos negros de Angola...”.

É claro que tais descrições não eram tão somente fruto de observações. De início destaca-se a preocupação de detalhamento das descrições. O escrevente – provavelmente – contava com outras informações além daquelas que seus olhos alcançavam e que podem ter sido fruto de interrogatórios e investigações.

Ressaltar dificuldades, bravuras e grandiosidade do inimigo fazia parte do discurso de valorizar aquela iniciativa e mobilização. Invariavelmente, expedições contra quilombos eram dispendiosas, demandando recursos quase sempre escassos. Mas nestas descrições há também indicações sobre a cultura material e em especial sobre a estrutura política interna de Palmares com um rei, sua moradia própria e atividades.

Para além de Palmares, o Brasil Holandês vai aparecer nas obras dos pintores Frans Post e Albert Eckhout, que viveram no Brasil entre 1637 e 1644. Post (1612-1680) vai retratar as ambiências dos engenhos e o seu entorno, já Eckhout (1610-1666) destacaria as dimensões ambientais – especialmente com frutas. No livro de Barléu aparece a única imagem contemporânea de um aldeamento de Palmares, na aba de um mapa mais amplo, destacando-se o que seria a estaca de um posto de observação (natureza militar) nas proximidades de um rio, sugerindo economia e pescaria.





CANHÃO DE LUÍS XIV

Adler Homero Fonseca de Castro

Em 1710, uma frota de corsários franceses tentou tomar o Rio de Janeiro. Portugal e suas colônias estavam em conflito com a França e seus aliados, por causa da Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714), e o renome da cidade carioca já tinha se expandido até a Europa. Era o período da grande corrida do ouro, logo após a descoberta do metal precioso nas Minas Gerais, quando imensas quantias passavam pelo Rio de Janeiro, único caminho para seu envio do interior para Portugal.

Mil e duzentos franceses comandados por Jean-François Duclerc desembarcaram a alguns quilômetros da cidade e levaram cinco canhões com eles por terra, subindo o maciço da Tijuca e caminhando pelas bordas dos pântanos que cercavam o Rio de Janeiro. Ao atacar a cidade, no dia 18 de setembro, os franceses se aproveitaram dos muitos erros da defesa organizada pelo governador do Rio de Janeiro, conseguindo entrar na cidade. No dia seguinte foram cercados e derrotados por tropas formadas por moradores. A vitória foi tão importante quanto inesperada, sendo atribuída à intervenção divina, isso ao ponto de uma imagem de Santo Antônio, que fica no convento deste santo na ci-

dade, ter sido “promovida” ao posto de capitão do exército, recebendo, inclusive, o soldo do cargo. O dia 19 de setembro, até o século XIX, foi mantido como data festiva no Rio de Janeiro, mas, adiante, o costume de se celebrar a vitória sobre os franceses desapareceu.

A razão desta introdução é que no Pátio dos Canhões do Museu Histórico Nacional há um belo canhão francês que o fundador da Instituição, Gustavo Dodt Barroso, acreditava ter sido um dos cinco trazidos por Duclerc e capturados na cidade quando os franceses foram derrotados.

A peça em questão é de bronze e tem grandes dimensões, com quase três metros de comprimento e marcas que podem ser interpretadas como sendo o seu peso, de 6162 libras, algo perto de três toneladas, o que é compatível com as dimensões do objeto.

Os canhões de bronze, em geral, são muito decorados. Isso em parte por serem muito dispendiosos, valendo o gasto que era feito para dar-lhes uma aparência melhor, em parte porque o metal é adequado para os trabalhos de moldagem e fundição artística. A arma do Museu Histórico Nacional não foge a esta norma, tendo em relevo a face da França e os dizeres “LVD XIII D G FR ET



NAV REX”, abreviatura para *Ludovicus XIV, Deo Gratia Franciae et Navarre Rex*, ou seja, Luís XIV, pela graça de Deus, rei da França e de Navarra. Também tem os “golfinhos”, as alças situadas no topo da peça para que ela pudesse ser suspensa por um guindaste, na forma de serpentes entrelaçadas – um motivo decorativo incomum em canhões franceses. Um fator incomum na arma é a ausência de inscrições definindo o ano de fundição, o arsenal e seu autor. Também não aparece o dístico com os dizeres *Ultima Ratio Regum*, o “último argumento dos reis”, que era uma inscrição padrão nos canhões franceses do período.

Quanto a uma análise do canhão, nota-se que ele teve seu “ouvido”, o orifício onde era colocada a escorva que permitia o disparo, substituído por uma peça de ferro, algo que só era feito quando o canhão tinha muito tempo de serviço e o orifício original estava erodido, impossibilitando o uso do canhão. Isso é um indicativo de que esta arma, especificamente, foi muito usada, a ponto de precisar ter substituído o ouvido. Outro sinal de que a arma foi muito usada, e isto em combates, é uma profunda estria que existe no interior do cano, junto à boca da arma. Isso é um tipo de dano causado por um projétil mal ajustado saindo da arma durante o disparo – mas é um dano que ocorre quando o canhão está muito aquecido e o metal fica mais maleável, depois de muitos disparos em sequência



Moldes para fabricação de canhões.
ENCYCLOPÉDIE DE DIDEROT ET D'ALEMBERT, 1751

PÁGINA 52:
Robert Nanteuil, Luís XIV, gravura de 1664.

– ou seja, durante uma batalha longa e contestada.

Ele é um canhão de grande porte – na França, era um tipo de peça de artilharia somente usada nas baterias principais de navios de grande porte e, portanto, incomum – e no final do século XVII havia pouco mais de quatrocentos deles em uso. Isso nos leva a um ponto polêmico, tendo em vista a tradição existente no Museu Histórico Nacional, de que a peça foi capturada de Duclerc: a frota francesa que veio para o Rio de Janeiro não tinha nenhum navio deste tipo. Outro problema para a hipótese do uso da arma por Duclerc ainda é relacionado ao tama-

nho da arma: este tipo de canhão só era usado em navios ou em fortes costeiros, para perfurar os grossos costados das embarcações inimigas. Em terra, este canhão era pesado demais para ser facilmente transportado, não podia ser movido de um lado para o outro facilmente e, portanto, só era empregado em situações em que não precisava ser deslocado. Não havia um uso previsto para este tipo de arma em exércitos em operações e, no Rio de Janeiro, não havia utilidade para este tipo de arma, pois não existiam poderosas fortificações que precisassem ser demolidas por grandes canhões. No caso da invasão de Duclerc, uma expedição que não trouxera cavalos para puxar canhões tão pesados, tudo isso inviabilizaria seu uso.



Dessa forma, o somatório das características da peça torna improvável que ela tenha sido capturada na expedição de Duclerc. Qual seria então o seu passado? Certamente é uma arma com uma história interessante. Podemos perguntar como um canhão francês, usado em um navio de grande porte e que participou de, pelo menos, uma longa batalha, foi parar no Rio de Janeiro. Uma origem mais provável é que seja uma arma capturada em combate na Europa, por portugueses ou por seus aliados ingleses, e depois enviada para reforçar as defesas do Rio de Janeiro.

De fato, o que nós efetivamente sabemos sobre a arma é que ela estava na Fortaleza de Santa Cruz, em Niterói, 1901. Em julho daquele ano o Exército decidiu vender como sucata os antigos canhões do forte, mas esta arma se livrou de um fim inglório, ou seja, virar “ferro velho”: o ministro do Exército decidiu que o canhão deveria ser



preservado, pois fora “reputado como de valor histórico”. Foi enviado para o Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, para o antigo Museu de Artilharia, uma das organizações que deram origem ao Museu Histórico Nacional nas comemorações do centenário da Independência do Brasil.

A falta de informações concretas sobre o canhão talvez o torne menos interessante para um leigo; romancear uma história sobre combates e uma grande vitória certamente serviria para enfatizar a história de glórias de um país que fazia cem anos de independente, em um momento em que o nacionalismo era de extrema importância para a formação dos países. Passados duzentos anos da Independência, a questão do nacionalismo deixa de ser tão importante, sendo mais relevante conhecer a história do país, nem sempre feita de momentos gloriosos em combate, mas também de longos períodos de paz e de monotonia.



SEGUNDA BATALHA DE GUARARAPES

Paulo Knauss

A coleção do Museu Histórico Nacional reúne obras significativas da história da arte colonial do Brasil. Nesse conjunto, destaca-se a pintura anônima datada de 1758, que representa a segunda batalha de Guararapes, ocorrida em 18 de fevereiro de 1649, em Pernambuco.

As batalhas de Guararapes de 1648 e 1649 foram o ponto alto da resistência à dominação holandesa no Nordeste do Brasil, dominação esta que se encerrou em 1654, quando as forças holandesas abandonaram definitivamente o projeto colonial estabelecido desde 1630, e que a partir de Recife estendeu domínio do Rio Grande do Norte a Sergipe, controlando o comércio da produção açucareira da região.

A ocupação holandesa no Brasil do século XVII foi um capítulo importante da disputa colonial, que se caracterizava pela transferência das rivalidades políticas entre os estados europeus para o mundo colonial. As iniciativas coloniais holandesas se desenvolveram no quadro das lutas de independência das províncias dos Países Baixos, declarada em 1581 contra a subordinação à coroa espanhola. A guerra se estendeu até a paz de Vestfália, em 1648, coincidindo com a União Ibérica (1580-1640), estabelecida quando o rei Felipe II de Espanha herdou a coroa portuguesa. A partir daí, Portugal e seu mundo colonial foram enredados no conflito e a paz entre holandeses e lusos só seria selada pelo Tratado de Haia, em 1661.

A representação da batalha na pintura da coleção do MHN tem evidente sentido religioso, pelo

destaque dado à imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus no colo, no plano celeste das nuvens, que se destaca no canto superior esquerdo do quadro. Ao lado disso, a leitura religiosa se explicita com clareza no texto da tabuleta sustentada pela figura de um menino rechonchudo, típica da imaginária católica, no canto inferior direito. O texto registra que, apesar de os holandeses estarem trajados “na pompa”, contando com “a glória de seu triunfo”, aquele dia foi de “presságios” de “ruína” e de “anúncios” de sua “desditosa sorte”, ressaltando que “os favores da Mãe de Deus”, assim como “o divino e soberano impulso” moveram os portugueses.

O texto é assinado em nome de “Cabos Portugueses”, dando a pista sobre a origem da tela por encomenda de corporativa militar. Completa o texto uma legenda numerada, que serve para indicação de personagens e situações representadas. O que importa destacar é que a representação pictórica acompanha a crônica de época, que valorizava a interpretação providencialista dos acontecimentos, destacando o papel decisivo da ação divina em favor da vitória militar dos luso-brasileiros contra os holandeses, favorecendo a causa católica frente à dos reformados. Assim, a representação do conflito militar entre portugueses e holandeses se confunde com um embate entre católicos e reformados, decorrente das identidades religiosas do reino de Portugal e da união dos Países Baixos.

Diante do quadro, o olhar reconhece facilmente as duas forças em guerra. À direita, o exército holandês é caracterizado pela organização





disciplinada de seus numerosos batalhões ordenados e bem armados. Todos os soldados trajam uniformes completos, com meias e sapatos, combinando com as cores da bandeira que todos os batalhões exibem. Por sua vez, as forças luso-brasileiras aparecem esvaziadas em número e desordenadas, sem direção certa, chamando a atenção a falta de estandartes e uniformes, estando todos descalços, à exceção dos oficiais de comando.

Na parte inferior da composição, que representa a área depois do alagadiço, identifica-se a ação dos batalhões de negros e indígenas e seus comandantes, que a legenda indica como sendo, respectivamente, o marechal-de-campo Henrique Dias e o general-de-índios Diogo Pinheiro Camarão – que sucedeu o irmão Felipe Camarão depois da morte deste devido aos ferimentos da primeira batalha de Guararapes, entre 18 e 19 de abril de 1648.

Os chapéus são o elemento que distingue com clareza os membros dos dois exércitos. O holandês é marrom e alto, enquanto os luso-brasileiros portam chapéus pretos e baixos. Vale observar que, na ausência de canhões do lado luso-brasileiro, distingue-se a participação de clérigos: um com crucifixo e outro com colar de terço na mão.

No centro da cena estão representadas as situações mais violentas da batalha. No alto, pode-se ver como os cavalos dos portugueses atropelam corpos de holandeses; descendo o olhar, nota-se como um soldado atravessa o corpo de outro com sua espada; mais embaixo, vê-se o corpo do coronel e brigadeiro-mor dos holandeses abatido sobre seu cavalo. A cena da morte do sargento-mor Paulo da Cunha, registrada pela legenda, é apresentada sem marcas de padecimento.

É importante ressaltar que a imagem segue o padrão das pinturas votivas de sentido religioso, chamadas também de ex-votos, caracterizadas pela composição tradicional em dois planos: o inferior, em que se representa a situação terrena da graça divina obtida; o superior, em que se

representa o santo, ou a virgem, em situação celeste no meio de nuvens. É próprio dos ex-votos que sejam produzidos por quem foi objeto da graça para que seja depositado na igreja ou capela de devoção do santo protetor.

A tela do Museu Histórico Nacional, porém, é datada de 109 anos depois do acontecimento representado. O quadro perde assim seu sentido religioso de um ex-voto, ainda que se reconheça sua fidelidade ao modelo das formas da arte religiosa. Por outro lado, a representação tampouco pode ser definida como pintura histórica, pois o gênero artístico se configura como expressão laica, própria do sistema liberal das belas-artes, e que, no Brasil, se afirmou apenas no século XIX.

O dado curioso é que esse quadro está baseado numa construção iconográfica recorrente em torno das batalhas de Guararapes, que tem como referência mais antiga os painéis criados para a igreja da Irmandade de N. Sra. do Monte dos Prazeres de Guararapes, em Jaboatão, Pernambuco, no fim do século XVIII. A partir do mesmo modelo, no início do século seguinte, foi produzido outro conjunto de painéis para a Câmara Municipal de Olinda, que hoje integra a coleção do Museu do Estado de Pernambuco. Nessa série, inclui-se ainda a pintura sob o coro da Igreja de N. Sra. da Conceição dos Militares de Recife.

Apesar das semelhanças, há uma grande interrogação sobre a autoria dessas pinturas – nenhuma delas é assinada. A versão existente no Museu Histórico Nacional é menor que as anteriores e se trata de pintura a óleo sobre tela e não sobre madeira, como todas as outras. Além disso, a imagem da virgem e do menino com a tabuleta evidencia uma execução diferente da cena histórica, fazendo supor a colaboração de dois pintores. Assim, a construção iconográfica recorrente aponta para um regime autoral distinto dos tempos atuais que insiste na individualidade da autoria.





HISTÓRIA GENEALÓGICA DA CASA REAL PORTUGUESA

Fabiano Cataldo de Azevedo

Marli Gaspar Bibas¹

Este capítulo sobre o livro *História genealógica da Casa Real Portuguesa, desde sua origem até o presente com as famílias ilustres, que procedem dos Reis, e dos Sereníssimos Duques de Bragança, justificada como instrumentos, e escritores de inviolável fé* tem como ponto de partida a pesquisa desenvolvida no trabalho “As marcas de proveniência como elementos para a construção narrativa da trajetória do exemplar *Histoire de l’Origine et des Premiers Progrès de l’Imprimerie* (1740): da Real Biblioteca à Biblioteca Central da UniRio”.² Nele se evidencia a importância da análise material do livro para a compreensão de momentos históricos ou para descobrir as possíveis relações sociais e institucionais que um livro – como objeto – possui.

Aqui, tratamos do objeto *História genealógica da Casa Real Portuguesa [...]*, de Antônio Caetano de Sousa, com 21 tomos publicados em Lisboa, entre os anos de 1735 e 1749.

A presença deste livro no conjunto de cem objetos icônicos da coleção do Museu Histórico Nacional (MHN) poderia ser algo comum se os organizadores estivessem presos apenas à perspectiva na fronteira, muito debatida, do “documento-monumento” de Jacques Le Goff, ou deste livro como “lugar de me-

mória”, conforme Pierre Nora – neste caso específico, uma noção da qual discordamos.

Entretanto, o que se propôs foi analisar a *História genealógica da Casa Real Portuguesa [...]* a partir do ponto de vista da cultura material, considerando esse livro como um artefato, cujos dados colhidos dele podem individualizar os exemplares e gerar outras informações com significados e representações que vão se expandindo quanto mais nos aprofundamos nas investigações sobre eles.

Apesar do conteúdo da obra ser algo muito importante no contexto de uma biblioteca, neste texto nosso foco, como bibliotecários, é reforçar um conhecimento que não é novo, ou seja, que a informação num livro impresso vai além do conteúdo, estando igualmente em sua materialidade e na sua própria existência dentro de uma coleção, como no caso em questão.

Nossa base teórica deriva sobretudo de uma disciplina do século XVIII, a Bibliografia Material, que pertence à área da Bibliologia, juntamente com a Codicologia, o estudo dos documentos manuscritos, códices (encadernados ou não).

A Bibliografia Material, em resumo, se ocupa das características tipográficas (tipo móvel utilizado, papel, formato etc.) e das chamadas características extrínsecas, ou seja,





HISTORIA
GENEALOGICA
DA
CASA REAL
PORTUGUEZA,

DESDE A SUA ORIGEM ATE' O PRESENTE,
com as Familias illustres, que procedem dos Reys, e
dos Serenissimos Duques de Bragança,
JUSTIFICADA COM INSTRUMENTOS,
e Escritores de inviolavel fé,
E OFFERECIDA A ELREY

D. JOAÕ V.

NOSSO SENHOR,

POR

D. ANTONIO CAETANO DE SOUSA,

Clerigo Regular, e Academico do Numero da Academia Real.

TOMO I.

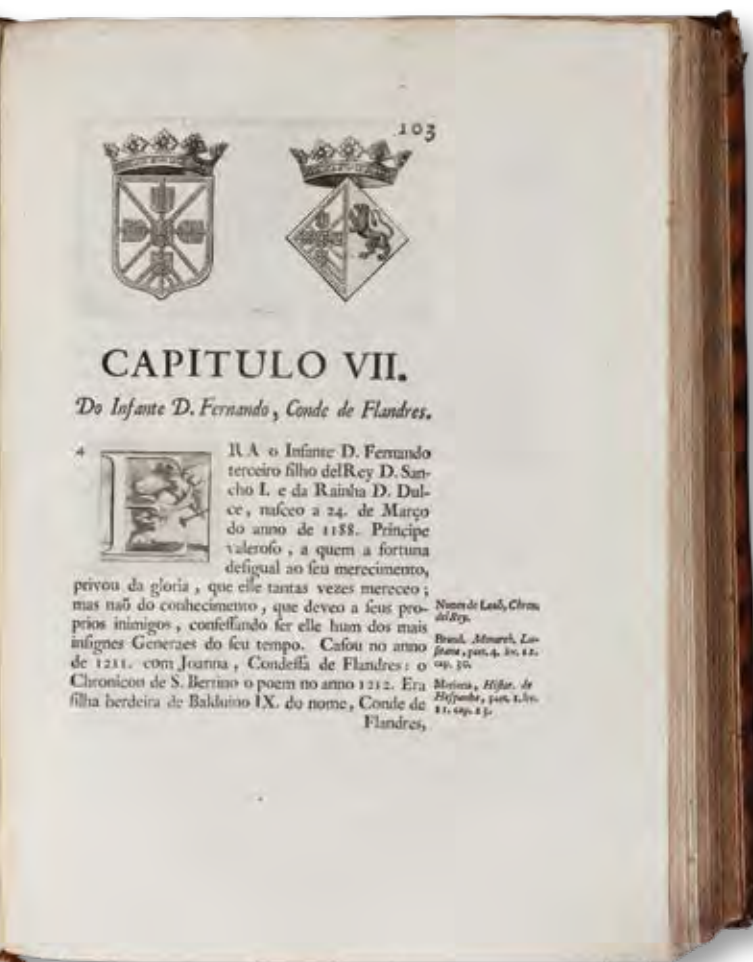


LISBOA OCCIDENTAL,

Na Officina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA,
Impressor da Academia Real.

M. DCC. XXXV.

Com todas as licenças necessarias.



103



CAPITULO VII.

Do Infante D. Fernando, Conde de Flandres.



RA o Infante D. Fernando terceiro filho delRey D. Sancho I. e da Rainha D. Dulce, nasceu a 24. de Março do anno de 1158. Príncipe valeroso, a quem a fortuna defigural ao seu merecimento,

privou da gloria, que elle tantas vezes mereceo; mas não do conhecimento, que deveo a seus proprios inimigos, confessando ser elle hum dos mais insignes Generaes do seu tempo. Casou no anno de 1211. com Joanna, Condeffa de Flandres: o Chronicon de S. Berrino o poem no anno 1212. Era filha berdeira de Balduino IX. do nome, Conde de Flandres,

Notas de Leão, Chron. del Rey.

Brasil. Monarch. Lusitana, part. 4. liv. 12. cap. 10.

Moricia, Hist. de Flandres, part. 2. liv. 11. cap. 12.

elementos que foram agregados aos livros após sua disponibilização para o comércio e que, por isso, são essenciais para o entendimento da história social de cada exemplar (carimbos úmidos ou secos, *ex-libris*, dedicatórias, encadernações etc.).

Appadurai indica que os significados das coisas “estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias”. É esse movimento no tempo e no espaço que lhes atribui novos sentidos e funções, sendo essa dinâmica a substância da “cultura material”.

Os estudos sobre marcas de proveniência, baseados na metodologia da história do livro e da bibliografia material indicam que, em alguns casos, os imbricamentos de uma obra com uma biblioteca podem ser múltiplos, tanto pelo caminho mais óbvio, ou seja, pela relação do autor, título e assunto, assim como pelos antigos donos ou pelo itinerário percorrido por determinados exemplares.

Em uma apresentação,³ a bibliotecária Eliane Vieira da Silva comenta que já foram identificados livros com carimbos da Real Bibliotheca no acervo do MHN. O que não é de se estranhar porque, com a criação do curso de museologia, em 1932, há indícios de que, entre outros tipos de objetos, livros também tenham sido doados para a formação de seu acervo básico.⁴

Infelizmente, devido às circunstâncias restritivas que estamos vivendo, não foi possível fazer uma análise material dos 21 tomos. Contudo, este não era o foco no momento, apesar de destacarmos a importância dessa atividade para a complementação da história da coleção e da instituição.

Em um longo trajeto, de quase três séculos, este grupo de exemplares ganhou outras características e valores. E é a partir de sua materialidade que poderemos perceber essa transformação. Na análise minuciosa de cada tomo, página por página, buscando evidências que possibi-



litem conjecturar ou confirmar, por exemplo, momentos históricos que abrangem desde os meios de circulação até sua função e uso.

Acreditamos que este livro representa mais do que uma importante fonte de informação sobre Genealogia. Ele conta a história do próprio museu, pois através de diversas peças de seu acervo podemos estabelecer relações com seu conteúdo impresso e com suas marcas de fabricação, uso ou proveniência.

É, portanto, um objeto que reafirma a identidade dessa instituição de memória, guardiã de importantes elementos da História do Brasil. Por consequência, se conta parte de nossa História, conta também sobre todos nós.

- 1> Com a colaboração de Eliane Vieira da Silva, bibliotecária do Museu Histórico Nacional.
- 2> BIBAS, Marli Gaspar. As marcas de proveniência como elementos para a construção narrativa da trajetória do exemplar Histoire de l'Origine et des Premiers Progrès de l'Imprimerie (1740): da Real Biblioteca à Biblioteca Central da UniRio. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2019.
- 3> Os titulares das coleções e as marcas de proveniência bibliográfica no Museu Histórico Nacional. Ciclo de Palestras: As marcas de proveniência e a cultura material. [21ª Sessão], 29 out. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lu069Wi2_Js
- 4> SEOANE, Raquel Villagrán Reimão Mello. A reforma de 1944 do curso de museus - MHN e o perfil do conservador de museus na era Vargas: os reflexos da política nacionalista e as transformações na área dos museus. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), UniRio/Mast. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/raquel_villagran_reimao_mello_seoane.pdf



AGULHA DE MAREAR

Heloisa Meireles Gesteira

A agulha de marear é conhecida como um instrumento náutico que auxilia a definir e aprumar o rumo de embarcações, e tornou-se uma espécie de símbolo das grandes navegações ocorridas entre os séculos XV e XVI. Aqui, trata-se de um objeto específico, um instrumento náutico fabricado no século XVIII, que apresenta o nome de José Teixeira e a indicação de um local, Pernambuco, e que hoje integra o acervo do Museu Histórico Nacional.

Esse objeto passou a integrar a coleção em 1932, após a extinção do Museu Naval, quando as peças deste último foram transferidas para o MHN. Não sabemos muito sobre suas origens. No *Inventário do Museu Naval*, de 1890, nada consta sobre ele, apenas a menção a bússolas. No documento de transferência, precisamente a remessa de 1932,¹ encontra-se o registro idêntico ao que se lê no processo de entrada de acervo: “bússola com caixa feita por José Teixeira em Pernambuco em 1770”. O instrumento foi avaliado, no ato da transferência, em cinco mil contos de reis (5.000\$000). O valor de cada objeto foi registrado em folha com timbre do Ministério da Marinha, indicando “Serviço de Fazenda da Armada”, e permite avaliar todo o patrimônio subtraído da Marinha no momento do traslado dos objetos, ou, como referido no documento, das *reliquias* que até o momento pertenciam ao Museu Naval.²

Fabricado no século XVIII, o objeto é composto pela caixa de madeira, ou morteiro, no interior da qual vemos a rosa dos ventos dese-

nhada em papel, protegida por vidro. A agulha propriamente dita e os pinos que prendem o instrumento na caixa são de metal. No interior, cuidadosamente ornamentado, vê-se a rosa dos ventos, com os 32 rumos que servem também como indicadores dos ventos, com destaque para a flor de lis apontando o Norte e mais outros sete símbolos que apontam para as direções principais. Alguns elementos que caracterizam o objeto levam a crer que de fato é uma bússola portuguesa, e pode mesmo ter sido fabricada em Pernambuco. Um deles verifica-se na forma de dividir o círculo da borda que representa o horizonte. Marcado de cinco em cinco graus, o círculo subdivide-se em quatro partes de 90° e a marcação se dá da seguinte forma: inicia sempre com o “o” nos pontos que representam o Norte e o Sul e vai até 90 nos pontos Leste e Oeste. Além desta convenção, conforme explicado em livros de marinharia, há as duas janelas laterais, faceadas, com frestas.

Em Portugal, como em outros lugares, desde o século XVI, a forma de graduar os instrumentos era padronizada para que os dados coletados nas viagens e em pontos específicos fossem mais tarde reunidos e compartilhados entre os cosmógrafos e pilotos, ou mesmo na organização das informações, como, por exemplo, as tabelas da declinação do Sol. Essa forma de divisão está descrita no livro de marinharia como *A arte de navegar*, do cosmógrafo Manoel Serrão Pimentel (1650-1719).³ Depois de sua morte, algumas informações e correções foram atualizadas. Nesta mesma obra, o cosmógrafo assinala que

uma vantagem do instrumento fabricado em Portugal em relação àqueles feitos na Holanda e na França eram justamente as aberturas laterais que permitiam o uso por uma só pessoa para registro da declinação do Sol, informação importante para a determinação da latitude. Neste caso de uso, as frestas laterais do instrumento deveriam ser posicionadas na direção dos pontos cardeais Leste-Oeste.

Ao descrever o objeto, Pimentel assinala os diferentes usos do instrumento: apontar os rumos, auxiliar na feitura e ajustes de cartas náuticas, determinar a declinação do Sol em cada dia do ano. A agulha de marear permitiu, pela experiência dos pilotos ao longo das travessias desde o século XVI, observar a variação magnética da Terra em lugares e tempos diferentes, justo porque a agulha não aponta exatamente para o Norte geográfico, mas para os polos magnéticos, e esses coincidem em alguns pontos, como no caso de uma região na ponta meridional do continente africano conhecida como Cabo das Agulhas. O local divide os oceanos Atlântico e Índico. As leituras do rumo apontado pela agulha no momento da observação devem ser corrigidas em função da declinação magnética e da declinação do Sol. Apenas nos dias do equinócio, ou seja, duas vezes por ano, o Sol encontra-se na eclíptica, o astro nasce e se põe exatamente no leste e no oeste geográfico.

Até o momento não sabemos muito sobre o fabricante, apenas seu nome, “José Teixeira, em Pernambuco” conforme assinalado no instrumento, ao redor do pino onde a agulha é posicionada no centro da bússola. Existe uma agulha de marear fabricada por ele e pertence hoje ao Museu da Marinha em Portugal.⁴ As últimas décadas do século XVIII foram marcadas por transformações técnicas importantes nas navegações oceânicas. Do ponto de vista da fabricação de instrumentos náuticos, existiu no edifício da Real Fábrica da Cordoaria em Junqueira, criada

em 1771, uma oficina de reparo e construção de instrumentos. Não é improvável que este José Teixeira tivesse contato com outros fabricantes treinados, uma vez que o instrumento segue o padrão português.

Pesquisas realizadas nos catálogos de exposições do MHN não indicam a presença deste objeto em exposições. Contudo, no momento da escrita desse texto, a agulha de marear encontra-se em exibição na exposição intitulada *Portugueses no Mundo*, inaugurada em 2009. Logo que se entra na sala, vê-se o instrumento que está posicionado no centro de uma vitrine junto com objetos que representam os quatro continentes.

A agulha de marear foi deliberadamente posicionada pelos curadores na entrada. Ela tem o potencial de levar o visitante para o século XVI, período das viagens oceânicas. E mais, faz com que, aos olhos do visitante, a agulha de marear represente, ainda nos dias atuais, a superioridade técnica dos portugueses à época dos descobrimentos diante de outros povos. Ela materializa a importância da arte de navegar e dos instrumentos de navegação para o domínio dos mares, dos povos e das mercadorias durante a época moderna.

1> *Inventário do Museu Naval*, 1890; Acervo do Museu Naval transferido para o Museu Histórico Nacional, remessas de 1927 e 1932. Arquivo da Marinha, OR 234.

2> Museu Histórico Nacional. Registro de Entrada de Acervo n. 18/32. Documentos n.16, n.41 e n. 84. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Acervo\1932&pesq=&pagfis=3237>. Acesso em 10/02/2022.

3> Manoel Pimentel. *A arte de navegar: Roteiros práticos das viagens e Costa marítima do Brasil, Guiné, Angola, Índias e Ilhas Orientais e Ocidentais*. Lisboa: Na oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1699. Disponível em: <https://purl.pt/29641/1/index.html#/8-9/html>. Acesso em 21/03/2022.

4> Uma imagem do objeto pode ser consultada pela página da Comissão Cultural da Marinha, Portugal. Disponível em: https://ccm.marinha.pt/pt/museumarinha_web/colecoes_web/peca-semdestaque_web/Paginas/agulhamarcaportuguesa.aspx. Acesso em 06/02-2022.



RETRATO DE D. SEBASTIÃO

Jacqueline Hermann

Possível cópia anônima de gravura a buril feita pelo gravador francês Guillaume François Laurent Debrrie em 1737, a partir de desenho do português Francisco Vieira de Matos (1699-1783). Conhecido como Vieira Lusitano, Francisco Vieira foi pintor da corte de D. João V a partir de 1733. O reinado de D. João V foi de expansão das artes em Portugal e valorização de artistas e escolas estrangeiras, com destaque para a pintura e a escultura italiana e francesa e a gravura holandesa, além da arquitetura, com o famoso convento de Mafra, e de obras de engenharia urbana e monumentos públicos.

Neste amplo cenário, o pintor Vieira Lusitano e o gravurista e pintor Debrrie integraram um conjunto expressivo de artistas responsáveis pelo destaque dado aos retratos de corte, expressão artística praticamente inexistente em Portugal, segundo investigadores do reinado de D. João V. A grande inspiração da época, e não só em Portugal, era a corte francesa de Luís XIV, centro da representação do poder real.

Segundo Antônio Filipe Pimentel, o reinado de D. João V conheceu a “invenção do retrato de corte”, com destaque para o retrato real, cuja imagem deveria ultrapassar a representação individual ou física e expressar um “retrato retórico”, “palco” para propaganda panegírica da realeza. D. João V recrutou artistas estrangeiros, dentre os quais o italiano Giorgio Domenico Duprà (1689-1770), seguido pelo francês Pierre-Antoine Quillard (1701-1733).

A presença de gravuristas formados na escola flamenga, caso de Debrrie, foi também estimulada pelo rei português, principalmente depois da fundação da Academia Real da História Portuguesa, em 1720, para a qual foi criada a primeira oficina de gravura no reino. O objetivo era reproduzir as mais avançadas técnicas de gravura da época, dentre as quais a *água forte*, técnica usada na gravura de D. Sebastião.

Guilherme Francisco Lourenço Debrrie, como seu nome passou a ser grafado em Portugal, foi dos mais destacados e produtivos burilistas de influência francesa e flamenga em Portugal. Não é conhecida a data de seu nascimento. Chegou a Portugal entre 1730 e 1733, onde permaneceu até cerca de 1761, data de sua última gravura portuguesa, segundo a lista de obras digitalizadas do artista guardada na Biblioteca Nacional de Portugal – nesta encontramos 53 estampas de Debrrie, com datas entre 1730 e 1761, podendo-se constatar sua grande produção para a corte portuguesa.

A gravura do rei D. Sebastião não está na lista digitalizada da Biblioteca de Portugal, mas pode ser encontrada em diversas obras da época, sendo talvez a primeira delas as *Memórias para a História de Portugal que compreendem o del Rey D. Sebastião*, do bibliófilo da Academia Real de História Portuguesa, Diogo Barbosa Machado (1682-1772), publicadas entre 1736 e 1751. A gravura de Debrrie aparece já no Tomo I, de 1736, publicada na folha que abre o Livro I. A data abaixo do retrato, assinado por Debrrie, é 1737, o que causa estranhamento por ser posterior à publicação deste primeiro volume.

Na gravura, o rei D. Sebastião aparece no centro da imagem, em meio a uma moldura oval, vestido com armadura, cetro e espada, colar da Ordem de Cristo ao peito, golas de rolos de favo. A imagem é encimada por Cloto e Láquesis, parcas que representam o fio da vida e o destino dos homens, faltando a terceira, Átropos, que representaria a morte. É possível indagar se esta ausência indicaria a negação da morte do rei na batalha de Alcácer Quibir, cerca de dois séculos antes, base da crença na iminente volta de D. Sebastião e do fenômeno messiânico do sebastianismo. Uma fita ondulante traz a legenda latina de Virgílio acima do retrato do rei: *“Vivo equidem, vitem que extrema per omnia duco”* (Vivo certamente e a vida conduzo por todos os extremos).

O gravurista Debrie não estampou retratos de muitos reis, razão da atenção ao retrato de D. Sebastião, possivelmente encomendado por algum dos muitos admiradores do Desejado, senão mesmo sebastianistas, hipótese a ser avaliada.

Desde pelo menos o século XVI temos notícia de que a espera sebastianista havia aportado no Brasil. Antônio Vieira falou dos sebastianistas na Bahia antes de voltar a Portugal em 1641; no século XVIII as menções esparsas atestam que a espera sobrevivia, e no XIX diversos viajantes registraram, pasmos, a presença de sebastianistas pelo interior do Brasil. Estimulados por D. João VI, no Brasil desde 1808, estrangeiros em viagens de exploração científica deixaram registros insuspeitáveis. John Luccock encontrou sebastianistas no Rio de Janeiro em 1816; Carl von Martius, na Serra do Caraça, Minas, em 1817, e acreditava serem mais numerosos em Minas Gerais do que em Portugal. E Ferdinand Denis dedicou um capítulo de seu *Brésil* à “seita dos sebastianistas”, afirmando que os encontrara em número considerável. Não mencionam retratos de forma

direta, mas é certo que em Portugal circulavam desde o século XVII, e presume-se que por aqui também eram valorizados.

O retrato de D. Sebastião chegou ao Museu Histórico Nacional pelas mãos do pintor paulista José Wasth Rodrigues (1891-1957), possivelmente entre 1930 e 1940. A hipótese aqui é que Wasth Rodrigues o tenha encontrado no interior de Minas Gerais, nas expedições feitas sob o patrocínio do engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940) entre meados das décadas de 1910 e 1920. O objetivo era resgatar uma arquitetura “brasileira” dispersa pelo interior do país, base do estilo neocolonial valorizado e depois criticado por Rodrigues.

A peça do MHN – um retrato em pequeno formato (26 x 24 cm), óleo sobre metal (provavelmente uma liga de cobre) – é assemelhada à gravura de 1737, mas com diferenças importantes: apesar de manter o formato oval do retrato e a gola em favos, não inclui cetro ou espada, não se vê armadura ou o colar da Ordem de Cristo. A fisionomia é mais grave, o rosto mais largo, a calva menor, cabelo, bigode e cavanhaque mais densos e escuros, lábios pronunciados. A imagem é de um rei já adulto, parecendo mais velho que o rapaz da gravura de 1737, ambos bem diferentes do retrato de 1571 e a partir do qual se consolidou uma imagem de “rei menino” associada a D. Sebastião.

Wasth Rodrigues já havia pintado pelo menos o retrato de um rei, D. João III (1521-1557), avô de D. Sebastião, e monarca português que deu início à efetiva colonização portuguesa do que viria a ser o Brasil. Essa obra de 1932 integra o acervo do Museu Paulista e pode indicar o interesse do pintor pela origem portuguesa de parte de nossa história, razão da posterior valorização do incerto retrato de D. Sebastião.



Guilherme Francisco Lourenço Debrie

Retrato de D. Sebastião, 1737. Gravura em buril.

In *Memorias para a História de Portugal que compreendem o del Rey D. Sebastião*, do bibliófilo da Academia Real de História Portuguesa, Diogo Barbosa Machado (1682-1772), publicadas entre 1736 e 1751.

LISBOA OCCIDENTAL: NA OFFICINA DE JOSEPH ANTONIO DA SYLVA



SANTINHA MISSIONEIRA

Jean Tiago Baptista

Tony Boita



Anônimo

Planta de Missão de S. Miguel (detalhe). 1756

BIBLIOTECA NACIONAL

As esculturas produzidas nas missões indígena-jesuíticas do Paraguai colonial, projeto empreendido entre os séculos XVII e XVIII, são historicamente polifônicas. De fato, desde o fim daquela experiência, a imaginária missional tem sido motivo de discussão e controvérsia, tal qual temos demonstrado de modo mais detalhado a partir de diversos estudos.

Foi somente no século XX que as esculturas missionais passaram a desfrutar de atribuição artística. Quando Lucio Costa, a mando de Rodrigo Mello e Franco, passa a projetar o Museu das Missões, por meio de seu zelador, recolhe a imaginária que se distribuía pela região. Ao fundar o referido museu há pouco mais de 80 anos, a política patrimonial brasileira transformava a imaginária missional em objeto museológico e de arte.

Ao ingressarem nos museus, as obras indígenas sofreram um processo de expropriação de seu significado original como jamais visto. A arte produzida nas missões, assim como seus

outros saberes, foi atribuída às habilidades jesuíticas. Em legendas e longos textos explicativos, cada museu tratou de denominar tal acervo como *jesuítico*, bem como a ele se reconheceu apenas estilos artísticos europeus, sobretudo o Barroco (“barroco jesuítico”). Trata-se, evidentemente, de uma leitura eurocêntrica, na qual se atribui aos padres a centralidade e autoria daquelas produções em detrimento dos indígenas autores, bem como aos estilos europeus os ditames estéticos, aquilo que chamamos de “paradigma jesuítico”.

Embora jamais tenha sido superado, o paradigma jesuítico passou a ser criticado sobretudo a partir dos anos 1970 mediante abordagens etno-históricas. Desses esforços surgem novas nomenclaturas, como “missões jesuíticas-guaranis” ou “Barroco Jesuítico-Guarani”. Orientadas pelo paradigma da mestiçagem, tais propostas pressupunham o surgimento de um mundo entre dois, muito mais interessado em zonas de contato do que de conflito.

Foi apenas no final do século XX que leituras que pressupunham esforços antropofágicos indígenas passaram a ocorrer. Chegou-se a falar que as esculturas missionais desfrutaram de status xamânico. Para apoiar esta tese, foram usados diversos registros jesuíticos sobre episódios nos quais as esculturas se faziam presentes para promover curas, combate a pragas em plantações, batalhas contra inimigos e onde mais fosse necessária alguma intervenção mística. Nossos primeiros estudos sobre o tema partiam deste ponto: as esculturas missionais eram uma expressão da cosmologia indígena inserida na colônia. Por meio de dados linguísticos coloniais, percebia-se que as entidades cristãs haviam recebido nomes indígenas, como São Miguel Marangatu, ou simplesmente não haviam sido traduzidas, como ocorre com Santa Maria, naqueles tempos conhecida como *Ñande Sy*, uma mulher ou deusa indígena. Contudo, é preciso apontar que tais traduções não representavam uma heresia ou indianização da cristandade. Ou seja, chamar São Miguel de Marangatu ou Maria de *Ñande Sy* era, na maior parte do tempo, um serviço prestado à colonização, jamais contra ela, uma vez que a construção da língua colonial foi, de fato, parte do mesmo projeto.

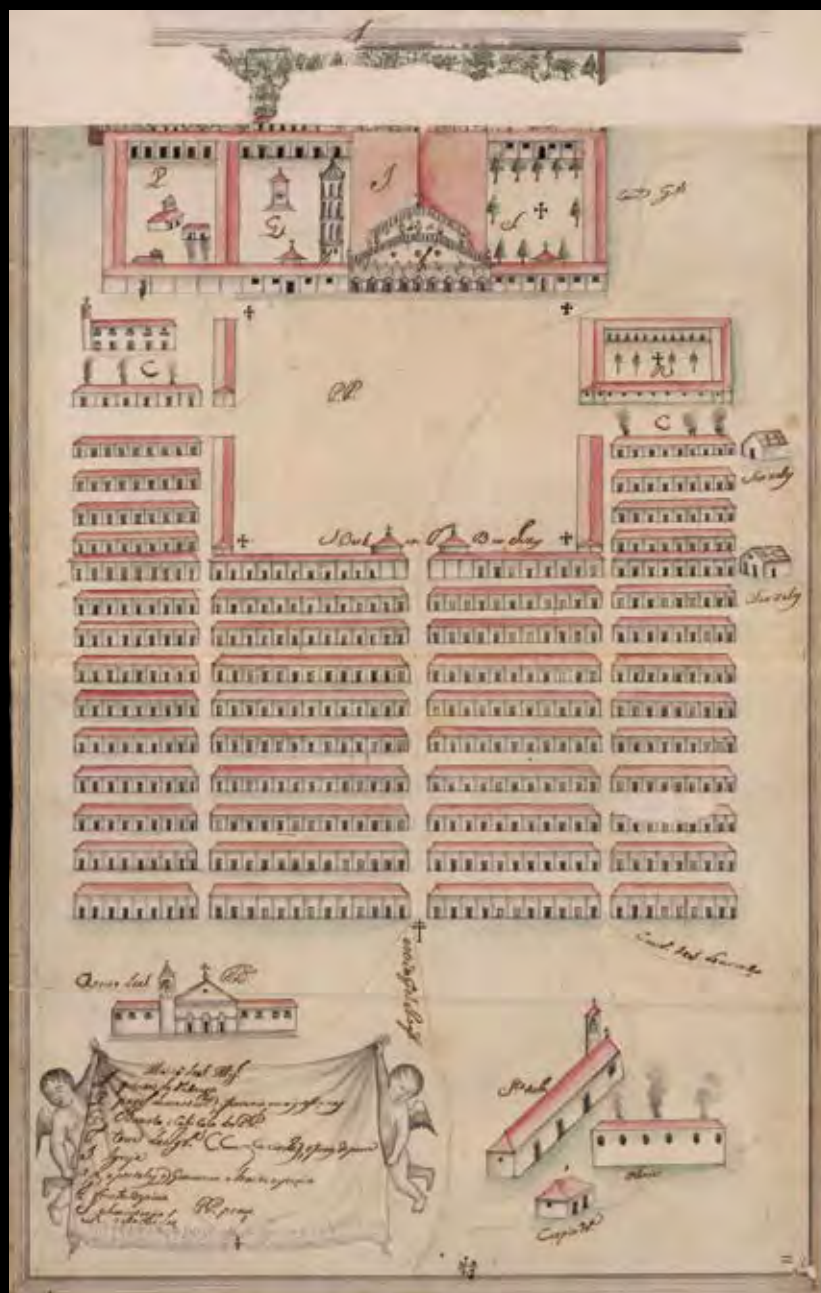
A chave para escolher um caminho interpretativo foi localizar os autores das esculturas missionais. Por meio de ampla pesquisa, encontramos informações seguras sobre o perfil de tais autores: todos homens (as mulheres estavam proibidas de produzir artes), membros das congregações religiosas (poderosos agrupamentos de controle moral onde se concentrava cerca de 20% da população), possuíam acesso aos jesuítas para construção do sistema legal/moral e honravam o compromisso de promover discursos sobre como os indígenas deveriam se portar. Dito de outro modo: eram homens indígenas forjados na colônia, diretamente vinculados ao pacto colonial e por isso mesmo vivamente compro-

missados em assegurar o ingresso dos demais missionais ao mundo que se abria.

Em oposição direta aos homens das oficinas, estavam as pessoas que pertenciam à *chusma*, a maioria, de fato, da população missional. Pouco afeita às normas morais, vestimentas, posturas, dietas, confissões, frequência às missas, medicina e outras características próprias do que comumente se considera ser o cotidiano das missões, a *chusma* era, em boa medida, o motivo de tais produções. De fato, essa massa distribuída pelas famílias dos caciques e que ocupava as ruas, matas, rios, plantações e outros espaços distantes da igreja central, pouco se aproximava do ideal defendido pelos homens das oficinas – e por isso mesmo era seu público-alvo.

No Museu Histórico Nacional, uma delicada peça é chamada de Santinha Missioneira. Este nome não possui suporte histórico, pois ela possivelmente era reconhecida por uma palavra indígena. Além disso, tal classificação está longe de representar a realidade de um todo espiritual das missões. Ela é muito mais uma projeção, um desejo, um projeto, um discurso oficial, uma imaginação produzida por homens indígenas coloniais, evidenciando como as noções de gênero ocidental estavam a impactar as sociedades indígenas.

Em uma perspectiva dos estudos de gênero, se quisermos ter uma visão mais completa daquela sociedade por meio de obras como a Santinha Missioneira, devemos lê-la como o oposto do que é apresentado. A postura vertical e ereta, as mãos cruzadas em postura de oração, as roupas do pescoço aos pés, as pernas fechadas, os cabelos alinhados e penteados, todas as formas, enfim, que ali se vê, estão a se contrapor à nudez, aos cortes de cabelo tradicionais, às tatuagens, às pulseiras, aos colares e às posturas não verticais presentes na *chusma*. Somente neste exercício interpretativo é que nos aproximaremos da tensão que tal imaginária, aparentemente inerte e sóbria, guarda em si enquanto a construção de uma nova noção de gênero que estava sendo construída.



Anônimo
 Planta de Missão de S. Miguel. 1756
 BIBLIOTECA NACIONAL



RETRATO DE D. LUÍS DE VASCONCELOS

Maria Fernanda Bicalho



Jean-Baptiste Debret

Vista do Largo do Paço Imperial no Rio de Janeiro, c.1830.

BIBLIOTECA NACIONAL

Distinguindo-se da grande maioria dos titulares da Índia e do Brasil, Luís de Vasconcelos e Sousa, vice-rei que exerceu o ofício de 1779 a 1790 no Rio de Janeiro, não era proveniente da carreira das armas e não possuía experiência anterior no ultramar. Filho segundo da casa dos condes e depois marqueses de Castelo Melhor, formou-se como bacharel em cânones pela Universidade de Coimbra, desempenhando importantes cargos na magistratura, como desembargador da Relação do Porto, da Casa de Suplicação e do Desembargo do Paço, e membro do Conselho de Estado. Foi notável incentivador das ciências, da literatura e das artes. Criou, em 1784, no Rio de Janeiro, um gabinete

de estudos de história natural, a chamada Casa dos Pássaros. Incentivou as pesquisas de naturalistas, como as do frei José Mariano da Conceição Veloso, que, entre 1783 e 1790, chefiou expedição botânica pela capitania do Rio de Janeiro com o objetivo de coletar e descrever a flora fluminense. No campo das letras, apoiou a fundação da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, dedicada à discussão e difusão de temas caros à cultura ilustrada da segunda metade do século XVIII.

Luís de Vasconcelos foi, igualmente, um grande reformador urbano. Interveio em duas importantes áreas do Rio de Janeiro setecentista – o largo do Carmo, situado no coração da urbe colonial, e a lagoa do Boqueirão, perto do aqueduto ou arcos da Lapa – deixando clara sua





intenção de estabelecer o uso do espaço urbano coerente com a importância que a cidade assumia.

Em seu governo, o largo do Carmo – desde 1743 local da residência dos governadores – transformou-se em cenário de edificações-símbolos do poder régio e de suas inúmeras representações. Em 1789 foi calçado e totalmente remodelado a partir do projeto do engenheiro sueco Jacques Funk. Data do mesmo período a construção do cais à beira-mar e do chafariz que servia aos moradores e à aguada de embarcações, com riscado do mestre entalhador Valentim da Fonseca e Silva. Próximo ao aqueduto da Lapa, no sítio da lagoa do Boqueirão, logo aterrada, Luís de Vasconcelos construiu um Passeio Público, o primeiro da América portuguesa. Curiosamente, o Passeio Público de Lisboa foi erguido em terras pertencentes à sua família.

Para além do caráter ilustrado de seu governo e das inúmeras intervenções urbanas, é interessante discutir a sociabilidade cortesã que se desenvolveu em torno da figura do vice-rei. Gilberto Ferrez cita o relato da curta permanência, em 1787 no Rio de Janeiro, da expedição do capitão Arthur Philip, cuja missão era fundar Sidney, na Austrália. Os ingleses, de acordo com seu testemunho, foram muito bem tratados. Embora se dissessem desapontados com a simplicidade do palácio, pois as duas salas pelas quais passaram “*nada possuíam de magnífico ou elegante*”, essa impressão se dissiparia na cerimônia de comemoração do aniversário do príncipe herdeiro de Portugal, quando Arthur Philip e seus oficiais fizeram a corte ao vice-rei:

“Fomos recebidos por um oficial que nos conduziu à sala das audiências onde Sua Excelência estava debaixo de um dossel, recebendo os cumprimentos dos oficiais, os maiores da

cidade e estrangeiros... A corte era brilhante, se tal pode ser dito onde as mulheres não comparecem; isso porém, fui informado, é o costume aqui. Os cavaleiros presentes estavam elegantemente e ricamente trajados. Os oficiais do exército e da milícia ainda mais e num estilo e modo que realçavam sua elegância. O vice-rei trajava uma túnica escarlate guarneçada de largos e ricos galões dourados.²¹

É muito provável que tenha sido com essa túnica escarlate guarneçada de largos e ricos galões dourados que Luís de Vasconcelos e Sousa se deixou retratar por Leandro Joaquim.

Porém, nesse retrato que hoje compõe o acervo do Museu Histórico Nacional, além da túnica que também aparece adornando o vice-rei em outras pinturas da época, o que mais nos chama a atenção é o anel exibido na mão esquerda do vice-rei.

No anel vemos a imagem de D. Maria I, obra provável do gravador João de Figueiredo, que atuou no Arsenal Real do Exército em Portugal, e que, em 1782, gravou o retrato da rainha para os camafeus de porcelana produzidos na Real Fábrica de Porcelana do Rato, em Lisboa, por Bartolomeu da Costa. De acordo com testemunhos da época, a porcelana ali trabalhada era tão translúcida como a da China.



Gaspar Frois

Gravura: D. Maria I Rainha de Portugal, 1786

BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA

Vale perguntar ou imaginar se Luís de Vasconcelos e Sousa, já vice-rei no Rio de Janeiro, teria encomendado o anel com o retrato de sua soberana. Ou se já o tinha quando veio para o Brasil (o que invalida a hipótese de que tenha sido obra de João de Figueiredo e Bartolomeu da Costa). O que tudo indica é que ao se fazer retratar por Leandro Joaquim, e ao esconder a mão direita sob a casaca, talvez um costume da época, exhibe de forma contundente, por meio do anel, seu compromisso, sua vassalagem e sua fidelidade a D. Maria I, a qual, em 1779, incentivou a fundação da Academia

de Ciências de Lisboa, que teve o vice-rei como membro atuante.

Além do retrato e do detalhe do anel, é também nos relatos das festas e cerimônias reais que podemos encontrar indícios da iniciativa do vice-rei de desempenhar o papel de confidente e de representante máximo no Brasil de sua soberana. Não podemos nos esquecer que os finais da década de 1780 foram tempos convulsionados por inconfidências, como a mineira, em 1789. Três anos antes, em 1786, uma grande festa foi organizada em comemoração ao casamento do príncipe D. João e de D. Carlota Joaquina. Embora tivesse início no Mosteiro de São Bento e se desdobrasse em procissões,



luminárias, saraus e óperas, o vice-rei inovou, tanto em relação ao tradicional cenário das anteriores cerimônias reais – o Largo do Carmo, a atual Praça XV –, quanto no que diz respeito à figura central em destaque. O lugar escolhido para o desfile de carros alegóricos foi o Passeio Público recém-inaugurado. De acordo com Sílvia Hunold Lara,

“À diferença das descrições analisadas anteriormente, Vasconcelos e Souza destacava-se agora como figura principal. A ele foram dedicados os sonetos e décimas de louvor, que exaltavam a sabedoria, a preeminência e a magnanimidade do então vice-rei do Estado do Brasil. Nos carros, seu estandarte apareceu ao lado dos que ostentavam as armas de Portugal e Espanha.”²

Não era qualquer pessoa que, em pleno Antigo Regime, ostentava estandarte, armas e signos de distinção, dignidade e nobreza. Tampouco eram aqueles que tinham seus retratos pintados. O quadro de Luís de Vasconcelos e Sousa nos diz muito sobre a personagem, o período e a conjuntura na qual ele viveu e governou o Brasil. Porém, o se fazer retratar portando o anel com a figura da rainha foi, sobretudo, um ato político de lealdade e de vassalagem, assim como de defesa do papel de vice-rei como representante do poder e da autoridade régias, um alter-ego do rei, ou seja, da rainha. Ao voltar para Portugal ele receberia, em troca dos serviços prestados e entre outras mercês, o título de Conde de Figueiró, que portou até sua morte, em 1809.

¹ Apud FERREZ, Gilberto. *O Paço da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 27-28.

² LARA, S. H. *Fragmentos setecentistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 71.



A PESCA DAS BALEIAS NA BAÍA DE GUANABARA

Carlos A. L. Filgueiras



O Museu Histórico Nacional guarda testemunhos do Iluminismo do século XVIII, como as pinturas de Leandro Joaquim (1738-1798) com cenas do Rio, e um retrato do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), no cargo entre 1779 e 1790.

Uma dessas pinturas é *A pesca das baleias na Baía de Guanabara*, de 1790. Por isso vamos tratar de seu entorno histórico e cultural.

Luís de Vasconcelos e Sousa encabeçou um governo no espírito das Luzes, ou Iluminismo,

movimento intelectual do século XVIII. O Iluminismo pregava a primazia da ciência e suas aplicações, e um combate à intolerância. As realizações de D. Luís nas ciências são extensas, patrocinando iniciativas no Brasil e em Portugal. Protegeu personagens e atividades, com reflexos até hoje. Um exemplo foi o poeta Silva Alvarenga, natural de Vila Rica – um daqueles poetas da segunda metade do século XVIII, muitos dos quais participariam da Inconfidência Mineira. Silva Alvarenga liderou a Sociedade Literária do Rio de Janeiro, em 1786, criada como verdadeira







Louis-Julien Jacottet

Passeio público, Pavilhão octagonal (que abrigava as telas de Leandro Joaquim) 1854

BIBLIOTECA NACIONAL

sociedade científica. Nela, os sócios se reuniam e liam comunicações científicas, que eram debatidas. Todos os assuntos eram bem-vindos, exceto política ou religião. Nas reuniões pontificaram figuras como João Manso Pereira, autor de cinco livros científicos de química. Outro sócio foi o médico José Pinto de Azeredo, que estudara em Edimburgo e Leiden. Ao ser nomeado para fundar uma escola de medicina em Angola, pediu para vir antes ao Brasil estudar doenças tropicais. No Rio, apresentou à Sociedade pesquisas sobre o ar da cidade.

Todavia, a maior glória da Sociedade foi a dedicatória a ela do livro de Vicente Coelho de Sea-

bra Silva Telles, *Elementos de Química*, de 1788. Vicente Seabra nasceu em Congonhas do Campo e estudou em Mariana, de onde seguiu para Coimbra, onde se graduou em medicina e filosofia natural. Teve carreira notável como professor na universidade, publicando bastante. Seu livro de química, o primeiro em língua portuguesa, foi dedicado à Sociedade Literária para ser usado no curso de química que esta pretendia instituir. Infelizmente, o curso jamais viu a luz, pois, com a substituição do Vice-Rei pelo Conde de Resende, a sorte da Sociedade Literária tomou rumo diverso. Com o malogro da Inconfidência Mineira, cujos membros desfilaram acorrentados pelo Rio,

e o êxito da Revolução Francesa, as discussões da Sociedade tomaram direção mais política. Isso levou o Conde de Resende a encarcerar seus membros por dois anos, extinguindo-se a Sociedade.

D. Luís de Vasconcelos protegeu dois artistas importantes, Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813) e Leandro Joaquim. O primeiro, o Mestre Valentim, também foi pioneiro em fundir metais e ligas metálicas na colônia. É de sua autoria o medalhão em bronze até hoje existente no portão do Passeio Público, criado por D. Luís, e que retrata D. Maria I e o Rei-consorte D. Pedro III. Mais notáveis são as grandes estátuas em liga de chumbo e estanho, representando a ninfa Eco e o caçador Narciso, que se encontram hoje no Jardim Botânico.

O segundo foi o pintor Leandro Joaquim, que realizou para o Vice-Rei oito paisagens do Rio de Janeiro, das quais seis sobrevivem no Museu Histórico Nacional. A pintura de paisagem, assim como os retratos, constituíam raridades no Brasil colonial. Exceções são paisagens do Nordeste pelos pintores trazidos por Maurício de Nassau e as paisagens dos artistas Alexandre Rodrigues Ferreira em sua expedição pelo Brasil entre 1783 e 1792, José Codina e José Joaquim Freire.

O Museu Histórico Nacional tem seis telas de Leandro Joaquim retratando o Rio de Janeiro, das oito encomendadas por D. Luís. Uma delas tem ligação estreita com a história da ciência no Brasil do século XVIII. Trata-se da que retrata a pesca das baleias na Baía de Guanabara. No Brasil colonial havia duas baías com uma frenética pesca dos cetáceos, que até hoje vêm às baías para ter crias. Nas duas, as baleias foram extintas. São elas as baías de Guanabara e do Desterro, hoje Florianópolis. O óleo das baleias era usado nas construções mais opulentas, como igrejas e palácios. A argamassa utilizada era formada de areia, cal e óleo de baleia, um material de construção dos mais caros. Imagine-se o preço do óleo levado por burros do Rio de Janeiro para a cons-

trução em Vila Rica, em Minas Gerais. O quadro no Museu Histórico Nacional mostra as baleias sendo mortas e levadas para a Ponta da Areia, em Niterói, onde eram esfoladas e seu óleo retirado. O primeiro artigo científico de José Bonifácio de Andrada e Silva, publicado nas *Memórias econômicas da Academia Real das Ciências de Lisboa* em 1790, dizia respeito a isso. Embora José Bonifácio trate da pesca das baleias em Santa Catarina, o processo é análogo àquele do Rio. Como Bonifácio viria a ser o primeiro cientista brasileiro a granjear reputação internacional, sobretudo por seu papel na descoberta do elemento lítio, sua primeira publicação científica merece destaque.

A administração de D. Luís de Vasconcelos abarcou outras ações, como a criação da Casa dos Pássaros, coleção de espécimes de História Natural, e precursora do Museu Nacional. Também é dele importante medida sanitária de intervenção urbana, o aterramento da Lagoa do Boqueirão, próxima aos Arcos da Carioca, anteriormente fonte de mosquitos e doenças. A Lagoa é tema de outra pintura de Leandro Joaquim.

D. Luís protegeu o botânico brasileiro frei José Mariano da Conceição Veloso, autor da *Flora Fluminensis*. Frei Veloso, nascido em São José del Rei como José Veloso Xavier, era primo-irmão de Tiradentes, que hoje dá nome à cidade. O Vice-Rei o encarregou de levantar a flora da Capitania do Rio de Janeiro, em trabalho de oito anos, de 1783 a 1790. Frei Veloso recolheu extenso material botânico, auxiliado por colegas de batina. Em 1790 ele foi convidado por D. Luís a acompanhá-lo até Portugal, onde o ex-Vice-Rei lhe abriu muitas portas. Frei Veloso escreveu sobre vários assuntos e acabou por dirigir um estabelecimento editorial que publicou dezenas de obras científicas, a Casa Literária do Arco do Cego, em Lisboa. Um número considerável dessas obras era de brasileiros, o que põe em relevo mais uma vez a influência de D. Luís nos primórdios da atividade científica brasileira.



ORATÓRIO LAPINHA

Daniel Iadanza Forain

Os oratórios, que já foram objetos muito populares no Brasil, eram encontrados principalmente nos ambientes domésticos – das casas mais humildes às residências mais abastadas. Sua origem remonta aos primórdios da Idade Média. O formato do tríptico, de três pinturas em madeira, estruturadas de forma que elas se abram nos altares, serviu de base para que os oratórios portugueses se desenvolvessem. Chegaram ao Brasil com espírito contrarreformista, quando a Igreja Católica fomentou, intensamente, a abundância de imagens e objetos religiosos como forma de se manter presente no cotidiano dos fiéis e não perder adesão. Assemelham-se, em estrutura, aos nichos e retábulos dos altares das igrejas.

Como peça do mobiliário doméstico colonial brasileiro, não é apenas um patrimônio artístico, mas nos remete aos hábitos dos nossos antepassados, nossa memória histórica, cultural e religiosa. Era um centro agregador da família, representava sua própria tradição. Nele se estabelecia a íntima relação do fiel com os códigos imagéticos e se tornaria artefato indissociável do fervor religioso do nosso povo. Tinha também função decorativa na organização interna das residências. As famílias mais abastadas tinham nessas peças, de requinte e luxo, um meio de reconhecimento social, símbolo de poder e status. Os oratórios particulares eram aconselhados às donzelas de família, uma vez que as mantinham preservadas do contato externo.

Este oratório lapinha, peça única, relíquia da arte sacra brasileira, foi adquirido pelo Museu Histórico Nacional em 1938, de um importante antiquário, o colecionador Francisco Marques dos Santos, ex-diretor do Museu Imperial de Petrópolis, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Iphan). Francisco foi um fundamental intermediário das aquisições do Museu Histórico Nacional, sobretudo na década de 1930.

Os oratórios lapinha, assim chamados em referência à gruta da Natividade de Jesus Cristo, derivam das maquiets portuguesas – tipo de oratório doméstico. Idealizados em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII sob as diretrizes artísticas do mobiliário rococó – o estilo luso-brasileiro D. José I, que apresenta influências francesa (Luís XV) e inglesa (Chippendale). A elegância torna-se um fim em si mesmo.

Uma encomenda criteriosa e exclusiva, de autoria anônima, produzida no final do século XVIII, possivelmente fruto da oficina ‘sanjoanense’ (de São João del-Rei, MG), onde encontramos uma talha mais elaborada em relação à oficina ‘luziense’ (de Santa Luiza, também em Minas), que por tradição fabricava oratórios do tipo lapinha. Distingue-se da oficina ‘luziense’ pela coluna torsa, pela profusão decorativa e pelo maior espaçamento interno com a configuração trifase. Não há documentação que comprove estas afirmativas sobre as oficinas, no entanto, há um forte indício pela presença dos

tipos de oratórios nas comunidades específicas, além da tradição oral, especialmente entre restauradores, antiquários e artífices em atividade. Feito de cedro, com 1,50 m por 70 cm de largura, lembra uma cristaleira. De arremates fitomórficos, possui uma palmeta central de tamanho exagerado, característica do estilo. Sua estrutura de madeira, recortada e entalhada, policromada e dourada, tem faces envidraçadas. Leveza e delicadeza. Curvas e contracurvas, típicas do rococó. Assente em pés curvos. Neste oratório, o valor decorativo sobressai diante do devocional. Provavelmente destinado à sala principal de uma casa para ser visto pelos visitantes, afirmava o status social do proprietário.

Sua raridade pode ser atestada pela grande quantidade de imagens (feitas em pedra-sabão), pelos seus conjuntos escultóricos representarem cenas bíblicas – algo incomum entre os oratórios lapinha – e pelo formato de dezoito nichos, que difere bastante da habitual configuração de dois pavimentos. Não existe exemplar semelhante em nenhuma coleção exposta no Brasil.

Possui quatro pavimentos frontais: no primeiro, a cena do presépio (quatro pastores, os

três reis magos, três anjos, o menino Jesus na manjedoura, Nossa Senhora, São José, e, supostamente, a imagem de uma das parteiras de Jesus [Salomé ou Zelemi] – tradição apócrifa, curiosamente, presente em alguns oratórios lapinha –, um boi, um burrico e três ovelhas); no segundo, três nichos do Evangelho de São Lucas (a Sagrada Família – contendo a representação de São José de Botas, que é uma iconografia da Fuga para o Egito, muito popular no período colonial em Minas Gerais, Jesus suando sangue no Jardim de Getsêmani com um anjo que carrega um cálice, Jesus carregando a própria cruz – não está visível porque se quebrou e foi colocada atrás da imagem); no terceiro, a cena do Calvário segundo o Evangelho de São João (Cristo Crucificado, Nossa Senhora, São João Evangelista, Maria Madalena, Maria de Cléofas, Maria Salomé, Nicodemus e José de Arimatéia); e, finalmente, no pavimento superior, a Ascensão de Cristo, a Santíssima Trindade e a Ressurreição de Cristo.

Na face direita do oratório, vê-se uma sequência do Evangelho de São Mateus: o Chamado de Mateus (Jesus e São Mateus) – interessante observar que aparentemente uma das imagens



seria de Judas com um saco de dinheiro, mas diante da presença do resplendor, que é próprio dos santos, verifica-se que é o evangelista –, Jesus com Caifás e o Ancião; Jesus com Pilatos e dois soldados; Jesus morto e dois guardas; e a aparição de Jesus ressurreto para os apóstolos.

Na face esquerda, vê-se uma sequência do Evangelho de São Lucas: a Anunciação (Nossa Senhora e um anjo); a Visitação (Nossa Senhora e Santa Isabel); a natividade de São João Batista (Santa Isabel com São João Batista no colo e uma raríssima imagem de São Zacarias); a Natividade (a cena do presépio do nicho inferior se repete, simplificada pela presença apenas das imagens da Virgem Maria, de São José, de um boi e de um burro); e o Batismo de Jesus (com o próprio Jesus e São João Batista).

No contexto do Ciclo do Ouro, em Minas Gerais, floresceram muitas oficinas que produziram os mais variados tipos de oratórios, reunindo artífices de diferentes habilidades como: marceneiros, douradores, pintores, escultores ou santeiros e entalhadores. Não era incomum a presença de escravos nessas oficinas. A aprendizagem do ofício se dava por herança familiar ou pela relação mestre-aprendiz.

Adaptando os modelos europeus às nossas condições materiais e humanas, os oratórios acompanharam programas estilísticos que foram desenvolvidos na colônia. Estruturas recheadas de atributos simbólicos revelam a identidade do nosso povo e as dinâmicas culturais estabelecidas entre Brasil e Portugal, entre seus artífices e escolas e, ainda, as eventuais influências africanas e nativas.





CADEIRINHA DE ARRUAR

Amanda de Almeida Oliveira



A cadeirinha de arruar, como o próprio nome sugere, é como uma cadeira de *ir às ruas*. Esse objeto não era peça de um mobiliário de interiores como uma cadeira comum, era um meio de transporte urbano, sustentado por dois homens, para transportar uma pessoa sentada. No Brasil, a cadeirinha foi muito utilizada nos séculos XVIII e XIX, mas não só. Havia dois modelos principais de cadeirinhas e sua feição variava de acordo com a época e a

moda. O primeiro derivou-se das francesas, em estrutura de madeira e formato de caixa, semelhante a uma liteira, com pequenas variações. Esse modelo corresponde aos exemplares do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN). O segundo modelo era mais leve, e em vez de caixa de madeira possuía cortinas pendentes de uma cúpula; foi o mais utilizado no Brasil, sobretudo na Bahia. A cadeirinha de arruar foi sinônimo de requinte nos períodos colonial e imperial. A princípio, servia aos nobres, senhores de





engenho, magistrados, párocos e demais senhores notáveis da sociedade. Com base nos diários dos estrangeiros, eram as senhoras ricas as que mais se destacavam no uso desse transporte.

De acordo com Barbuy, além de transportar os seus distintos proprietários, a cadeirinha de arruar tinha a função de chamar a atenção, tanto dos transeuntes quanto daqueles que observavam as ruas pelas janelas de suas residências. De uso predominantemente urbano, o rico ornamento das cadeirinhas remetia à origem dos seus donos, pois só as famílias mais abastadas as possuíam.

Assim, a cadeirinha tornou-se um símbolo que reforçava os aspectos sociais do período escravista, diferenciando aqueles que a carregavam daqueles que eram carregados nela.

Enquanto os proprietários andavam nas suas cadeirinhas de arruar no anonimato, exibiam os

seus carregadores como se eles fossem itens do próprio móvel. E para os mais ricos, a ostentação não estava apenas em andar na sua adornada cadeirinha, estendia-se aos dois carregadores, que eram obrigados a usar libré, calças ornamentadas ou calções curtos, coletes, cartolas e até luvas, embora sempre descalços. Assim, tornaram-se personagens emblemáticos ou extremamente exóticos nos diários dos estrangeiros que passaram por aqui.

O aparato da cadeirinha foi um dos principais assuntos dos viajantes estrangeiros no Brasil. Ainda que para alguns deles esse meio de transporte não fosse novidade, a relação entre os senhores brancos e os escravizados fez desse costume algo peculiar, diferente da sua prática na Europa.

A atividade de carregador de cadeirinha demonstrava as condições vividas pelos negros

Carlos Julião
Personagens com liteira
BIBLIOTECA NACIONAL



cativos e pelos negros libertos, que transportavam descalços os seus senhores ou passageiros em dias de sol ou chuva. Esses trabalhadores se distinguiram não apenas por suportarem o peso nos ombros daqueles que carregavam, mas também pela habilidade em reduzir, para os transportados, o desconforto do sacolejar provocado sobretudo por cidades acidentadas e de ladeiras íngremes como Salvador.

Comumente descritos como ‘carregadores de cadeirinha’, nos anúncios de jornais baianos podia-se ter informações de seu nome, descrição física, idade, etnia ou região de origem – entre os anos de 1812 e 1849 constam as origens jeje, hauçá, nagô, banto, bornu, tapa, mina, moçambique e cotocori. Dentre eles predominavam os de estatura alta e os corpulentos, e poucos deles tinham mais de 40 anos de idade.

Nos anúncios de venda eram descritos como “bonito preto”, “boa figura”, “ótimo preto”, “bom carregador”, “sem defeito”, “perfeito”, “sem vício”, “fiel”, entre outros. Havia ainda anúncios de compra de “aparelho de pretos”.

Nos casos de fuga e desaparecimento, eram descritas detalhadamente as características físicas: os sinais da nação no rosto e as marcas e cicatrizes no corpo – algumas provavelmente decorrentes da própria condição de escravos. Quando escapavam, eram tratados pelos senhores como ‘furtados’, pois estes acreditavam que seu escravo não tinha motivos para fugir ou,



Alberto Henschell
Negros escravizados com liteira
COLEÇÃO PARTICULAR

então, que o carregador havia sido aliciado por outro negro.

A respeito da representação dessa mão de obra escrava, Reis comenta: “o próprio declínio da escravidão em Salvador cuidou de eliminar uma atividade, a de carregador de cadeiras, que talvez representasse o mais explícito símbolo ocupacional da subordinação negra na cidade”.

Nos primeiros anos da década de 1900, com a modernização mais consolidada do sistema de transporte público, a cadeirinha de arruar parou de circular nas ruas dos grandes centros urbanos do Brasil.

A cadeirinha de arruar revela aspectos do cotidiano da vida privada e não deve ser compreendida apenas como

um meio de transporte utilizado entre os séculos XVIII e XIX no Brasil. Ela é símbolo de ostentação social para os seus proprietários devido a todo o aparato de luxo em torno do seu uso e, por outro lado, a memória da cultura material e imaterial produzida pela escravidão.

Ao mesmo tempo, sua leitura possibilita entender o lugar ocupado hoje pelo negro na sociedade, cujo tipo de trabalho desempenhado ainda se assemelha às ocupações exercidas por seus antepassados escravizados.

1> REIS, J. J. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição. Salvador: *Afro-Ásia*, n. 24, 2000, p. 210.



NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO

UMA DEVOÇÃO MARIANA NAS ROTAS DO MINÉRIO DO PERÍODO COLONIAL

Julio Cezar Neto Dantas

Em 1549 chegaram ao nosso território os missionários da Companhia de Jesus. Entre os objetivos constava integrar em sua catequização os indígenas e colonos. Liderados pelos padres Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, esses missionários permaneceram em terras brasileiras até serem expulsos dos domínios portugueses, em 1759.

A iconografia dos três principais santos jesuítas – Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier e São Francisco de Bórgia – foi adotada como modelo pelos portugueses, embora já tivesse sido constituída no início do século XVII pelos imaginários de Sevilha.¹ E ainda pode ser vista entre as heranças dos colégios do Rio de Janeiro e da Bahia, e nas aldeias de São Lourenço dos Índios, em Niterói, e em Reritiba, hoje Anchieta, no Espírito Santo.

As principais imagens confeccionadas no Brasil são do final do maneirismo e primeira fase da época barroca, destinadas aos retábulos e, algumas vezes, associadas também às pinturas sacras – o principal elemento de destaque era a construção hierática – carregadas de espiritualidade e paz interior direcionando o sentido contemplativo por meio da oração.

Com a aceleração do processo de povoamento, ordens religiosas se instalaram em diferentes regiões brasileiras, com seus programas e diretrizes espirituais: Jesuíta, Beneditino, Franciscano e Carmelita. Nas antigas vilas foram erguidas as primeiras matrizes e igrejas de irmandades religiosas, que inicialmente podiam abrigar di-

versas associações e, à medida que conseguiam angariar recursos e esmolas, construíam seus próprios templos. Segundo Bazin, a administração real “[...] por um édito de 1711, renovado em 1715 e em 1721, proibiu, da maneira mais estrita, a fundação de qualquer convento e a presença de qualquer religioso regular na região das Minas”.²

Neste contexto está a exploração das regiões ainda desconhecidas do Brasil, por meio das expedições de descobertas de minério e pedras preciosas chamadas “bandeiras”, comandadas por paulistas, tendo destaque a de Fernão Dias e Antônio Dias de Oliveira e o Padre Faria Fialho, que na véspera de São João de 1698 acampou nas proximidades da atual Ouro Preto. Essas instalações ocasionais, intituladas “arraiais”, denominação dada em Portugal aos acampamentos dos peregrinos próximos aos santuários, ocasionariam o surgimento das primeiras vilas no período colonial.

Como em grande maioria a subtração do minério após a retirada nas montanhas e nos rios era considerada mais fácil e com menos desgastes, a coroa determinou a instalação das Casas de Registro ou Barreiras de Fiscalização nas rotas dos caminhos por onde circulava o minério com destino às casas de fundição no Rio de Janeiro e Portugal. Ao que tudo indica, esse controle fez surgir também os bandos irregulares que interceptavam as tropas nesses velhos caminhos, entre eles o de Paraty e das vilas de Nossa Senhora de Conceição de Cunha e Santo Antônio de Guaratinguetá, ambas em São Paulo, até chegar às vilas de Minas Gerais. Um deles era o de Antô-

nio Francisco Alves, em Ouro Preto, no caminho de Minas para o Rio de Janeiro, e que se valia do oratório “Vira Saia”, próximo à sua residência, como código para a passagem e liberação das tropas a serem saqueadas.

O fervor religioso do século XVIII também fez surgir diversas capelas, inicialmente erguidas nesses arraiais e vilas e abrigando as primeiras imagens, produzidas no local e/ou oriundas de outras regiões, conforme suas tipologias distintas: a imagem “retabular”, inicialmente de médio porte, passa a grandes dimensões para ser instalada nos tronos dos retábulos; as imagens “processionais”, em madeira entalhada, algumas delas também de vestir ou de roca, com porte mais leve para seu transporte nas procissões; e as chamadas imagens “narrativas”, que integram uma “cena narrada”, a exemplo dos Calvários e Passos da Paixão.

Quanto às imagens processionais, uma solução associada ao alívio de peso e para evitar rachaduras na madeira foi o desbaste em sua face posterior, em forma de caixa retangular fechada por tampa removível que, em certas situações, também servia para guardar valores, joias e objetos em metal.

O inédito na imagem de Nossa Senhora da Assunção, que integra o acervo do Museu Histórico Nacional, é a face de um dos querubins ser removível. Isso possibilitou o desbaste pelo interior da peça, tornando-a praticamente oca, possivelmente para o transporte de minério e pedras preciosas durante a viagem, passando pelos postos de fiscalização sem pagar os tributos e impostos cobrados em nome da Coroa Portuguesa – intitulados “quinto”. Segundo a tradição, eram também utilizadas para o transporte de moedas e tesouros destinados a outras províncias.

O tema da iconografia Mariana em que Nossa Senhora aparece subindo aos céus ladeada por anjos e sem o Menino Jesus, como figura nesta

imagem, está vinculada às cenas da vida de Maria, referência a um dos mistérios “Gloriosos” – Assunção de Nossa Senhora ao céu, comemorações que ocorrem nos dias 14 e 15 de agosto, com as procissões de Nossa Senhora da Boa Morte e Nossa Senhora da Assunção. A figura possui seus braços abertos e elevados, olhar voltado para cima. A estrutura apresenta toda a movimentação das imagens setecentistas, com bela policromia sobre douramento abundante em motivos fitomorfos e o panejamento da túnica e do manto bem movimentado, assim como do véu que cobre a cabeça, deixando ver as madeixas de seu cabelo sobre os ombros e as costas.

Consta na documentação da peça registrada nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de 1943, como escultura portuguesa datada do século XVIII, oriunda da Bahia e ofertada ao Museu Histórico pelo Sr. José Mariano Filho. Em sua descrição, lê-se: “[...] A imagem é ôca e a parte ôca se comunica com exterior por uma abertura, hoje descoberta, mais então oculta por uma cabeça de anjo ou outro qualquer ornato do pedestal”³ e destaca, ainda, o transporte em seu interior de joias e moedas através do contrabando, ressaltando os ditados populares: “Foi milagre do Santo do pau oco” e a finalização do destino da imagem para casa ou capela; “Depois que o Santo (ou a Santa) entrou na casa do Sr. Fulano, nunca mais lhe faltou dinheiro”.

1> Segundo Germain Bazin os imagineiros de Sevilha adotaram o modelo que apresentava certa rigidez, atitude frontal com o olhar distante e contemplativo no sentido de oração.

2> BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução de Thaisa Murray. Rio de Janeiro/São Paulo: Distribuidora Record, 1971, p. 72.

3> *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 4, 1943, p. 47, fig. 27.





BOM PASTOR, ESCULTURA EM MARFIM

Rafael Zamorano Bezerra

Embora os elefantes não sejam uma espécie animal encontrada nas Américas, é significativa a presença de esculturas lavradas em marfim em coleções de arte e antiguidade no Brasil. Essa presença deve-se ao papel ocupado pelo nosso país no Império Colonial Português e à posição estratégica dos portos da Bahia e do Rio de Janeiro na chamada Carreira das Índias, rota dos navios portugueses entre Lisboa e Goa, centro do Império Português no Estado da Índia entre os séculos XVI e XIX. “Estado da Índia” era a expressão que os portugueses usavam para descrever as regiões entre o cabo da Boa Esperança e o golfo Pérsico, de um lado da Ásia – e Japão e Timor, do outro. O litoral da África oriental incluía-se no termo, uma vez que, naquela época, a costa Suaíli – da Somália até Sofala – estava estreitamente ligada à Arábia e à Índia do ponto de vista político, cultural e econômico, com comércio milenar envolvendo marfim, ouro e homens escravizados.

A Carreira das Índias foi a primeira rota que vinculou culturalmente os quatro continentes, ainda que essa integração tenha ocorrido de forma violenta, com vantagens e desvantagens assimétricas entre as regiões. É uma das rotas pelas quais o capitalismo moderno unificou o mundo em termos comerciais, e representa bem a talassocracia portuguesa, ou seja, um império cuja força se impunha com o controle dos mares.

As madeiras das florestas da Bahia e do Rio de Janeiro, além da mão de obra especializada de seus estaleiros, foram fundamentais à lon-

gevidade da Carreira das Índias. A viagem entre Lisboa e Goa era demorada e arriscada, consumindo vidas e mantimentos. No caminho, muitas embarcações aportavam nos portos baiano e do Rio de Janeiro para reparos. Todavia, para burlar a proibição de comércio direto entre as colônias e entrepostos portugueses, muitos capitães mentiam sobre as reais condições das embarcações e da tripulação e aproveitavam a estadia em terras brasileiras para comercializar temperos, porcelanas, tecidos e marfim lavrado com a população local.

Até as últimas décadas do século XVI, a maior parte dos produtos asiáticos comercializados no Brasil entrou à margem da legislação portuguesa. Esses produtos deveriam ser enviados para Goa e, de lá, para Lisboa, onde seriam inspecionados pela Casa das Índias, antes de serem colocados à venda nos mercados europeus e americanos. Em 1664, a Coroa portuguesa abriu o porto de Salvador para a Carreira das Índias, visando dinamizar a economia com o Estado da Índia em decadência frente à ação holandesa na região. Até então, os objetos lavrados em marfim eram comercializados por meio das redes de contrabando e das “liberdades” que marinheiros, clérigos e administradores coloniais tinham para trazer, como parte de seus proventos, caixas com produtos para negociar.

Jorge Lúzio¹ aponta como a conquista e administração do Império Português foi constituída por redes comerciais, unindo Europa, África, Ásia e a América numa dinâmica intensa de circularidades econômicas e culturais.



Vista de Goa em Atlas de Braun e Hogenberg, 1600 | BRITISH LIBRARY

Nesse aspecto, o marfim é exemplo do hibridismo característico do contato entre os portugueses e os povos asiáticos, africanos e americanos. A importância da presença das ordens religiosas junto aos comerciantes no contato com a Ásia testemunha o componente catequizador da colonização, manifestado pela ideia de que a Coroa portuguesa teria a missão de expandir a fé católica no mundo.

Foi nesta circunstância que, entre os séculos XVI e XVII, iniciou-se a manufatura de esculturas católicas em marfim em Goa para a catequese das populações da Índia portuguesa. Entretanto, isso não se deu sem que os artesãos atribuíssem significados próprios para o que estavam fazendo. O ato de esculpir possuía um componente de sacralidade na cultura hindu e o artesão que esculpia uma divindade era tido como aquele que permitia a sua materialização. O próprio elefante tinha um significado importante, pois exercia atividades nobres como o transporte de monarcas e representava o deus Ganesha. Com a ca-



Anônimo

Elefante e seu condutor, Aquarela, Arte popular indiana, 1825

BRITISH LIBRARY

tequese, o marfim esculpido adquire uma significação híbrida, mesclando características do catolicismo com os sentidos tradicionais que o hinduísmo lhe atribuía.

Isto fica evidente nos elementos religiosos presentes nas esculturas em marfim estilo “bom pastor”, como a que serve de mote a este artigo. Representa um sincretismo de três figuras sagradas: Jesus, Buda e Krishna. Na Índia, do século XV ao XVIII, entre os diversos cultos celebrava-se a divindade suprema, Trimurdí, representada com três cabeças, significando cada uma delas Brahma, Vishnu e Shiva. Das encarnações de Vishnu, Krishna é uma das mais populares, também chamada Govinda, que significa pastor. Em sua biografia, consta que Krishna nasceu em Mathura, entre Delhi e Agra. Sua mãe, Davaki, era irmã do rei Kamsa, que ordenou a morte do sobrinho, por receio de que este viesse a matá-lo. Por conta disso, Krishna cresceu escondido no campo como um pastor de rebanho. A referência ao

ve de mote a este artigo. Representa um sincretismo de três figuras sagradas: Jesus, Buda e Krishna. Na Índia, do século XV ao XVIII, entre os diversos cultos celebrava-se a divindade suprema, Trimurdí, representada com três cabeças, significando cada uma delas Brahma, Vishnu e Shiva. Das encarnações de Vishnu, Krishna é uma das mais populares, também chamada Govinda, que significa pastor. Em sua biografia, consta que Krishna nasceu em Mathura, entre Delhi e Agra. Sua mãe, Davaki, era irmã do rei Kamsa, que ordenou a morte do sobrinho, por receio de que este viesse a matá-lo. Por conta disso, Krishna cresceu escondido no campo como um pastor de rebanho. A referência ao

budismo está presente na postura de êxtase adotada pelo menino Jesus: olhos fechados, expressão ausente, dedos apoiados à têmpora, face sustentada pela mão direita, tal qual, segundo a tradição, Buddha atingiu a iluminação após 49 dias de meditação à sombra duma figueira. Esses elementos do budismo e do hinduísmo na representação do menino Jesus são testemunhos das estratégias de dominação e resistência cultural, realizadas tanto por colonizadores como pelos colonizados.

No século XX, esculturas religiosas lavradas em marfim por artistas de Goa tornaram-se objetos cobiçados por colecionadores. Nos anos 1940, o orientalismo português, apoiado numa visão laudatória da colonização lusitana no mundo – em especial a partir do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre – vai possibilitar a leitura estilística desses objetos como indo-portugueses, justamente pela ênfase nas características híbridas entre a religiosidade cristã, budista e hindu. Não obstante, deve-se olhar criticamente o termo ‘indo-português’, para assim entendermos melhor os múltiplos significados atribuídos ao marfim lavrado, favorecendo o entendimento da cultura material por uma perspectiva decolonial. Nesse aspecto, vale seguir as orientações de Vanicleia Silva Santos que, ao criticar o termo ‘afro-português’, propõe o uso do termo ‘marfim africano’, mesmo em se tratando de marfins lavrados sob a demanda europeia. No caso das esculturas indo-portuguesas, deve-se pensar da mesma forma: mesmo esculpidas no contexto do contato português com as populações indianas, isto se deu pelas mãos de indianos, com forte influência de suas estruturas mentais e culturais nas ações de resistência contra a violência do colonizador.

1> SILVA, Jorge Lúzio Matos. Sacred ivory: the Portuguese empire in India and the Goa Bahia intra-colonial relations, 17th century - iconographies, interfaces and circulations. 2011. 170 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.





ESCULTURAS DOS SANTOS EVANGELISTAS

José Pessoa

As belíssimas esculturas em cedro dos evangelistas João e Mateus que se encontram no Museu Histórico Nacional nos remetem ao Rio de Janeiro de finais do século XVIII e inícios do XIX. Sob o ponto de vista artístico, é o apogeu do barroco-rococó na cidade, marcado pela atuação de Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim.

Apesar da importância de sua obra, muito pouco se sabe sobre a vida deste mestre. Seus primeiros biógrafos, ainda no século XIX, estabeleceram uma narrativa, baseada no depoimento de um discípulo de Valentim que afirmara ter ele nascido nas Minas Gerais, filho de um português contratador de diamantes com uma negra nativa do Brasil. Ainda criança teria acompanhado o pai no regresso deste a Portugal, onde teria aprendido o ofício de escultor e entalhador. Esta narrativa tem sido reproduzida na maioria dos estudos sobre o artista. No entanto, Nireu Cavalcanti identificou no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, o inventário post-mortem de Mestre Valentim, o que permite corrigir alguns enganos da sua biografia.

Em seu testamento, feito cinco dias antes de falecer, Valentim declarou ter nascido no arraial de Gouvêa da Comarca do Serro do Frio das Minas Gerais. Filho natural do português Manuel da Fonseca e Silva, que havia sido tesoureiro da Intendência dos Diamantes do Serro do Frio, e de Amaltide da Fonseca. Valentim

nasceu no início da década de 1740 – pois seu pai faleceu no Brasil em 1744 e, portanto, não levou o filho para Portugal. Valentim aprendeu seu ofício com outros mestres em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Sabemos que em 1766, ele já se encontrava instalado no Rio, pois neste ano ingressou na Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos do Rio de Janeiro.

A cidade carioca, na época da chegada de Valentim, vivia um período de transformação devido à riqueza gerada pela atividade do seu porto no escoamento do ouro e pedras das Minas e no tráfico de africanos escravizados. Comerciantes da cidade, organizados em diversas irmandades, demandavam aos engenheiros militares e artífices riscos para a construção e decoração das suas igrejas. Os vice-reis, residindo na cidade desde 1763, procuravam imitar Lisboa, mandando instalar chafarizes, criando o jardim público e favorecendo a abertura de novas ruas mais largas e o calçamento dos principais espaços públicos. Valentim será um grande protagonista dessas transformações, envolvido com o desenho e execução de chafarizes, com as esculturas e o traçado do Passeio Público, e com lampadários e talhas rococó de diversas igrejas da cidade.

Em 1779, a Irmandade da Santa Cruz dos Militares decide substituir sua velha capela seiscentista por uma nova igreja. O engenheiro militar José Custódio de Sá e Faria é o responsável pelo risco do novo templo. As obras iniciaram-se em 1780 e terminariam em 1811, com a

igreja consagrada já na presença do príncipe regente D. João. O risco de Sá e Faria segue em planta o modelo das igrejas de irmandades do Rio de Janeiro setecentista: nave única, corredores laterais, sacristia e dependências ladeando a capela-mor. Já a erudita solução do desenho utilizada por Sá e Faria na composição da fachada é inovadora para a cidade, baseada no modelo da igreja dos jesuítas em Roma, e das diversas que a sucederam, adaptando-o ao padrão das igrejas cariocas da época. A fachada apresenta o corpo central correspondente à nave mais elevado e coroado por frontão triangular, e os corpos laterais mais baixos, correspondentes aos corredores laterais, unidos ao corpo central por volutas. Quatro nichos ladeiam a portada central.

A fachada ostenta ainda a superposição de ordens clássicas jônica e coríntia, fato raro nas igrejas seiscentistas e setecentistas da cidade. A participação de Valentim na decoração da igreja de Santa Cruz dos Militares só vai ter início a partir de 1801. Enquanto a igreja era construída, ele estava envolvido com diversos outros trabalhos tais como a decoração rococó da Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo, a portada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos e o extraor-



Marc Ferrez

Fachada da Igreja de Santa Cruz dos Militares

COLEÇÃO PARTICULAR

dinário Chafariz da Pirâmide, no Terreiro do Paço, porta de entrada da cidade.

Valentim já tinha mais de 50 anos quando começa a trabalhar na decoração da Santa Cruz dos Militares. Era um artista consagrado. Entre 1801 e 1812, ele executa a talha da capela-mor e dos altares laterais, bem como as duas imagens em cedro dos evangelistas Mateus e João para os nichos da fachada. Neste mesmo período, ele trabalha na decoração da Capela das Vitórias na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, um dos mais requintados espaços rococós da cidade.

Pouco se sabe da história que cerca as imagens dos evangelistas São Mateus e São João, esculpidas em cedro e atribuídas ao Mestre Valentim. Como ele iria falecer no início de 1813, é fácil supor que a deterioração da saúde do artista deve ter sido a causa para terem sido executados apenas dois evangelistas. Outro aspecto intrigante é o porquê executá-las em madeira, já que ficariam expostas ao ar livre. Valentim dominava tanto as técnicas de fundição do bronze, como também de esculpir em pedra, como demonstram as estátuas e decorações executadas por ele nos diversos chafarizes da cidade. Seriam as estátuas de cedro um modelo para uma versão definitiva de bronze ou pedra? Com o fale-







Detalhe do Portão do Passeio Público do Rio de Janeiro, obra do Mestre Valentim

cimento do artista os nichos superiores da fachada da igreja foram ocupados pelas imagens em cedro. São Mateus é representado por um velho de barba tendo ao lado uma criança que é associada à genealogia de Cristo. São João é retratado na figura de um jovem imberbe, tendo ao seu lado uma águia, atributo associado a este evangelista.

Os evangelistas de Mestre Valentim tendem mais para uma composição clássica, que-

brada apenas pela dinâmica do panejamento, pelo movimento na dobra de uma perna e no girar da cabeça. Deterioradas em função da exposição ao ar livre, foram retiradas na década de 1920 e passaram a integrar a coleção do recém-criado Museu Histórico Nacional. Hoje nos nichos da fachada da Santa Cruz dos Militares temos quatro evangelistas de mármore do escultor acadêmico Jean Louis Després.



RABECA

CAMINHOS ENCRUZILHADOS DA RABECA NO BRASIL

Luiz Henrique Fiaminghi

Instrumentos musicais carregam consigo uma história social mais profunda do que nos transmite a organologia, ciência que os estuda. Eles nos transportam a outras formas de fazer música que não aquelas que conhecemos atualmente, são emblemas de encontros culturais que podem ser tensos, com atritos muitas vezes trágicos, e que produzem fricções entre musicalidades díspares. Essas fricções têm como resultado uma língua comum, que não é limitada por fronteiras de espaço e tempo. Daí a importância desta rabeca que se encontra no acervo do MHN, exemplar raro de um instrumento de corda produzido no Brasil no século XIX.

Levadas para Portugal pelas mãos de músicos árabes que atuaram nas principais cortes da península no período de ocupação islâmica, as rabecas são chamadas até hoje de *rabab* no norte da África. Elas estão presentes em formatos variados na iconografia medieval, como no importante códex *Cantigas de Santa Maria* atribuído ao Rei Afonso X, o Sábio, de Galícia. As rabecas estavam tão bem estabelecidas em Portugal no século de ouro das navegações que, no início do

século XVII, quando os violinos – instrumentos similares, vindos do norte da Itália – chegaram ali, foram rebatizados de *rabecas* pelos portugueses, permanecendo assim até finais do século XIX. No confronto com o violino, a nova pérola das cortes, a rabeca mourisca passou a

ser chamada de *rabel* ou *arrabil*, sobrevivendo em uma história paralela nas tradições musicais populares. É provável que esta mesma dinâmica tenha sido replicada no Brasil, com instrumentos de modelo italiano utilizados na catequização pelos padres jesuítas e outros, de formato e fatura diversificados, construídos pelos artesãos populares, com raízes na tradição medieval.

A inventividade do artista popular, que transforma os seus modelos de maneira intuitiva e prática,

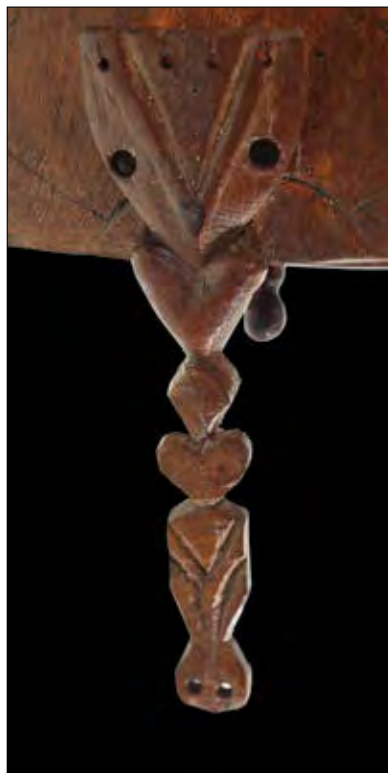
levou o músico/pesquisador e rabequeiro José Eduardo Gramani (1944-1998) a sustentar que as rabecas brasileiras não deveriam ser vistas como violinos decaídos, mas como instrumentos potenciais de voz e identidade próprias: “A rabeca é um instrumento. Não é uma imitação de instrumento. Não é um violino mal-acabado. Não! A rabeca é outro instrumento”, dizia Gramani.



Autor desconhecido
Codex Cantigas de Santa Maria
Século XIII
ESCORIAL, ESPANHA



A rabeca exposta na Sala de Música Brasileira, juntamente a outros notáveis testemunhos de nossa história musical, é um dos itens analisados no artigo *Os instrumentos musicais primitivos afro-brasileiros no Museu Histórico Nacional*, de Gerardo A. de Carvalho.² Ali, o professor Gerardo apresenta dados importantes sobre o instrumento, destacando seu bom estado de conservação e a maestria do músico/artesão que o construiu. A visão do autor é, entretanto, orientada por uma perspectiva eurocentrista e positivista que pautava os estudos musicológicos daquela época. Como, por exemplo, quando diz: “É de execução tosca, embora cuidadosa, denotando que o seu fabricante, se não possuía a técnica perfeita e o instrumental adequado para tão complexo mister, era dotado, contudo, de acurado poder de observação e dono de notável senso de equilíbrio estético. [...] De qualquer maneira, realizou uma verdadeira cópia do instrumento clássico.” De acordo com este viés, que olha o instrumento a partir da ótica da cultura hegemônica e que o considera unicamente pelos parâmetros desta cultura, o objeto em questão é classificado como “rabeca de escravo” ou “rabeca de cego”. Uma referência à tradição de músicos/cantadores, muitos deles cegos, que se acompanhavam na rabeca, esmoleres de feiras – sobretudo no Nordeste, notórios por terem ganhado a vida com sua atividade musical e poética (Fabião das Queimadas, Cego Oliveira, Cego Aderaldo, Cego Sinfrônio, entre outros).



Uma informação importante sobre nossa peça, de autoria desconhecida, é que ela é proveniente de Itanhaém, município do litoral sul do estado de São Paulo, região que mantém até hoje tradições musicais nas quais a rabeca tem papel central, como as Folias de Reis, as Folias do Divino e o Fandango. As cidades vizinhas de Iguape e Cananeia destacam-se por terem sido o berço de rabecueiros que tiveram seus trabalhos registrados por pesquisas com o foco nesse instrumento. Desde o século XVI, com a chegada dos colonizadores portugueses ao local, a cultura caíçara que surgiu ali de um encontro multiétnico se espalhou pelo litoral até a baía de Paranaguá.

Entre outros valores culturais compartilhados, as longas peregrinações entre as comunidades de pescadores e agricultores, feitas todos os anos pelos grupos de foliões, estão entre as mais importantes. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, as rabecas construídas pelos músicos caíçaras não são cópias ou arremedos dos violinos encontrados nos ambientes urbanos, mas soluções engenhosas de artesãos habilidosos no trato com as madeiras locais (caixeta/marupá) e na transmissão de uma arte pré-moderna na produção de instrumentos musicais, anteriores ao próprio advento do violino. Suas histórias são, portanto, paralelas e não teleológicas, no sentido de não terem relação de causa e efeito.

1> GRAMANI, J. E.; GRAMANI, D. (orgs.). *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba, edição do autor, 2002.

2> *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. IX, 1948/58, p. 139-157.



CARIMBO DA REAL BIBLIOTECA

Eliane Silva e Ana Virgínea Pinheiro

O carimbo da Real Bibliotheca portuguesa é uma marca que certifica o quão precioso é o acervo bibliográfico e documental preservado nas estantes, armários e mapotecas do Museu Histórico Nacional.

A Real Bibliotheca, amalhada no reinado de D. João V e perdida no terremoto de Lisboa em 1755, foi reconstruída nos reinados de D. José I, de D. Maria I e de D. João VI até 1825, quando, em estado sobre-excelente como “biblioteca de rei”, foi comprada pelo governo imperial brasileiro. A “alfaia preciosa da Coroa de Portugal”, segundo seu Estatuto, publicado em 1821, foi enriquecida com a aquisição de bibliotecas inteiras, compradas, doadas, tomadas.

Um carimbo foi delineado para selar de modo inelutável a propriedade dos livros. O selo tem a forma oval, centrada pelo brasão de armas de Portugal, com o escudo coroadado e ladeado por florões, encimando a legenda “Da Real Bibliotheca”, inscrita em maiúsculas, na borda da curva inferior. A coroa real fechada, que aparece no carimbo, foi instituída no reinado de D. Sebastião (1557-1578) que, ao trocar o título de Alteza pelo de Majestade, substituiu a coroa ducal de seu escudo; já os cinco arcos da coroa foram fixados por D. João V (1706-1750). O escudo é centrado por outra forma oval, com cinco escudetes postos em cruz – cada um com cinco besantes (peça circular sem marca) – e, circundando esta, sobre bordadura lavrada, há sete castelos – três de cada lado e um no alto. Cada um destes elementos tem diferentes significados e interpreta-

ções, e remetem à soberania real, às conquistas militares de Portugal ou a aspectos religiosos.

O carimbo indica que determinado item pertence a uma das coleções que compõem o acervo de uma biblioteca. É uma espécie de tatuagem identificadora que se pretende que o livro carregue consigo ao longo de sua vida útil, de mão em mão, de biblioteca em biblioteca. É o registro de uma história de trânsito, que não impede que novas marcas de posse ou propriedade sejam colocadas num livro já carimbado, em sobreposição, a cada nova situação de guarda e uso.

Os carimbos são recursos adotados por bibliotecas no processo de tombamento patrimonial e podem ser aplicados a tinta ou por pressão a seco, deixando sinal visível no papel de uma folha de rosto e repetido em uma “página-segreto”, escolhida estrategicamente – neste caso, a propriedade é advertida no livro pelo menos duas vezes. A carimbagem, no entanto, é condenável por interferir na materialidade original do suporte, redefinindo procedimentos de conservação que devem ser adequados ao nível de diluição das tintas ou às cicatrizes do relevo característico das marcas a seco.

O carimbo da Real Bibliotheca foi imposto com tinta de qualidade superior, cujo pigmento negro de fumo, além de não migrar para páginas opostas, oferece legibilidade perfeita há quase três séculos.

Os bibliotecários da Real Bibliotheca seguiram um padrão que é evidenciado pelo exame dos livros carimbados: no verso da folha de rosto

ou em espaço em branco imediatamente após a essa folha, e no final do exemplar, em espaço em branco imediatamente após a última linha de texto. Aplicado deste modo, o carimbo assevera a propriedade e indica a condição de completude do exemplar no momento de sua incorporação aos bens da Coroa. Além disso, o carimbo é um referencial para estudos prosopográficos, que desvelem o pensamento de intelectuais que, alinhados por sua bibliofilia e interesses de leitura, tiveram seus livros conduzidos à biblioteca do rei.

Os livros assim marcados migraram de Portugal para a nova sede da Coroa Portuguesa, no início do século XIX, quando o Príncipe Regente D. João, diante da invasão de Portugal pelo exército de Napoleão Bonaparte, reuniu pessoas e bens e mudou-se para o Brasil.

O carimbo destaca a presença de parte da Real Bibliotheca no Museu Histórico Nacional e entrou com o acervo da *Secção de Moedas e Medalhas*. Também designada como *Secção de Numismática* da Biblioteca Nacional, delineada por seu diretor e bibliotecário Benjamin Franklin de Ramiz Galvão, no final do século XIX, foi transferida para o Museu por força do decreto nº 15.596, de 1922. Vieram livros, folhetos e fascículos de periódicos impressos, gravuras, papéis manuscritos, moedas, medalhas, selos, mobiliário.

Na coleção de impressos, há edições *princeps*,¹ raridades de autores eruditos e pioneiros, reconhecidos como fundadores da numismática moderna; obras épicas por introduzirem novos métodos na classificação de medalhas; textos fundamentais de sigilografia, epigrafia, metalografia e ciências afins; catálogos de curiosidades de todos os gêneros, com ênfase para medalhas, moedas, selos e livros dos *cabinets de feu*² de célebres colecionadores; livretos de leilões compilados por numismatas de renome. Há, também, gravuras originais representando, por exemplo,

o módulo real e a gradação de moedas; obras estimadas em seu gênero com exemplares anotados por leitores especializados que deram, com isso, testemunho da recepção cultural e científica desses textos. E, ainda, itens de bibliógrafos e bibliófilos, cujas bibliotecas constituíram o acervo básico-histórico da Real Bibliotheca, desde Portugal.

O carimbo ressalta o passado monumental dos livros da Real Bibliotheca e da parte mercedamente distinguida no espaço nobre de guarda e pesquisa que lhe foi concedido – a igualmente preciosa Biblioteca do Museu Histórico Nacional.

1> Edições *princeps* é termo técnico, amplamente praticado na bibliografia. Não se refere à primeira edição de uma obra (que pode ocorrer em qualquer lugar), mas, à primeira vez que uma obra foi impressa (no mundo).

2> *Cabinets de feu* é termo técnico praticado no colecionismo de moedas, medalhas, fichas etc. Não há tradução formalizada para o português. Diz respeito ao conjunto de objetos de arte que compõem a coleção, o gabinete particular e de uso privado, de um colecionador.







MOEDA DO REINO UNIDO DE PORTUGAL, BRASIL E ALGARVES

Paula Aranha e Pedro Heringer

A sia, África, América e Europa. No início do século XIX, os domínios portugueses eram vastos, distantes e habitados por grupos com referências culturais totalmente diferentes. A coroa portuguesa fez da moeda um canal de comunicação multicontinental e os símbolos nela adotados tiveram papel de destaque na afirmação do Poder Real e na configuração de um sentimento de unidade entre os territórios. A moeda, talvez um dos mais cotidianos itens da vida urbana, tornou-se o veículo ideal para a comunicação da ideologia da Coroa portuguesa.

No início do século XIX, após a transferência da corte portuguesa para o Brasil, D. João, ainda como Príncipe Regente, alterou as relações existentes entre as duas regiões, elevando o Brasil à categoria de Reino, criando o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Esse feito modificou não apenas a vida cotidiana em terras brasileiras, mas, de modo geral, de todo o novo reino, pois reconheceu a importância do Brasil como centro de decisões políticas. No ano seguinte à elevação, o Príncipe Regente deixou clara sua intenção de oficializar simbolicamente a união dos Reinos através da Carta de Lei emitida em 13 de maio de 1816, em que foram criadas

as armas do Reino do Brasil, incorporando-as ao escudo real já existente, formando assim as Armas de Portugal, Brasil e Algarves.

Em Portugal, os tipos monetários só passaram por alterações após a aclamação de D. João VI, em 1818. Na cunhagem brasileira, uma emissão especial de 1816, formada por somente cinco tipos de moedas (20, 40, 960, 4.000 e 6.400 réis) já trazia a legenda “Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves”, mas ainda com as armas antigas. Foi apenas em 1818 que as emissões passaram a representar a imagética estabelecida para o novo Reino, padrão que permaneceria até a independência do Brasil, em 1822.

Para ilustrar os elementos textuais e imagéticos que compõem as moedas do Reino Unido, escolhemos uma moeda de 640 réis, datada de 1818. A análise permite perceber duas grandes mudanças: a inscrição “Brasil” foi inserida onde antes apareciam apenas Portugal e Algarves; e a alteração na titulação de D. João, que figurava antes como Príncipe Regente e passa a ser apresentado na nova legenda como Rei D. João VI. Para a composição do reverso da moeda, observamos a presença de três elementos imagéticos que são predominantes no meio circulante do período: a Cruz, as Armas do Reino e a Esfera Armilar.

O uso da Cruz de Cristo deveu-se à forte atuação da Ordem de Cristo



Brasão do Reino Unido
de Portugal, Brasil e Algarves.
WIKIMEDIA COMMONS

durante o período da expansão portuguesa. Em reconhecimento às ações da Ordem, D. Duarte ordenou que as armadas levassem estandartes com as Armas Reais sobre a Cruz em suas velas e, desse modo, ela tornou-se um símbolo sagrado dos navegantes de Portugal. Assim, quando os portugueses chegaram ao que seria o território do Brasil, trouxeram consigo uma bandeira branca com a imagem da cruz vermelha no centro. Durante o período de existência do Reino Unido, o mesmo símbolo está presente em muitas emissões, inclusive no reverso de todas as nossas moedas de prata.

A esfera armilar foi em sua origem um instrumento de astronomia amplamente utilizado nas navegações. Trata-se de um complexo sistema de ilustração do movimento dos astros em que as armilas – aros de metal que formam a esfera – indicam importantes marcos referenciais, como os trópicos e o Equador. O início da utilização desse instrumento como símbolo remonta ao reinado de D. Manuel I, que o adotou como empresa ou emblema pessoal. Seus sucessores mantiveram o uso da esfera que acabou por tornar-se símbolo nacional de Portugal. Alguns domínios ultramarinos portugueses foram marcados com este elemento e, no Brasil não foi diferente. Desde a primeira série de moedas cunhadas entre 1695 e 1702, na Casa da Moeda da Bahia, a esfera armilar é representada sobre uma cruz de Cristo nos reversos de todas as moedas produzidas em prata. O mesmo aconteceu em grande parte da produção monetária de colônias portuguesas do Oriente.

Por fim, as Armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves foram criadas logo após a elevação do Brasil à categoria de reino. A nova representação formou-se por união das Armas do reino de Portugal e Algarves com as recém-criadas Armas do Brasil, que tomaram a forma de “uma esfera armilar de ouro em um campo azul”. As Armas do novo reino ficaram, portanto, identificadas por um escudo com cinco escudetes no campo (representação original de Portu-

gal) e sete castelos na bordadura (representando o território de Algarves), sobre uma esfera armilar, encimados por uma coroa real fechada.

Para entendermos melhor as mensagens transmitidas pelo poder real através das moedas, é preciso voltar nossa atenção para além dos símbolos ali constantes e analisarmos as inscrições nas legendas. Em primeiro lugar, observamos que a inscrição “JOANNES SEXTUS DEI GRATIA PORTUGALLÆ BRASILLÆ ET ALGARBIORUM REX” está presente no anverso de todas as moedas do período estudado, à exceção do Cruzado Novo português, popularmente conhecido como Pinto. A face principal das moedas da época cumpria o papel de informar aos cidadãos que “JOANNES SEXTUS” (D. João VI), por “DEI GRATIA” (por graça de Deus), era o “REX” (rei) dos territórios de “PORTUGALLÆ BRASILLÆ ET ALGARBIORUM” (Portugal, Brasil e Algarves). A inscrição “SUB QUO SIGNO NATA STABILI”, presente no reverso de nosso exemplar, pode ser traduzida como “Sob esse sinal nasceu e permanecerá”. Essa inscrição figurava já nas primeiras moedas cunhadas na Casa da Moeda da Bahia, que apresentavam a Cruz de Cristo e a esfera armilar, reforçando a ideia de que a origem do Brasil está diretamente ligada a Portugal, representado por esse símbolo, adotado por D. Manuel, e à Igreja. Em outras palavras, durante as práticas comerciais cotidianas, todos os usuários da moeda eram constantemente lembrados da figura da autoridade real, da extensão de seus domínios e de sua associação com o poder divino.

Encarar a moeda – sobretudo as anteriores ao século XX – como um simples instrumento destinado a facilitar a troca comercial é observar um mero aspecto utilitário do objeto frente ao amplo leque de informações ali dispostas. Uma análise histórica nos permite perceber características cruciais do contexto sociopolítico do Reino Unido, tais como: a proximidade entre o Estado e a Igreja, a necessidade de difusão da imagem do regente, a escassez das cunhagens e a necessidade de afirmação dos domínios territoriais.



CERIMÔNIA DA FAUSTÍSSIMA ACLAMAÇÃO
DE S. M. O SENHOR D. JOÃO VI. REI DO REINO UNIDO
No Portugal e do Brasil, e Algarves, Celebrada no Rio de Janeiro em 6 de Fevereiro
de 1818.



Debret, Jean-Baptiste
 Cerimônia da faustíssima aclamação de S. M. o Senhor D. João VI
 BIBLIOTECA NACIONAL



ESPADA DO CONDE DA BARCA

Piedade Epstein Grinberg

Um objeto antigo pode nos contar várias histórias, instigar mistérios e nos transportar a um tempo no passado, distante ou não. Se conseguirmos descrevê-lo detalhadamente, podemos definir a época em que foi concebido, os materiais empregados e o estado em que se encontra hoje. E há ainda a possibilidade de nos depararmos com alguma marca exclusiva de quem o produziu e de sua função específica.

Mas o que torna uma peça antiga mais intrigante são as possibilidades de revelações de algo sobre seu proprietário ou o personagem a que se refere e as marcas que podem ter sido ou não deixadas por ele. Surgem, então, várias questões e suspeitas a serem investigadas.

Diante de nós está a espada que pertenceu ao Conde da Barca, um artefato provavelmente procedente de Portugal, do século XVIII, muito antigo, feito em metal, com a bainha em couro. Sua lâmina é de aço e o punho de prata lavrada, em forma de estribo com cruzeta e decoração vazada com motivos florais.

Mas quem foi esse conde? Como ele usaria essa espada, uma arma branca de mais de 80 cm? Em alguma guerra? Em grandes feitos históricos e heroicos? Lutas pela liberdade? Para sua proteção ou somente como adereço num traje oficial, num uniforme, numa farda ou vestimenta de gala? Poderemos ousar dizer que seria um objeto de adorno, decorativo ou recebido por algum cargo honorífico?

Eis o “dono” da espada e sua biografia: Antônio de Araújo de Azevedo, primeiro Conde da

Barca – título nobiliárquico recebido de D. João VI em 1815 –, nasceu em Portugal em 1754, veio para o Brasil em 1808 e faleceu no Rio de Janeiro em 1817.

Antes de chegar ao Brasil, como político e diplomata português, culto e poliglota, serviu em Haia (Holanda), na França, Alemanha, Dinamarca, Suécia e na Rússia, e viajou por várias outras nações da Europa, representando seu país em situações por vezes adversas. Cosmopolita e pragmático, um homem do Iluminismo, versado fluentemente em várias línguas, como o francês, o inglês e o italiano, ele teve contato com importantes intelectuais, filósofos, cientistas e políticos nos países em que desempenhou suas funções diplomáticas.

Ocupou vários cargos importantes na monarquia portuguesa de 1804 a 1807 – entre eles o de ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, quando fez várias reformas e regulamentações no Exército e nos Arsenais Reais do Exército.

Como diplomata, trabalhou intensamente para Portugal tornar-se um país mais desenvolvido, reconhecido e integrado no contexto da política externa nas cortes europeias. Sua vida pessoal e pública nos revela um dos mais interessantes e respeitados personagens do início do século XIX.

Em reconhecimento ao seu empenho exemplar em resolver impasses e conflitos, recebeu de D. João a Grã-Cruz da Ordem de Cristo, na Comenda de São Pedro do Sul, e várias honrarias, como a Ordem Militar da Torre e Espada, a

Ordem de Isabel, a Católica de Espanha; a Legião de Honra de França; Academia Real das Ciências de Lisboa, entre outras.

Podemos supor que a espada do então futuro conde fizesse parte de algum dos seus trajes para ocasiões especiais, que representasse um de seus cargos, de acordo com o que era exigido. Naquela época, políticos, militares, nobres, prósperos comerciantes e aqueles que desempenhavam certas funções usavam fardas, seguindo, todos, rígidas regras de indumentária.

Infelizmente, não existem retratos ou imagens de Antônio de Araújo de Azevedo de corpo inteiro, com um traje festivo ou oficial, tendo uma espada como adereço imprescindível aos cargos. Seu retrato mais conhecido é uma gravura feita em 1804, calcada na pintura a óleo de Guiseppe Troni de por volta de 1800, no qual o então diplomata é apresentado a meio corpo e que se encontra no Museu de Arte Antiga de Lisboa. Outra imagem – uma gravura em metal de Pradier, do acervo da Fundação Biblioteca Nacional – mostra apenas seu busto.

Em 1807, o Conde da Barca torna-se um “superministro” de D. João. E, como diplomata experiente e ativo, conhecedor e engajado nas questões políticas externas de Portugal, chega ao Brasil com a Família Real em 1808, onde realiza uma de suas iniciativas mais importantes: trazer o prelo e os tipos para a colônia com o objetivo de instalar a imprensa em nosso país. A Imprensa Régia foi criada por D. João no mes-



Simon Pradier
Gravura: Conde da Barca, 1817
BIBLIOTECA NACIONAL

mo ano, com a publicação do primeiro jornal, *A Gazeta do Rio de Janeiro*.

Intellectual e “homem das letras”, trouxe consigo a sua biblioteca ou “livraria”, composta por obras de política, geografia, ciências, teologia, poesia e teatro, história, mineralogia, artes e literatura antiga e moderna, em várias línguas – a Coleção Araujense, que após sua morte foi comprada por D. João VI e incorporada à Biblioteca Régia da Corte do Rio de Janeiro, hoje Fundação Biblioteca Nacional. Além dos livros, seu acervo abrigava uma coleção de estampas e de mapas, e outra, de mineralogia.

Afastado da política e de cargos governamentais, foi responsável por vários projetos culturais e científicos, com o objetivo de tornar o Rio de Janeiro a sede do Reino, entre eles a vinda de chineses, em 1810, com a incumbência de ensinar técnicas para plantação, cultivo e preparo de chá no Jardim Botânico.

Ministro de D. João de 1814 a 1817, foi conselheiro de Estado, ministro da Marinha e dos Domínios Ultramarinos e ministro das Relações Exteriores e Negócios Estrangeiros. Nesse período, assinou o decreto de elevação do Brasil a Reino Unido ao de Portugal e Algarves. Também idealizou e possibilitou, com o Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em Paris, a vinda de artistas franceses – a Missão Artística Francesa –, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816. Esse grupo de pintores, gravadores, desenhistas, arquitetos, músicos e vários outros profissionais



Gregório Francisco de Queirós
Gravura: Antônio de Araújo e Azevedo,
conde da Barca, 1804

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

especializados implantou o ensino da arte, arquitetura e afins, constituindo a Real Academia de Belas Artes, hoje Escola de Belas Artes da UFRJ, por onde passaram os mais importantes e notáveis artistas brasileiros, como professores e alunos.

Apreciar a espada que pertenceu ao Conde da Barca, esse artefato tão antigo, nos permite conhecer um pouco da história de uma pessoa notável, considerado o melhor ministro de D. João VI – aquele que muito trabalhou pelo Brasil, tendo sido “acusado” de ter demonstrado mais amor à nossa terra que à terra em que nasceu.



GRAVURA DO DESEMBARQUE DE DONA LEOPOLDINA

Solange Godoy

Numa ensolarada manhã de primavera, no dia 5 de novembro de 1817, desembarca no Rio de Janeiro a arquiduquesa austríaca Leopoldina, casada por procuração com o príncipe português D. Pedro.

A pompa e circunstância que cercou o evento evidenciou a importância do casamento como uma aliança da Áustria com Portugal, sobretudo após a queda de Napoleão e o processo de reconstrução da Europa a partir das forças emergentes. O mundo português era então governado do Rio de Janeiro, capital do Brasil, recém-elevado à categoria de Reino Unido, e o comércio e as riquezas das colônias escoavam pelo porto da cidade, já então aberto às nações amigas.

D. Leopoldina representava os interesses da Áustria e havia sido instruída para a função de Estado que realmente viria a exercer num futuro nada distante. Estudara português, história de Portugal e tudo mais que a habilitaria às novas funções. Era uma criatura romântica, capaz de se apaixonar pelo príncipe prometido mesmo antes de ver seu retrato. Acreditara nas informações fornecidas pelo diplomata português, Marquês de Marialva, de que o príncipe era um

homem culto e preparado, além de ter porte altivo e beleza máscula. Fantasiava também o Brasil como uma terra promissora, de clima ameno e de homens íntegros, ainda não corrompidos pela civilização, os bons selvagens de Rousseau. A escravidão não foi mencionada e a permanência no Rio não deveria passar de dois anos. Os problemas eram de ordem pessoal, deveres e compromissos a serem cumpridos.

Carta a sua tia (materna) Maria Amélia:

“Viena, 10 de dezembro 1816, Queridíssima tia, Confesso que o sacrifício que devo fazer deixando minha família, quem sabe para sempre, será muito doloroso para mim. Esta aliança dá muito prazer a meu pai; separando-me dele terei o consolo de saber que me conformei a seus anseios, estando convencida de que a providência dirige, de uma forma particular, o destino de nossas princesas e de que obedece a sua vontade quem se submete aos pais.”¹



Maria Leopoldina da Áustria.
Gravura de autor desconhecido, 1890 circa.

COLEÇÃO PARTICULAR

Realizado o casamento por procuração em Viena, na igreja dos Agostinianos, dia 13 de maio de 1817, iniciaria seu périplo pela Europa, de Viena até o porto da Itália onde embarcaria para o Brasil.

Vieram em sua comitiva cientistas, desenhistas e pintores capazes de observar o misterioso Brasil, tão desconhecido de todos. Decorrida a travessia, eis que chega a princesa a seu destino, que ela mesma descreve e pelo menos quatro artistas retratam: os pintores Jean-Baptiste Debret e Hippolyte Taunay e o gravador Pradier – chegados ao Rio com a Missão Artística Francesa – e Frühbeck, pintor e ajudante do bibliotecário da comitiva da princesa.

Debret e Pradier trabalham a partir da perspectiva do baldaquino construído para a chegada, com o Mosteiro de São Bento ao fundo. Frühbeck destaca as embarcações, sobretudo a *Galeota Real*, assim como as numerosas carruagens disponibilizadas aos convidados reais. Já Hippolyte Taunay apresenta a cena tendo ao fundo a Ilha das Cobras e parte do Mosteiro, destacando em primeiro plano a população no porto, ávida para ver a princesa.

O objeto deste capítulo é justamente a gravura que Pradier produziu a partir da pintura de Debret, ambos membros da colônia de artistas francesas que aqui se encontravam a convite de D. João para a fundação de uma Academia de Belas Artes. Gravura rara, a buril, retrata a chegada da Princesa Real D. Leopoldina ao Rio de Janeiro. Podemos observar a presença no evento de toda a família real – D. João VI, D. Carlota, príncipes irmãos – e altos dignitários da corte. A cena informa a importância do casamento para Portugal e Áustria. A gravura, com uma tiragem imensa, divulga o acontecimento em todo o mundo, sendo distribuída também em todos os recantos do Brasil.

São Cristóvão, 8 de novembro de 1817,

Querido papai

Com ajuda Divina cheguei muito feliz e saudável ao Rio de Janeiro, após uma travessia de 84 dias, da qual me despedi no penúltimo dia com

uma tempestade bastante violenta; a entrada do porto é estreita e acho que nem pena nem pincel podem descrever a primeira impressão que o paradisíaco Brasil causa a qualquer estrangeiro; basta dizer-lhe que é a Suíça com o mais lindo e suave céu. (...) Toda a frota portuguesa e as fortalezas fizeram um canhoneiro tão estrondoso que quase ensurdeci; havia chegado há cerca de uma hora no porto quando chegou toda família real numa galeota magnífica para me fazer uma visita; (...) fiquei profundamente emocionada com a recepção.²

D. Leopoldina, mulher romântica, instruída – falava, além do alemão, francês, inglês e, com o tempo, português –, nascida numa corte de padrões requintados de educação e cultura, conseguira achar objetivos para sua vida de arquiduquesa. Se a vida afetiva lhe dera muitas perdas como a morte da mãe (1772-1807) e a separação de sua irmã mais velha Maria Luiza, que se casara com o imperador da França Napoleão I, a rotina de estudos lhe preencheria e enriquecera suas perspectivas.

Pela vasta correspondência por ela deixada, podemos avaliar sua infância e adolescência, a disciplina rígida, a educação severa e abrangente, o conhecimento e gosto pela literatura, pela música, pela ciência. Sua maturidade, contudo, foi tardia, prevalecia o sonho imbricado com os deveres, compromissos e submissão. Para Leopoldina, a obediência ao pai era inquestionável, embora não tenha sentido seu apoio nos momentos cruciais que passou exilada no Brasil, sentindo tremenda insegurança política.

Não bastasse a língua estranha, o clima quente, os insetos, havia também os hábitos da corte fragmentada e pouco refinada no comer, a falta de protocolo e de atividades culturais. Mas de tudo o que mais chocava era o contato e convivência com a escravidão.



O nascimento dos filhos, as agruras dos partos e a morte dos recém-nascidos contribuíram para a fragilização do seu corpo e espírito; porém, nada foi mais forte que a presença da amante Marquesa de Santos, pedra que estilhaçara seu sonho romântico.

Sua competência e coragem em muito contribuíram para o processo da Independência do Brasil, mas a decepção afetiva e o tédio de sua vida sem perspectivas de retorno levaram-na à morte.

“O tédio”, como diz o escritor José Eduardo Agualusa, “é a perda, pela alma, da capacidade de se iludir”.

1> KANN, Bettina; LIMA, Patrícia Souza. *D. Leopoldina 1797/1826: cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

2> Idem, *ibidem*.



Jean-Baptiste Debret
Desembarque de Sua Alteza Real, a Archiduqueza
D. Carolina Leopoldina, 1820 circa

BIBLIOTECA NACIONAL



D. JOÃO OUVINDO O PADRE JOSÉ MAURÍCIO AO CRAVO

Rosana Lanzelotte

Assim que chegaram ao Rio de Janeiro, em 8 de março de 1808, D. João (1767-1826) e sua comitiva se dirigiram à Igreja do Rosário – a Sé provisória –, para dar graças pelo sucesso da transladação da Corte para as Américas. O *Te Deum* tocado na ocasião era de autoria de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), ele mesmo à frente dos músicos e do coro. O príncipe regente, que apreciava a música sobre todas as artes, ficou agradavelmente surpreso com a qualidade do que ouviu. Na colônia tropical, tão distante das metrópoles europeias, residia, pois, um músico de grande valor, que maravilhou a todos os que assistiram à cerimônia.

De imediato, D. João transferiu a Sé para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, mais próxima do Paço, onde habitava, e elevou-a à dignidade de “Capela Real”, instituição cuja finalidade era a de prover música e todo o necessário para a “maior decência e esplendor do Culto Divino e Glória de Deus”.¹ À frente, como mestre de capela, o príncipe regente nomeou José Maurício Nunes Garcia, que ocuparia a posição até a sua morte. D. João destinou-lhe, como pagamento, uma soma



Padre José Mauricio Nunes Garcia
Autor anônimo. Séc. XIX / início do séc. XX
WIKIMEDIA COMMONS

bastante significativa, em parte provida pelo próprio “real bolsinho”. A corte portuguesa se rebelou contra a escolha, pois o padre sofria do “defeito de cor”. Em resposta, D. João outorgou-lhe, no ano seguinte, o hábito da Ordem de Cristo, reafirmando o reconhecimento daquele que foi o principal músico brasileiro daquele período.

Para os pobres só havia uma forma de ascender ao conhecimento: ingressar na carreira religiosa, caminho trilhado por José Maurício e outros músicos mestiços como ele. Aprendeu a tocar

vários instrumentos, participou de bandas e orquestras, tornou-se grande improvisador com domínio absoluto sobre o órgão, o cravo, além de excelente compositor. A vocação para o ensino o levou a fundar uma “aula pública”, na rua das Marrecas, na Lapa (Rio de Janeiro), onde lecionou para jovens pobres até o fim da vida.

O instrumento | Seria um cravo o instrumento mostrado na tela? Muito se debateu sobre este assunto nos meios musicais. O cravo já havia caído em desuso no início do século XIX, tendo sido substituído pelo pianoforte, de cordas marteladas, como o piano moderno de hoje.



José Maurício Nunes Garcia
Abertura da Antifona de Nossa Senhora para
o Tempo Pascoal em ré maior.
CABIDO METROPOLITANO DO RIO DE JANEIRO

O que aparece na tela de Bernardelli poderia tanto ser um cravo quanto um pianoforte. Se a imagem não é conclusiva, a música de José Maurício é, pois o título de sua principal obra para teclado – o *Método de piano-forte* – não deixa dúvidas.

Um encontro imaginário | A data da tela não é conhecida, porém imagina-se que tenha sido produzida em fins do século XIX. Nessa altura, José Maurício estava esquecido. Quem não deixava que sua memória se apagasse por completo era Bento das Mercês (1804-1887), cantor e arquivista, responsável pela guarda da coleção de manuscritos do compositor pertencentes à Capela Imperial. Vez por outra, obras

de Maurício eram ali tocadas e, em dezembro de 1872, numa dessas ocasiões, estava presente o Visconde de Taunay (1843-1899), filho e neto de artistas integrantes da Missão Artística Francesa. Tão impressionado ficou com a beleza da música, que foi indagar sobre o autor. “Pois não sabe que é do grande José Maurício Nunes Garcia?”, retrucou Bento das Mercês indignado. Quando Taunay lhe pergunta se a música havia sido impressa, onde poderia comprá-la, “Impressa! Até hoje não existe uma só música do nosso José Maurício impressa! Nem uma única! É assim que o Brasil cuida de suas glórias! Escrever obras-primas para serem apreciadas apenas pelos cupins e as traças!”²



José Mauricio Nunes Garcia
Abertura do Credo da Missa de São Pedro
de Alcântara em dó maior
CABIDO METROPOLITANO DO RIO DE JANEIRO

A partir desta revelação, Taunay se dedicou à promoção do compositor e de sua obra. Começou por publicar, em 1880, o artigo “*Uma glória desapreciada: o Padre José Maurício*”, em que relata uma história mantida durante décadas na tradição oral da família Taunay. Quando o compositor português Marcos Portugal (1762-1830) chegou ao Rio, a princesa D. Carlota teria lhe solicitado o juízo sobre o talento de José Maurício. Promovido o encontro, Marcos apresenta ao padre uma difícil sonata de Joseph Haydn (1732-1809), por ele desconhecida, que, após alguma hesitação, é tocada com maestria. O episódio, coroado pelo abraço entre os dois colegas, poderia ser o tema da tela de Bernardelli, em que se observa um ouvinte à direita do padre – Marcos Portugal? –, enquanto a figura feminina em destaque, à esquerda de D. João, seria D. Carlota

Joaquina. O quadro poderia ter sido uma encomenda de Taunay a Bernardelli, fato que, no entanto, não está documentado.

Taunay publicou uma série de artigos sobre o compositor, na *Revista Brasileira*, entre 1895 e 1896, e no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, entre 1896 e 1898. Ao mesmo tempo, solicitou ao compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), grande amigo dos irmãos Bernardelli, a recuperação das partituras das obras de José Maurício. Entre 1896 e 1899, Nepomuceno restaurou 11 delas, inclusive a *Missa Festiva*, tocada na inauguração da Igreja da Candelária em 10 de julho de 1898.

Em tempos republicanos, trazer à tona a arte sublime de um brasileiro, mestiço, que se fez graças ao próprio esforço, era de ordem.

A preservação da memória era uma preocupação de D. João, que trouxe para o Brasil os volumes da Biblioteca Real. Dois anos depois, ordenou a transferência para o Rio da coleção pertencente à Real Biblioteca da Ajuda, situada no Palácio de mesmo nome. Nesta havia preciosas obras dos melhores compositores portugueses e dos italianos mais apreciados pela corte.

Coube a José Maurício, enquanto arquivista da Capela Real nomeado por D. João, realizar o primeiro inventário de todas as obras empregadas nos cultos litúrgicos. É o embrião do catálogo do compositor, retomado anos depois por Bento das Mercês. Este, ao falecer, tinha em sua posse mais de cem originais manuscritos de obras do padre mestre. Graças à intervenção do Visconde de Taunay, a coleção foi adquirida pela Biblioteca Alberto Nepomuceno e se configura hoje como o mais expressivo conjunto de obras de José Maurício.

1> Alvará. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos/alv/1808/alv-15-6-1808.html

2> TAUNAY, Afonso d'E. *Uma grande glória brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930, p. 5, 6.



PEÇA DA COROAÇÃO

Pedro Colares Heringer

Toda moeda é um excelente instrumento para se aprender história. Elas são feitas de material duradouro, costumam carregar a data de sua produção e elementos alusivos ao local de circulação. Em grande parte das vezes, esses pequenos e valiosos fragmentos do passado nos ajudam a entender que tipo de mensagem um governo ou governante quer passar ao seu povo e a nações aliadas ou inimigas. Mas, no caso da Peça da Coroação, nos deparamos com a evidência histórica de uma falha de comunicação, em que a mensagem gravada no metal não era aquela pretendida.

Para cumprir os ritos programáticos da coroação de D. Pedro I como imperador do Brasil, em 1822, sessenta e quatro moedas de ouro foram cunhadas na Casa da Moeda do Rio de Janeiro para serem ofertadas ao Bispo Capelão-mor durante a cerimônia de sagração, realizada na Capela Imperial de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Rio de Janeiro. Essas moedas, com cunho assinado por Zeferino Ferrez (anverso) e Thomé Joaquim da Silva Veiga (reverso), traziam representação de D. Pedro I inspirada em imperadores romanos, de busto nu e portando uma coroa de louros.

Encarregado do desenho do anverso, Zeferino Ferrez, então com 25 anos de idade, se encontrava diante de um de seus maiores desafios



Autor desconhecido
Moeda de ouro com efígie de
Fernando VII, 1820
COLEÇÃO PARTICULAR

desde que chegara ao Brasil para integrar a Missão Artística Francesa, em 1817. Infelizmente, não há documentos relativos ao processo criativo empreendido pelo jovem gravador, mas é possível inferir que ele tenha se baseado na representação do imperador adotada nas moedas napoleônicas, que certamente estudara em seu período na École des Beaux-Arts de Paris, onde Napoleão é retratado laureado a partir de 1807. Ou, ainda, na moeda espanhola, fabricada em grande parte nas colônias da América do Sul, e que acabava por chegar ao território brasileiro. Neste caso, Fernando VII é representado portando túnica e trajes militares ao

longo de seu extenso reinado. Tanto a moeda francesa quanto a espanhola representavam seus governantes, Napoleão I (1804-1814) e Fernando VII (1813-1833), quase sempre de busto nu e portando coroa de louros, bem como a solução adotada por Ferrez para a Peça da Coroação.

Ao que tudo indica, essa forma de representar o imperador seria usada daquele momento em diante nas moedas de 6.400 réis que passariam a circular nas terras do Império. D. Pedro, entretanto, não ficou nada satisfeito com a maneira com que havia sido retratado e ordenou a suspensão imediata das cunhagens – uma nova solução seria adotada nos anos seguintes.

Ao invés do busto nu e cabeça laureada, a nova série de moedas apresentava o impera-



Jean-Baptiste Debret
Coroação de Pedro I | BIBLIOTECA NACIONAL

dor portando trajes militares, compondo uma imagem de rei-soldado, disposto a proteger sua nação. Foram incluídos, ainda, os termos *CONSTITUCIONALIS E ET PERPETUUS BRASILIAE DEFENSOR*, visando reforçar seu compromisso para com os direitos do povo e afastar qualquer ideia de poder absolutista.

Cabe apontar que, apesar de a primeira Constituição brasileira ter sido outorgada pelo imperador apenas em 1824, o próprio sermão da missa de sagração, proferido pelo Frei Sampaio, descreve o imperador como “ligado aos interesses da nação” e “Defensor da Constituição”. Por fim, a representação da coroa que encima as armas do império no reverso foi atualizada¹ à semelhança daquela usada por D. Pedro durante a cerimônia, propondo uma clara ruptura com a coroa real portuguesa. Assim, no mesmo dia

da coroação, foi publicado um decreto imperial que ordenou a substituição da coroa real pela coroa imperial no escudo de armas brasileiro, “a fim de corresponder ao grau sublime e glorioso, em que se acha constituído este rico e vasto Continente”.

Foi necessário pouco tempo até que a “falha de comunicação” fosse detectada, controlada e resolvida, mas as evidências de sua ocorrência continuam a fascinar estudiosos e colecionadores dois séculos depois. O material, a tiragem limitada e, principalmente, toda a história por trás da Peça da Coroação fazem dessas moedas ícones da numismática brasileira.

¹ No mesmo dia da coroação, foi publicado um decreto imperial que ordenou a substituição da coroa real pela coroa imperial no escudo de armas brasileiro, “a fim de corresponder ao grau sublime e glorioso, em que se acha constituído este rico e vasto Continente”.





RETRATO DA MARQUESA DE SANTOS

Vera Lima e Mônica Salem de Zayas

No fundo, em uma espécie de corredor, uma porta oval deixa passar uma luz que incide diretamente no piso e em uma cortina entreaberta. Uma figura feminina sentada em primeiro plano sobre fundo escuro a meio corpo, com vestido bege, apresentando colo e ombros nus e decote enfeitado com renda branca, que arremata as mangas três quartos, o decote e – com um laço – a cintura marcada, terminada pouco abaixo em “v”. Sobre o cabelo escuro, encaracolado com cachos na lateral, preso no alto, usa uma tiara e, à esquerda, ornamento em forma de borboleta e *aigrette* de diamantes. Na orelha esquerda, brinco em forma de gota, pérola e diamantes. Ao pescoço, colar de pérolas de quatro voltas com centro circular e três pingentes em diamantes. Nas mãos, *mitaines* em renda abotoadas por pedras enfeitadas cada uma por um laço. Sobre elas, pulseiras em pedras. Os quatro dedos da mão esquerda, apoiada sobre o braço da cadeira, portam anéis, assim como o dedo indicador da mão direita, apoiada em sua perna direita. Sobre o peito, uma banda na cor rosa com faixa branca no centro terminando em laçarote ao qual se prende o medalhão da Real Ordem de Santa Isabel.

A mulher retratada, que aparenta já estar na casa dos 40 anos, é certamente membro da elite aristocrática da época. Trata-se de uma das poucas representações conhecidas de Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos, provavelmente quando estava casada,

em segundas núpcias, com o Brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar. De fato, abundantes atributos de riqueza foram fixados na tela pelo artista, com uma condecoração e inúmeras joias.

Atribuído a Francisco Pedro do Amaral, uma vez que não tem assinatura, o quadro foi comprado em fevereiro de 1920, na cidade de Santana de Parnaíba, região metropolitana de São Paulo. Consta como “outorgante vendedora” a senhora Gertrudes Maria de Aguiar, dada como legítima possuidora, e “outorgado comprador”, Fidel de Miguel, comerciante estabelecido na rua 15 de Novembro, n.º 40, cidade de São Paulo. Assinou a “escritura” o escrivão de paz e tabelião José Agostinho de Oliveira. O valor do lote foi de dois mil reis. O Museu Histórico Nacional comprou o objeto, ainda na década de 1920, quando o mesmo foi integrado às suas coleções.

Francisco Pedro do Amaral foi importante artista, arquiteto, cenógrafo, decorador e paisagista. Não fez parte daqueles que se opuseram aos artistas da Missão Francesa, logo ingressando nas aulas de Debret. Após essas aulas, sua obra se volta para o estilo neoclássico, deixando de lado as influências coloniais antes recebidas. Provavelmente, este retrato não seria a primeira pintura feita pelo artista para Domitila, já que a casa que foi da Marquesa de Santos no Rio de Janeiro, que hoje abriga o Museu do Primeiro Reinado, possui pinturas murais também de Francisco Pedro do Amaral. O quadro em questão retrata a Marquesa usando a Ordem de Santa Isabel, uma ordem exclusivamente feminina.



Ordem de Santa Isabel
COLEÇÃO PARTICULAR

A “Real Ordem de Santa Isabel”, tem origem portuguesa e foi instituída em 4 de novembro de 1801 pelo Príncipe Regente D. João, que atribuiu o grão mestrado à D. Carlota Joaquina. A ela pertenceram as damas da família imperial brasileira. A insígnia desta ordem é uma banda cor de rosa com listra branca no centro, com um medalhão corado com a figura de Santa Isabel de Portugal dando esmola a um mendigo, circundada pela legenda latina *Pauperum Solatio*. A comenda desta ordem foi provavelmente conferida pelo Decreto de 4 de abril de 1827, à



Marquesa de Santos e pessoalmente pela filha de D. Pedro I, D. Maria da Glória, que reinaria mais tarde em Portugal como D. Maria II. Dia 4 de abril, aniversário de Maria da Glória, era uma das datas consideradas dias de Grande Gala na corte do Rio de Janeiro, quando comendas, títulos e anistias eram distribuídos como parte das comemorações. Provavelmente Domitila e outros agraciados receberam a comenda das mãos da ainda menina D. Maria da Glória. Um escândalo para a época, pois era sabido, então, que Domitila era a amante de D. Pedro I.



Todavia, a vida dessa mulher marcou a política brasileira quando o país ainda se formava enquanto nação. Domitila foi dama camareira de Dona Leopoldina e recebeu o título de marquesa em 1826. Viveu na corte por sete anos, quando teve cinco filhos com Pedro I. Neste período, assumiu um papel político ao interferir, em 1825, no Tratado de Paz entre Portugal e o Brasil, apresentado pelo embaixador britânico Charles Stuart,, pelo reconhecimento da independência. Domitila também promoveu a aproximação entre a elite paulista e o Imperador.

Depois do segundo matrimônio de Pedro I, Domitila, de volta a São Paulo, se casou com Rafael Tobias de Aguiar, com quem teve seis filhos. Com Rafael viveu vinte e quatro anos e, depois que ele morreu, ela dedicou a vida à caridade, protegendo doentes e ajudando muitos estudantes de Direito do Largo de São Francisco. A casa em que Domitila viveu na antiga rua do Carmo, onde outrora festas memoráveis eram oferecidas à sociedade, hoje abriga o Museu da Cidade de São Paulo., na atual rua Roberto Simonsen, próximo ao Pátio do Colégio.

Domitila de Castro Canto e Melo faleceu em 3 de novembro de 1867 e está sepultada no cemitério da Consolação.

AO LADO, ACIMA:

Autor desconhecido

Dona Maria da Glória, gravura, S.D.

COLEÇÃO PARTICULAR

Autor desconhecido

Domitila de Castro Canto e Melo, Marquesa de Santos.

Fotografia retocada de 1865

BIBLIOTECA NACIONAL



ESPADIM MAÇÔNICO

Victor Villon



Dom Pedro I

Gravura de 1830 gravada por Pierre Louis Grevedon.

COLEÇÃO PARTICULAR

A maçonaria é frequentemente vista como uma instituição atuando ao longo da História, de forma secreta, com membros espalhados em lugares de relevo e com uma estratégia em prol de objetivos políticos específicos. Essa visão de um único projeto de sociedade, compartilhado por todos os maçons, é falaciosa, o que pode ser constatado com a divisão de partidos existente no contexto que antecedeu a própria independência do Brasil.

Ao redor de José Bonifácio agrupavam-se os mais conservadores – defensores de uma monarquia constitucional de caráter mais conservador; já ao redor de Joaquim Gonçalves Ledo, agrupavam-se aqueles que almejavam uma Constituição mais democrática – se possível, republicana. A dicotomia política faria com que a maçonaria se cindisse: José Bonifácio, ainda

que grão-mestre, sabia que o Grande Oriente era dominado, sobretudo, pelos partidários de Gonçalves Ledo, o que fez com que fundasse, nas palavras de Otávio Tarquínio de Souza, um “arremedo de maçonaria”;¹ o Apostolado da Nobre Ordem dos Cavaleiros de Santa Cruz ou, simplesmente, o Apostolado, que iniciou seus trabalhos em 2 de junho de 1822.

D. Pedro iniciou-se na “maçonaria bonifaciana” do Apostolado sob o sugestivo nome de “Rômulo”, primeiro rei mítico de Roma, em 22 de junho, e viria a se tornar arconte-rei do mesmo Apostolado. E habilmente jogava entre as duas facções e seria iniciado na maçonaria, na Loja Comércio e Artes, em 2 de agosto de 1822, adotando então o nome ritualístico de Guatimozim, que aludia ao último imperador Asteca. É bem provável que houvesse uma mensagem subliminar na escolha: o último imperador asteca re-



Faixa Maçônica, tecido, séc. XIX.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

NA PÁGINA AO LADO

Malhete Maçônico, metal dourado, séc. XIX

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

nascia simbolicamente no primeiro imperador da América liberta. Em pouquíssimo tempo, em 4 de outubro de 1822, D. Pedro ascendia à qualidade de Grão-Mestre do Grande Oriente do Brasil; nessa mesma seção de investidura um dos “irmãos” da Maçonaria, Domingos Alves Branco Muniz Barreto, teria proposto que deveria “ser aclamado imperador do Brasil e não rei”.²

A dubiedade de D. Pedro terminou quando por fim ele percebeu que os anseios mais democráticos da Maçonaria ameaçavam seu poder. Em 27 de outubro do mesmo ano, encerra as atividades da referida instituição sob alegação de uma reestruturação – reestruturação esta que não haveria de ocorrer enquanto reinasse.

O receio em relação às tendências de caráter mais democrático se faz patente quando sa-

bemos que houve uma tentativa empreendida pelos maçons para que D. Pedro jurasse a Constituição. Ainda que tenha feito o juramento, fez ressalvas e proferiu: “Juro defender a Constituição que está para ser feita, se for digna do Brasil e de mim”,³ matiz de palavras, mas carregado de sentidos: Constituição haveria, mas seria aquela que lhe aprovesse outorgar.

Gustavo Barroso, em artigo publicado na revista *O Cruzeiro*, afirma que o conjunto das peças maçônicas, que teriam pertencido a D. Pedro I, chegaram às coleções do MHN através de uma doação de Amélia Machado de Coelho e Castro, a Viscondessa de Cavalcanti (1853-1946), colecionadora e aristocrata do Segundo Reinado, casada com Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, o Visconde de Cavalcanti, e sócia do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. A viscondessa escreveu um *Catálogo das medalhas brasileiras* da sua coleção,⁴ o qual elenca cada um dos itens da preciosa doação até o último “[...] finíssimo espadim de lâmina de Toledo e punho de latão dourado e filigranado”.⁵

A única “prova” de que o espadim teria pertencido a D. Pedro I é um escrito do próprio punho da viscondessa na doação ao MHN, em 1927, no qual declara que: “Esta insígnia, o avental e a espada que tenho, pertenceram ao Imperador D. Pedro I quando Grão Mestre da Maçonaria por ocasião da Independência.”⁶ Se o escrito elucida a forma como o espadim adentrou as coleções do Museu Histórico Nacional, isso é insuficiente para afirmar que pertenceu a D. Pedro I. Como o espadim teria chegado às mãos da viscondessa? Gustavo Barroso diz que teria sido guardado pelo Visconde de Cavalcanti, mas a doadora não se refere ao marido. Teria sido um presente da família Imperial ao casal? Ou teria sido adquirido de algum outro colecionador ou antiquário? E, caso o espadim não tenha pertencido a D. Pedro I, por que lhe foi atribuído? Seja como for, é no mínimo intrigante que a Viscon-



dessa de Cavalcanti, sendo colecionadora experiente, não tenha descrito de forma mais detalhada como obtivera os objetos maçônicos que atribuía ao Imperador. Até o momento, o mistério persiste.

Para Maria Laura Ribeiro, o número trinta e três, um dos símbolos maçônicos que figura sobre o espadim, seria uma prova de que esse não poderia ter pertencido a D. Pedro I. A autora, que foi chefe da Divisão de Arte e Literatura do MHN, explica que o rito adotado pela loja “Comércio e Artes”, na qual D. Pedro fora iniciado, era o adoniramita, que possui treze graus, e que o Grande Oriente, por sua vez, teria adotado o Rito Moderno ou Francês, que possui sete graus, concluindo assim que “[...] não poderia ter pertencido ao imperador e, sim, a um maçom grau 33 do Rito escocês e aceito”,⁷ visto que esse rito só teria sido instalado no Brasil em 1832, quando D. Pedro já se encontrava na Europa.

Enfim, o espadim maçônico pode ser atribuído a D. Pedro I, mas, até o momento, não há dados convincentes que endossem isso, diríamos mesmo que, pelo contrário, há uma grande ausência

de provas históricas para tal atribuição. Seja como for, lembremos que um objeto histórico se faz não somente pelos “feitos e façanhas” que “presenciou”, mas, igualmente, pelos mitos, lendas e histórias que lhe foram atribuídos e, sem sombra de dúvida, o espadim representa o papel da maçonaria no turbilhão de ideias e propostas que levaram à independência do Brasil, assim como a presença da sociedade dita secreta na memória posterior aos acontecimentos.

1> SOUZA, Otávio Tarquínio de: *História dos fundadores do Império: a vida de D. Pedro I*. V. II, t. 2. Brasília: Edições do Senado Federal, 2015, p. 372.

2> SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *O Império luso-brasileiro 1750-1822*. (Nova História da Expansão Portuguesa, v. VIII, direção de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p.426.

3> Idem, p.428.

4> COSTA, Angelita Maria Rocha Ferrari. A coleção de pinturas e miniaturas da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3021..> Acesso em 11/08/2022.

5> Idem.

6> RIBEIRO, Maria Laura. Dom Pedro I e a Maçonaria, *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XXIII. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1972, p. 63.

7> Idem, p. 74.



- J.R. Ferreira -
- Rio 933 -

RETRATO DE ANITA GARIBALDI

Flávia Figueiredo

A exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional apresenta um circuito narrativo que trata de aspectos relacionados à história do Brasil. Um de seus módulos, denominado “A construção do Estado”, expõe objetos relativos ao processo de construção do Estado nacional a partir de 1822. Mostra acervos relacionados a ações políticas e militares de legitimação do Brasil independente, assim como traz narrativas voltadas para a constituição de uma identidade nacional baseada na figura do monarca e nas forças armadas. Por consequência, a figura masculina do herói está presente em toda a galeria, através de esculturas, estátuas, pinturas e outros objetos que exaltam e reforçam a cultura do patriarcado. Em meio a esta galeria, uma tela protagonizada por uma mulher diverge, quando comparada às grandes pinturas que representam homens.

A pintura a óleo sobre tela é um retrato no qual podemos observar em primeiro plano, no centro, o busto de uma jovem, cor de pele morena, cabelos presos puxados para trás, ondulados, negros, assim como suas sobranceiras e olhos. Seu olhar é cansado, as olheiras sobressaem. Ela usa um brinco na orelha esquerda e, no pescoço, uma corrente dourada e um lenço amarrado. O traje destoa das joias, um vestido fechado simples de gola branca. Ao fundo, distante, em outro plano, temos a cena de um combate em meio a uma paisagem e, à esquerda, destaca-se a imagem de um homem a cavalo com um lenço vermelho amarrado no pescoço

Na cena aqui descrita, podemos imaginar uma mulher no centro de um combate ou em destaque em meio a um conflito, ou seja, protagonizando um momento histórico de luta, papel este que era predominantemente masculino. Seria uma possível leitura diante da imagem, dentre tantas outras, assim como se poderia supor a simples representação da Revolta Farroupilha... mas é fato que sua imagem é o destaque da tela.

Ana Maria de Jesus Ribeiro (1821-1849), a Anita Garibaldi, também conhecida como a “heroína dos dois mundos”, nasceu em Laguna, Santa Catarina, região sul do Brasil. Filha de pais humildes, casou-se pela primeira vez aos 14 anos. Em 1839, uniu-se a Giuseppe Garibaldi, influente revolucionário reconhecido internacionalmente. Logo após, em 1842, casaram-se. E ela se uniu ao revolucionário não somente em matrimônio, mas em parceria ativa nas lutas que também eram suas.

É inegável a relevância do italiano Giuseppe Garibaldi na vida de Anita, como companheiro e na participação da esposa na Revolta Farroupilha, um dos grandes conflitos do período regencial. Mas, independentemente de sua influência, Anita estava na vanguarda de seu tempo, tendo participado de modo ativo de combates, defendendo seus ideais. Suas atitudes e pensamentos contrastavam com o que se apresentava como ideal para as mulheres da época, resumido à reclusão, ao cuidado da prole e à submissão impostos pela sociedade patriarcal e machista.



Gustave Le Gray
Giuseppe Garibaldi, Palermo, julho de 1860

COLEÇÃO PARTICULAR

“Na convivência com Garibaldi, durante apenas 10 anos, a lagunense revela-se uma mulher apaixonada, dotada de singular heroísmo, corajosa, com ideias claras sobre o valor da liberdade e a importância da República, guerreira, audaciosa, enfermeira, mãe dedicada e espírito crítico em todos os desafios enfrentados pelo companheiro.”¹

Atrelar sua imagem somente como a companheira de Giuseppe Garibaldi é invisibilizar o papel de Anita como mulher que escolheu estar



Autor desconhecido
Anita Garibaldi, 1848-1849 circa

COLEÇÃO PARTICULAR

e viver esta batalha. Mesmo sendo considerada nominalmente como heroína desde a Revolta, é comum encontrar referências que a citam como mera coadjuvante ou como pertencente ao seu companheiro, características da sociedade patriarcal opressora que objetifica a mulher:

“Ana Maria de Jesus Ribeiro, Anita na intimidade, era, no entanto, casada. Pois abandonou o lar e o seguiu por mares e terras até a morte. O forte individualismo do aventureiro dela de tal modo se apoderou que a tornou coisa sua,



Autor desconhecido
Garibaldi na Itália, levando nos braços
Anita moribunda, séc. XIX
LITOGRAFIA COLORIZADA.
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

sua criação. Assim o entendeu, tanto que, em suas Memórias, chama-lhe virgem, como se ao seu contato e ao seu influxo, houvesse ele tomado alma nova, e, ao mesmo tempo, por efeito disso, corpo novo.”²

No âmbito do Museu Histórico Nacional, encontramos o registro de compra no ano de 1933 da pintura de autoria do artista Joaquim da Rocha Ferreira, *Retrato de Anita Garibaldi*. É importante destacar o contexto histórico em que a tela foi adquirida, um ano após as mulheres conquistarem o direito ao voto no Brasil, o que, mesmo com limitações, foi um importante passo do movimento das mulheres no Brasil.

Joaquim da Rocha Ferreira (1900-1965), também conhecido como Rocha Ferreira, natural da cidade de São Paulo, formou-se na Escola Nacional de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios. Foi pintor premiado no Salão Nacional, realizou exposições individuais no Rio de Janeiro e em São Paulo no ano de 1941. Pintou muitos retratos de personalidades da época e paisagens. Em meio a figuras masculinas da elite, está o re-

trato de Anita, pintura esta que, assim como outras, foi encomendada ao artista.

A obra esteve na referida exposição de longa duração em diversos períodos, passando pelas salas: circuito histórico - sala 6, antiga sala D. Pedro I e “Sala Anita Garibaldi: Relíquias dos Farrapos”, dedicada aos objetos e à pintura aqui mencionada, ou seja, objetos relacionados à Revolta Farroupilha, conforme nos revela o Guia de visitantes do ano de 1955.

A pintura esteve presente em exposições de curta duração como: *Memória compartilhada: retratos na coleção do Museu Histórico Nacional* realizada entre os anos de 2003 e 2005 e *Mulheres na coleção do Museu Histórico Nacional*, no ano de 2011. Antes de retornar ao circuito de exposição de longa duração no ano de 2018, esteve em guarda na Reserva Técnica do museu. Uma oleogravura do Arquivo Histórico do MHN chamou a atenção durante esta pesquisa, o seu título: *Garibaldi na Itália, levando nos braços Anita moribunda*, não é a narrativa que enaltece a mulher, considerada uma heroína, e a luta do movimento das mulheres que atravessa séculos. No entanto, a imagem pode nos trazer outra leitura, na qual a protagonista em um ambiente de luta majoritariamente masculino é uma mulher. Mas é também papel do museu narrar e reforçar a diversidade e suas lutas, reconhecer os indivíduos e a inclusão desses, voltando o olhar para a representatividade de forma mais plural, para discutir pautas e combater preconceitos, trazendo cada vez mais o visitante para o museu, para que se sinta parte dele.

1> PEREIRA, Moacir. *Anita Garibaldi revive: na literatura, na cultura e na economia*. São Paulo: Minotauro, 2021, p.14.

2> BARROSO, Gustavo: *O Romance de Anita Garibaldi*. *O Cruzeiro*, 1949, p.49. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&Pesq=anita%20garibaldi&pagfis=55772>



MEDALHA DA FUNDAÇÃO DO IHGB

Arno Wehling

A medalha comemorativa da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) é a confluência de duas situações: a criação de uma entidade paraestatal dedicada ao cultivo da História e da Memória do país, de um lado, e de uma larga tradição iconográfica, por outro.

A ideia de uma instituição voltada para a temática brasileira surgiu na Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. Ventilada em sessão de agosto de 1838, já em 21 de outubro seguinte instalou-se a nova entidade, presidida pelo Visconde de São Leopoldo, secretariada pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa, duas figuras importantes do processo de independência do Brasil.

Entre 1837-1838 foi o período em que mais estiveram em risco as instituições criadas com a separação de Portugal. Estavam em jogo a estabilidade política e econômica, a forma de governo e a própria integridade física do país, com situações concretas de secessão.

Também foram os anos em que se definiu uma forte reação a tais ameaças, cristalizadas no movimento conservador que teve, ao lado de outros expoentes, o antigo líder liberal Bernardo Pereira de Vasconcelos. Entre as várias medidas tomadas, deu-se a fundação de uma instituição destinada ao estudo e preservação do que mais tarde se chamaria “identidade nacional”.

Recolher material sobre a história, a geografia e a etnografia das diferentes provín-

cias; promover pesquisas sobre os respectivos temas e afirmar o amálgama nacional sob a forma de monarquia constitucional e da contribuição das três etnias formadoras do país, eram os objetivos do IHGB. Em 1843 seria premiada a monografia de Karl von Martius, que destacou justamente tais aspectos como a contribuição que o Instituto poderia dar ao país.

A outra vertente que nos conduz à medalha do Instituto é a da iconografia medalhística. Ela vinha do gosto barroco e rococó, revelando o padrão estético da monarquia absoluta. Em Portugal a produção dessas peças medalhísticas era executada na Casa da Moeda, o que se repetiu no Brasil após a Independência com a instituição local. No entanto, nas primeiras décadas do século XIX a estética se transformava, agora sob o impacto da Revolução e do nacionalismo. Com isso surgia um novo padrão, o neoclássico, de que a medalha do IHGB é exemplo. Continuavam as referências a temas da Antiguidade, lidos metaforicamente, mas de modo diferente: deixava de ser de bom tom associar a imagem dos governantes dos novos tempos liberais à representação dos imperadores romanos, com suas coroas de louros e a alusão à monarquia absoluta.

Outra preocupação se acrescentava: a de sublinhar os elementos nacionais. Na medalha do IHGB isso é evidente quando se representa a ciência como imagem feminina dotada de asas – recurso tradicional à mitologia greco-romana, talvez representando a deusa Nike ou Vitória, ou ainda alguma das Musas, às ve-



zes também apresentadas com asas – utilizando um estilete para gravar na montanha mais conhecida da Corte e do Brasil, o Pão de Açúcar, a data de 21 de outubro de 1838, quando se fundou o Instituto.

A mesma figura possui uma coroa mural, que desde a Idade Média representava a autonomia de uma vila ou cidade. A releitura napoleônica do tema fez com que as cidades fossem classificadas em primeira e segunda ordem, com a iconografia respectiva. No caso do Brasil, à época apenas o Rio de Janeiro – sede da Corte e “município neutro” do Império – era representado pela coroa mural. Acentuava-se com isso a imagem da centralização do país e da centralidade de sua então principal instituição cultural e científica.

As inscrições na medalha reforçam seu caráter fortemente simbólico, associando poder, ciência e centralidade da Corte. No anverso, a parte superior tem a frase “*Auspice Petro Secundo*”, [sob a proteção de Pedro II] e na inferior, “*Pacifica scientia occupatio*” [ocupado da

ciência pacífica]. No reverso há em seis linhas a inscrição *Institutum/ Historico geographicum/ in urbe fluminense/ conditum/ die XXI octobris/ A.D. MDCCCXXXVIII* [Instituto Histórico e Geográfico, fundado na cidade fluminense no dia 21 de outubro de 1838 d.C].

As medalhas foram cunhadas em prata, em pequena quantidade, e em cobre. As medalhas de cobre pesam 60 gramas e têm 5,1 cm de diâmetro.

A medalha do IHGB é obra de Zeferino Ferrez, que já elaborara outras peças importantes da nascente medalhística brasileira, como as da Aclamação de D. João VI e da Coroação de D. Pedro I.

A proposta da medalha foi apresentada aos sócios na sessão de 23 de novembro de 1839. Projetavam-se 400 medalhas de cobre, no valor total de 400 mil réis. Seria feita uma subscrição, com duzentas ações de 2 mil réis cada, de modo que cada associado subscritor ficasse com duas medalhas por ação. Abriu-se a possibilidade de serem cunhadas medalhas de pra-

ta: o sócio que desejasse poderia pagar um adicional de 5 mil e cem réis para ter direito aos três exemplares, dois de cobre e um de prata.

A proposta já continha a adesão inicial de 15 associados, num total de 52 mil e 400 réis. Destes, Pedro de Alcântara Bellegarde adquiriu duas ações (quatro medalhas de cobre) e mais a medalha de prata; Manuel Ferreira Lagos, João do Espírito Santo Cabral e Cândido José de Araújo Viana, futuro marquês de Sapucaí e futuro presidente do IHGB, adquiriram uma ação cada e a medalha de prata.



As medalhas foram concluídas e distribuídas em 1842, mas ainda em 8 de março de 1843 Zeferino Ferrez dirigiu-se aos “dignísimos senhores membros” do Instituto, requerendo lhe fosse pago pelo trabalho concluído “há mais de sete meses” a quantia de cem mil réis “convencionada para o serviço objeto da impressão das mesmas”.

A medalha do IHGB tornou-se especialmente conhecida porque foi incorporada como logotipo nos papéis timbrados do Instituto e na capa e folha de rosto da Revista, bem como nas demais publicações saídas sob chancela da instituição.

AO LADO:

Gabriele Rottini

Gravura representando

o bronze romano

“Vitória alada”

1838

COLEÇÃO PARTICULAR





CHEGADA DA FRAGATA *CONSTITUIÇÃO* AO RIO DE JANEIRO

Pedro Machado Mastrobuono

De há muito, já não acredito em coincidências. Além da distinção de redigir o presente artigo, agraciou-me a diretoria do Museu Histórico Nacional com a escolha desta pintura. Exemplo absolutamente perfeito que, apesar de sua qualidade artística, ilustra a maior aptidão de todo museu, em especial o Museu Histórico Nacional: ser uma janela no tempo que une presente e passado.

A sincronia tem início em 2 de março de 2021, quando a Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) convidou o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) para visitar a Ilha Fiscal, no Rio de Janeiro, e conhecer seus projetos culturais. Representantes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), da Secretaria Especial de Cultura e do Ministério do Turismo também estiveram presentes. Saltou aos olhos a visita técnica ao local que receberá o novíssimo Museu Marítimo do Brasil. Mas a cereja do bolo foi, sem dúvida, ver de perto a recém-restaurada Galeota Real, embarcação mais antiga preservada no Brasil, todinha ornamentada. A mesma que Edoardo de Martino representou em seu óleo sobre tela *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro*. Emocionante.

Edoardo de Martino, pintor italiano e oficial de Marinha, aporta no Brasil em 1868, vindo do Uruguai. Participa das Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes, sendo premiado com a medalha de ouro em 1871. Sua produção mais importante das batalhas navais está hoje na

coleção do Museu Histórico Nacional, que tem em seu acervo cerca de 15 pinturas.

Por certo que houve outras galeotas no Rio de Janeiro. As mais importantes serviam para transportar membros da Família Real na Baía de Guanabara. Seu principal emprego era para levar ou trazer pessoas dos grandes navios oceânicos, que ficavam fundeados no meio da Baía, mas serviam também para passeios ou para viagens dentro dessa Baía. Portanto, eram utilizadas quando esses membros da Família Real iam a Niterói ou a Paquetá.

Todavia, o atento leitor, ao demorar o olhar sobre a embarcação lindamente reproduzida no canto inferior direito da pintura, logo reconhecerá os remadores que ficavam expostos ao tempo. Também lhe é facultado vislumbrar o casal no interno do formoso camarim, sendo certo que ela ostenta tiara na cabeça. Dois oficiais, em seus trajes de gala, de pé no convés: um junto ao leme, já o outro de barba branca e condecorações no peito, junto à entrada do camarim.

Eis, pois, a segunda coincidência. Trata-se da Galeota Real retratada em dia de glória.

Os registros da Marinha do Brasil trazem luz para a incorporação da fragata *Constituição*, em agosto de 1826. Este navio foi lançado ao mar dos estaleiros de Nova York com o nome de *Amazonas*, como homenagem ao maior rio brasileiro. Em agosto de 1826, entregue no prazo de contrato, a fragata fazia-se de vela para o Brasil, com bandeira e guarnição estadunidenses. Aportou à Baía de Guanabara na segunda quinzena de outubro.





Por Aviso de 23 de outubro de 1826, substituíram-lhe o nome de Amazonas pelo de *Isabel Maria*, em honra, muito provavelmente, a D. Isabel Maria de Alcântara Brasileira, Duquesa de Goiás, a primogênita de D. Pedro I com a Marquesa de Santos, nascida cinco meses antes, a 24 de maio. Era ministro da Marinha o Marquês de Paranguá. Em consequência da mudança no cenário político brasileiro, a fragata, por Aviso de 13 de maio de 1831, passou a chamar-se *Constituição* como uma homenagem à Carta Magna promulgada a 25 de março de 1824.

Além de registrar com riqueza de pormenores a confecção desta fragata nos Estados Unidos, sobre a efeméride retratada na pintura, os arquivos da Marinha esclarecem que: “Por esse tempo preparava-se a divisão naval que deveria ir a Nápoles a fim de trazer a Imperatriz Dona Teresa Cristina Maria, da qual fazia parte a fragata *Constituição*, sob o comando do Capitão de Mar e Guerra José Ignácio Maia.” A respeito dos tipos de móveis com que foi decorada a fragata, Morales de Los Ríos Filho cita:

“Dessa maneira, nada estranhável foi que os barcos mandados a Nápoles para trazer a Princesa Maria Cristina tivessem as suas câmaras e camarotes preparados em estilo Império. Tudo foi feito aqui. Na Fragata Constituição estavam os móveis mais luxuosos e interessantes, dentre os quais devem ser destacados os tremós com grandes espelhos, enquadramento ricamente lavrado e dourado, atributos imperiais (coroas e cifras), emblemas

navais, mármore verdes raiados de branco, a parte baixa de vinhático lustrado com decorações douradas e pé de garra, também dourados.”

A mágica persiste, e os impecáveis registros documentais da DPHDM narram, tal como enredo de filme, a cena da tela do Museu Histórico Nacional:

“Para Imediato, tinha sido escolhido o Capitão de Fragata Joaquim Marques Lisboa (futuro Almirante e Marquês de Tamandaré) que, por motivo de saúde, foi substituído pelo Capitão de Fragata Silva Lobão. Nela estavam embarcados os Primeiros-Tenentes J. M. de Oliveira Figueiredo, Luiz Caetano de Almeida, Raimundo de Moraes e Valle, Francisco José de Mello. Fundeou no Porto de Nápoles, no dia 22 de maio, depois de uma travessia de quase oitenta dias. A seu bordo iam a embaixada, mordomos, damas de honra e camareiras da Imperatriz, além da famulagem, etc.”



Antoine Maurin

Teresa-Maria Cristina Imperatriz do Brasil, 1854

COLEÇÃO PARTICULAR

O periódico do Rio de Janeiro *Minerva Bra-*

ziliense, de dezembro de 1843 e de março de 1844, publicou um minucioso relato da viagem escrito pelo Capelão Manoel J. Silveira.

“Pelas 6 horas da tarde de 1º de julho de 1843, Sua Majestade Dona Teresa Cristina tomou um escaler brasileiro e dirigiu-se bordo da Constituição. Ao aproximar-se da Divisão brasileira, salvaram os vasos com 21 tiros. Sua Majestade



subiu a Fragata Constituição e foi recebida pelo seu comandante com todas as honras devidas a sua alta hierarquia.”

No dia seguinte, pelas duas horas da madrugada, suspendiam os três navios brasileiros.

A travessia durou dois longos meses e, no dia 3 de setembro de 1843, pelas cinco horas da tarde, apontava à barra do Rio de Janeiro a fragata *Constituição*, sendo recebida debaixo de salvas e dos maiores regozijos populares. No dia seguinte, desembarcou a imperatriz com sua comitiva.

No dia 8, era arriado o Pavilhão do Almirante, desembarcando vários oficiais de sua guarnição.

Alguns poucos segundos para recuperar o fôlego e o ilustre leitor volta de sua viagem no tempo, com memórias indeléveis da fragata *Constituição*; da viagem da Imperatriz vinda de Nápoles; do então Capitão de Fragata Joaquim Marques Lisboa (futuro Almirante e Marquês de Tamandaré); dos remadores da Galeota Real D. João VI... Tudo isso somado traz inafastável sentimento de pertencimento. Nossa história, nossa Cultura, nossa identidade.

Marc Ferrez

Galeota Real D. João VI, 1899 circa

ARQUIVO NACIONAL





DAGUERREÓTIPO DO IMPERADOR

Pedro Karp Vasquez

Esta imagem tem atraído a atenção de diversos estudiosos da história da fotografia e do público em geral em virtude do seu caráter singular, verdadeiramente único. Isso porque não se conhece nenhum outro retrato de um soberano mostrando a forquilha – o suporte de cabeça empregado pelos retratistas fotográficos oitocentistas para manter seus modelos imóveis durante o longo tempo de pose então requerido.

Quando este retrato de D. Pedro II foi publicado pela primeira vez no livro *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*, em 1985, eu especulei não se tratar de uma imagem prevista para visualização final e sim para servir de base para a elaboração de uma efígie esculpida do soberano, para cunhar uma moeda ou medalha comemorativa. Impressão reforçada com o passar do tempo, que me levou à conclusão de que ela pode ter sido utilizada para a confecção das moedas de cinco mil réis de ouro cunhadas entre os anos de 1854 e 1857, pois esse período se afina com a data desde sempre atribuída ao daguerreótipo no Museu Histórico Nacional: *circa* 1855. E o perfil da moeda é claramente semelhante ao do daguerreótipo em questão.

Na primeira década de prática da daguerreotipia no Brasil, a ligação com a Europa e os Estados

Unidos era feita ainda por embarcações a vela, o que tornava as viagens longas e arriscadas, desestimulando o fluxo contínuo de profissionais. Porém, a situação mudou a partir da criação da primeira linha regular de navegação a vapor com a Europa, a inglesa Royal Mail Steam Packet Company, que reduzia o tempo de viagem entre

o Rio de Janeiro e Southampton de cem para sessenta dias, seguida depois pela Companhia Luso-Brasileira, que assegurava a ligação com Portugal, e a Companhia Mista de Navegação Paquetes a Vapor Marselha–Rio. Assim, se no ano de 1847 somente três profissionais anunciavam seus serviços na seção “Daguerreótipos e Fotógrafos” do *Almanak Laemmert*,¹ em 1858 já são onze os estabelecimentos ali arrolados e, em 1862, vinte. No ano seguinte, 1863, o último a contar com essa rubrica, já eram trinta os estúdios anunciados.

A difusão da daguerreotipia no Brasil nem de longe se compara à dos Estados Unidos, país no qual este processo encontrou popularidade muito maior do que no próprio país de origem, a França, e também mais duradoura, com estúdios de daguerreotipia operando até fins do século XIX, décadas após o seu desuso no resto do mundo. Todavia, existem aqui pelo menos dois fatos absolutamente singulares no que diz respeito à daguerreotipia: o primeiro foi a apresen-



Moeda de cinco mil réis
de ouro. 1854

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

tação de um grupo de retratos feitos com este processo na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes em 1842, possivelmente em uma *première* mundial, já que a maioria dos países demorou a aceitar a fotografia no âmbito das exposições tradicionais de arte. Detalhe mais interessante e significativo é o fato de que essa proeza (atestada pelo *Jornal do Commercio* em 23 de dezembro de 1842) foi realizada por uma mulher, a Senhora Hipolyte Lavenue, que bem pode ter sido a pioneira nesse campo. O casal mantinha estúdio à rua do Cano (atual Sete de Setembro) 146, e residia no Hotel Itália, situado à praça da Constituição (atual praça Tiradentes), transferindo-se em 1845 para Ouro Preto, então capital da província de Minas Gerais.

O segundo fato digno de menção foi a concessão, feita pelo imperador Pedro II, do título de Fotógrafos da Casa Imperial à dupla de daguerreotipistas Buvelot & Prat, em 8 de março 1851. É lícito especular se Buvelot & Prat não foram os autores do retrato em daguerreotipia de D. Pedro II pertencente ao MHN, pois os estudos pioneiros de Guilherme Auler, recentemente atualizados por Andrea Wanderley (da Brasileira Fotográfica), indicam que a dupla prestou serviços para o imperador em Petrópolis, entre os dias 25 de fevereiro e 1º de março, e depois entre os dias 9 e 15 de abril de 1851. Se isso ocorreu, o fotógrafo não foi Abram-Louis Buvelot (1814-1888), também muito respeitado como pintor, pois ele deixou o Rio de Janeiro, voltando ao seu país de origem, a Suíça, em junho de 1852. O que não impede, evidentemente, que outro profissional da Oficina Imperial Buvelot & Prat tenha realizado o retrato de D. Pedro II. Pode ser também que o retrato seja de data anterior, visto que Andrea Wanderley indica em sua criteriosa pesquisa que em 30 de novembro de 1849 a família imperial pagou a Buvelot 544 mil réis pela realização de dezenove retratos e o fornecimento de vinte estojos para daguerreótipos. E, no ano seguinte, D. Pedro II

pagou no mês de setembro nova conta para uma série de retratos (de número não determinado) totalizando 404\$000.

Morand & Smith foram dois daguerreotipistas estadunidenses associados, que atuaram durante alguns meses no Salão 52 do segundo andar do anexo do Hotel Pharoux, conforme anúncio publicado no *Jornal do Commercio* no dia 23 de dezembro de 1842. Segundo Shirley Silva, eles: “Fotografaram o imperador D. Pedro II e a sua família no Palácio de São Cristóvão e, em outra ocasião, Morand encantou o imperador com o daguerreótipo tirado dele e sua comitiva.”² Tiveram, portanto, comprovadamente contato com o imperador em pelo menos duas oportunidades, de modo que também podem ser arrolados na lista dos possíveis autores do retrato em daguerreotipia do MHN.

Apesar dos indícios existentes, eu não ousaria atribuir a autoria deste retrato de D. Pedro II a nenhuma das duas duplas – Buvelot & Prat, Morand & Smith –, já que a imagem em questão não se encontra montada em um estojo com indicação do estúdio que a produziu e não existe nenhum documento textual ou recibo descritivo para atestar a autoria. Todavia, o anonimato do fotógrafo não retira em nada seu interesse e seu valor como um dos mais expressivos exemplos da daguerreotipia no Brasil, da mesma forma que o anonimato de centenas de mestres pintores e escultores góticos em nada comprometem a força e a beleza perenes de suas criações. O que faz deste peculiar retrato em daguerreotipia de D. Pedro II uma peça fundamental e incontornável para o entendimento dos tempos primevos da história da fotografia no Brasil.

1> Publicado por Laemmert Editores, o título correto era: *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro*. Anuário que permanece até hoje como uma das fontes mais preciosas para o estudo da prática fotográfica no Brasil imperial.

2> Shirley Silva, “A produção de daguerreótipos no Rio de Janeiro (1840-1850)”, tese de mestrado em História da Ciência, para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016, p. 46.





ESTUDO DO QUADRO DA COROAÇÃO DE D. PEDRO II

Moema de Bacelar Alves

No ano de 1958, entrava para a coleção do Museu Histórico Nacional (MHN), via compra feita pelo seu então diretor, Gustavo Barroso (1888-1959), o estudo para a tela *Coroação de D. Pedro II*, de autoria de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879).

Barroso havia sido o primeiro diretor do museu, ficando no cargo desde sua fundação, em 1922, até 1930. Retornou, após o intervalo de dois anos, para ocupar mais uma vez a posição de diretor até o ano de sua morte. Ao adquirir a tela para o museu, a colocou em seu gabinete. O diretor entendia ser aquele estudo um documento iconográfico do evento que consagrou Pedro II como imperador do Brasil, daí sua importância em constar do acervo da instituição.

Ocorrida a 18 de julho de 1841, a sagração e coroação de Pedro II foi uma festa grandiosa, cujos preparativos para a solenidade foram demandados pelo Conselheiro Paulo Barbosa da Silva, mordomo da Casa Imperial, a Manuel de Araújo Porto Alegre, confirmando o grande prestígio de que gozava o artista na corte naquele momento.



Augusto Off

Manoel de Araujo Porto-Alegre, 1877

COLEÇÃO PARTICULAR

Nascido em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, Porto Alegre foi pintor, arquiteto, escritor, político, jornalista, caricaturista, crítico, historiador e diplomata. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1827 para estudar na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) e tornou-se discípulo de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), integrante da Missão Francesa e fundador da instituição, acompanhando-o em sua viagem de retorno à França. Viveu na Europa por seis anos, onde foi aluno de Antoine-Jean Gros (1771-1835), pintor francês dedicado ao gênero histórico. Ao retornar, em 1837, passou

a ocupar o cargo que havia sido de seu mestre na Academia: professor de Pintura Histórica.

Com imenso prestígio na corte, passa a ter muitas encomendas, chegando, entre tantas funções e distinções, a ser nomeado pintor da Imperial Câmara, em 1840, e a receber o título de barão de Santo Ângelo, em 1874. Foi professor do Colégio Pedro II, realizou a decoração dos festejos do casamento de D. Pedro II com dona Teresa Cristina e foi nomeado diretor da Aiba (1854-1857), sendo responsável pela chamada Reforma Pedreira, que visava alinhar a escola às inovações técnicas do período.

Por ocasião das comemorações de 1841, além de desenhar as roupas usadas pelo monarca no ritual de coroação, Porto Alegre projetou dois monumentos provisórios: um arco do triunfo e uma enorme varanda, que teria levado sete meses para ficar pronta. Porto Alegre realizou um desenho no qual o “templo da coroação” separava dois pavilhões: o do Amazonas e o do Prata, recuperando, por meio da arquitetura e ornamentação o que o hino da coroação mantinha do hino de abdicação de D. Pedro I, em 1831:

*Da Pátria o grito
Eis que se desata
Do Amazonas
Até o Prata*

Os pavilhões foram ricamente decorados e continham referências a fatos e personagens da história política do Brasil. Já o trono se destacava ao fim de uma escada.

Mas não aleatoriamente menciono a ornamentação do espaço da coroação. Muito pelo contrário, entender como o artista a concebeu dá sentido, também, à concepção da tela cujo estudo nos traz a esta reflexão.

Pouco depois da coroação, o mesmo Conselheiro Paulo Barbosa da Silva encomendou a Porto Alegre a execução de uma tela grandiosa que representasse tão importante momento para figurar no Paço da Cidade (atual Paço Imperial). História curiosa tem essa representação, que nunca chegou a ser terminada por seu idealizador.

Segundo o próprio pintor, depois de ter que parar e voltar algumas vezes para a confecção da tela devido a outros compromissos assumidos, ele finalmente não teria conseguido terminá-la pois a realizava num edifício na Praça do Comércio, na rua Direita (hoje Primeiro de Março). Porém, em 1845 o governo

imperial o requisitou para fazer, ali, a Junta dos Correios. Sem lugar para trabalhar e ainda sem ajudantes, a teria deixado inacabada.

A tela ficou abandonada por décadas no Paço da Cidade, quando, em 1907, foi enviada para a então Escola Nacional de Belas Artes, onde ficou algum tempo exposta. Em 1913, Max Fleiuss, secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), encontrou-a dobrada no porão da escola e providenciou sua transferência para o Instituto, do qual Porto Alegre foi sócio honorário, orador e, ainda, segundo vice-presidente e primeiro-secretário. Em 1974, Pedro Calmon, então presidente do IHGB, solicita que a equipe do Museu Histórico Nacional realize o restauro da tela, o que ficou sob a liderança de Nicolau del Negro. Ao fim de sete meses de trabalho, quando estudo e tela final voltaram a se reunir em um mesmo local, a obra retornou ao IHGB, passando a ocupar seu salão nobre.

Na tela, sentimos falta de alguns personagens, mas é possível identificar uns poucos pela existência do estudo pertencente ao MHN. Nele, vemos o monarca recém-coroadado, de pé, no alto dos degraus que levavam ao trono e cercado por personagens notáveis da corte. De um lado, estão o rei de armas, parado no primeiro degrau e, mais acima, o arcebispo e primaz do Brasil, D. Romualdo de Seixas – personagens não finalizados na tela que hoje está no IHGB, assim como tantos outros da plateia que assistia à celebração. Do outro lado, ministros e dignitários do Império. Ao centro da tela está o conselheiro Paulo Barbosa da Silva, de costas, mas com perfil aparecendo e de braços abertos, como se estivesse ordenando a movimentação da multidão à sua frente, e com o detalhe de faltar-lhe a mão direita.

A cena se dá no interior da varanda de sacração e tem, ao fundo, suas galerias. A arquitetura monumental elaborada pelo artista



para a ocasião é um destaque na construção da imagem. Percebe-se, ainda, a presença dos painéis laterais que ornamentavam as mencionadas galerias e que também foram compostos por Porto Alegre. No alto, na tribuna, veem-se, ainda, duas figuras femininas em destaque, as quais, pelas vestes da tela inacabada, são identificadas como as irmãs do imperador, Dona Januária e Dona Francisca.

Assim, com todos os seus contornos e sem faltar personagens, ainda que sem a precisão de detalhes empreendida em um trabalho final, o estudo de Porto Alegre apresenta o seu olhar sobre o evento, os destaques e recortes selecionados pelo artista para representar o acontecimento e nos permite, também, perceber seu diálogo com a longa tradição icono-

gráfica de representação de coroação de reis e rainhas.

Além de ser um testemunho da ideia original da tela que ficou por terminar, ao se tornar parte do acervo, o estudo para a *Coroação de D. Pedro II* proporciona forma, cor e contorno ao acontecimento da sagração e coroação do segundo e último imperador do Brasil, tornando-se referência para a cultura visual sobre a nação. E assim, a partir de sua presença no acervo, ela segue aberta a novas leituras e novos olhares, ampliando o leque de histórias possíveis de serem contadas por meio da coleção do museu.



SAO PEDRO
CIS-PLA
TINA
PARA
MARA
NHÃO
PAULI
CLARA
RIO
GRADE
PARA
IBA
PERNAM
BUCCO
ALA
GOAS
BAHIA
SERRA
PE
MINAS
GERAES
GOYAZ
MATTO
GROSSO
RIO DE
JANEIRO
PARANA
SANTA
CRUZ

LEQUE COMEMORATIVO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

Marcelo Abreu

Diz-se que tocar levemente o cabelo com o leque fechado significava precisamente: não me esqueças ou lembra-te de mim. Na linguagem conhecida como “telegrafo de cupido”, leques, chapéus, lenços, sombrinhas e luvas serviam às mensagens cifradas nos códigos do amor, pois era difícil flertar de outra maneira em sociedades nas quais a moralidade dominante vetava, em especial, às mulheres – mas também aos homens – expressar seus desejos abertamente com as palavras ou gestos corporais. O leque era uma extensão do corpo capaz de alcançar os outros, mais ainda a pessoa amada. “Lembre-se de mim” podia encerrar o flerte. Porém, o gesto insinuava a memória de um encontro, perpetuava o acontecimento amoroso. Por analogia, o que a presença do Leque Comemorativo da Independência nos faz lembrar? Quais encontros com a história sua existência e conservação no Museu Histórico Nacional nos proporciona? Com quais outros objetos históricos dessa e de outras coleções ele se relaciona?

O objeto integra uma coleção de 109 leques produzidos entre os séculos XVIII e XX, mas boa parte deles foi feita e usada no século XIX. Como outros, foi produzido na China, por isso é ornamentado com motivos orientais no seu verso – imagens de pássaros e a flora eram as mais



Edoardo Tofano.
Mulher com leque, 1850 circa
COLEÇÃO PARTICULAR

comuns. Na face que mais nos interessa, uma alegoria precisa da Independência, com D. Pedro I em destaque – o indício mais importante para entender como a história do leque se abre na história do Brasil.

Na coleção do Museu Histórico Nacional, como também em outros museus, há mais de um leque comemorativo. Em exposição, encontramos o Leque Comemorativo da Aclamação de D. João VI, rei de Portugal, Brasil e Algarves (1818) e o Leque Comemorativo da Chegada do Príncipe Regente ao Rio de Janeiro (1812). Há outros leques que

se ligam ao contexto da Independência e construção do Estado Imperial, como outro Leque Comemorativo da Independência, de varetas de marfim, no qual D. Pedro I surge também fardado e com as faixas das ordens imperiais, ladeado por um anjo empunhando a bandeira imperial e de um índio que lhe oferece a coroa, tendo atrás uma alegoria da Independência. E outro, de varetas de bronze, alusivo à organização política do Império, também figurando miniatura de D. Pedro I (1824).

No Museu Imperial, encontram-se duas peças que se relacionam ao nosso objeto: o Leque Comemorativo da Coroação de D. Pedro II (1841) e o Leque Comemorativo do Casamento de Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina (1842). Semelhante a este último, também do Museu Histórico Nacional, é o Leque Comemorativo das Bodas

de Ouro de Cristiano Benedito Ottoni (1887) no qual o casal é representado caminhando em direção ao túnel grande da Estrada de Ferro D. Pedro II, obra dirigida pelo engenheiro e político mineiro. Assim, o uso celebrativo do leque, que insinuava a história em meio aos calores cotidianos, parece bastante difundido desde o período joanino, se estendendo pelo século XIX e ultrapassando a comemoração mais imediatamente ligada aos personagens da família imperial e sua representação como construtores do Estado.

O leque também se relaciona a outros objetos cotidianos que se tornam suportes da lembrança, como pratos e outros jogos de porcelana que celebravam eventos significativos. Mas chamo a atenção para alguns itens fundamentais do imaginário monárquico mais ou menos contemporâneos de nosso leque e que ajudam a entender sua confecção e emprego. Na coleção do Museu, encontramos dois quadros que comemoram imediatamente o monarca: as imagens de D. Pedro I pintadas por Henrique José da Silva, em 1825, e por Manoel de Araújo Porto Alegre, em 1826. Neles encontramos a cabeça em meio perfil, assim como a farda, as faixas e as insígnias. Objetos importantes, mas que não serviram aos miniatu-

ristas responsáveis pelas imagens históricas do leque, provavelmente baseados em Macau. Essas devem ter saído de uma gravura de mais ampla circulação, que talvez tenha inspirado a pintura em uma tabaqueira pertencente à coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Nesse objeto, encontramos a mesma pose, a mesma farda azul, assim como está no Leque Comemorativo do Reconhecimento da Independência reproduzido no livro de Stanislaw Herstal. Este, aliás, é quase idêntico ao nosso – a mesma miniatura de D. Pedro envolta na frase “Independência do Brasil Reconhecida” e cercada das províncias praticamente na mesma ordem, posto que no nosso, em função de provável restauro, São Paulo sumiu para dar lugar ao Paraná!

Outro objeto significativo para o imaginário monárquico se encontra em praça pública: a estátua equestre de D. Pedro I, inaugurada em 1862. Aspectos desse monumento e do calor comemorativo daqueles anos podem nos levar a imaginar que o leque tenha sido produzido naquele contexto, e não no Primeiro Reinado, como nos informa a documentação.

O monumento é parte do processo de afirmação do Sete de Setembro como data comemora-



tiva central, o que se intensifica a partir dos anos 1850. Naquela década, várias sociedades patrióticas se organizam na Corte, sendo responsáveis pela relativa popularização da data e imaginação pública do evento histórico. Muitas senhoras da sociedade compunham tais associações. É possível, portanto, que tivessem encomendado mais de um leque no mesmo modelo do objeto que nos motiva a pensar aqui. E que o tenham feito para a inauguração da estátua, cujas imagens e maquete já vinham sendo exibidas antes da inauguração.

Quais indícios do leque relacionam os dois objetos? Nele figuram os nomes de todas as províncias do Império, incluindo a Cisplatina, tornando-a independente em 1828, dando origem ao Uruguai, e o Paraná, que somente se torna província autônoma em 1853. No monumento, encontramos o Paraná, mas não vemos a Cisplatina, e encontramos os quatro rios nacionais: Amazonas, Madeira, Paraná e São Francisco. As alegorias do Amazonas e Paraná aparecem diametralmente opostas nas laterais da estátua equestre, aspecto um pouco diferente das de origem clássica nas laterais do leque alusivas ao Amazonas e Rio da Prata, que não figura no monumento. Claro, tais incongruências nos fazem retornar à hipótese de

que o leque de fato data do reconhecimento da emancipação em 1824 e 1825.

Voltando à sua vida em seus tempos, ele poderia também ser associado a outras ocasiões nas quais a Independência foi imaginada, como no teatro de Joaquim Manoel de Macedo e sua peça *Amor e Pátria* (1859), drama histórico protagonizado por uma ardente patriota e seu noivo no contexto da emancipação. Não seria estranho que, numa encenação da peça, uma das senhoras ou moças da sociedade exibissem o leque comemorativo.

Essas são divagações que o leque sugere; hipóteses tão leves e efêmeras quanto o vento provocado pelo seu antigo farfalhar. Acredito que, sendo produzido no contexto do reconhecimento ou no Segundo Reinado, quando poderia ter sido mais utilizado, o leque serviu aos códigos do flerte, e como sinal de gosto pela história nacional que se afirma contemporaneamente aos eventos fundadores. Assim, além da historiografia e das bem conhecidas instituições criadas para dar forma à história nacional, o objeto nos faz lembrar que a história também participava da vida mundana das elites que tinham o privilégio de gozá-la na maior sociedade escravocrata da modernidade.





ACHECO FERREIRA &

LETREIRO DA FIRMA PACHECO FERREIRA & CIA.

Angela Telles

Na virada do século XX, o Brasil destacava-se na economia mundial com o café. “Em 1850 o Brasil estava produzindo mais de metade da produção mundial; em 1906 produzia quase cinco vezes a produção do resto do mundo combinado. [...] Assim, a produção brasileira ajudou a redefinir a natureza do mercado de consumo, baixando os preços do produto suficientemente para que ele alcançasse um mercado de massa.”¹ O café passou a ser “um artigo indissociável do cotidiano das sociedades urbanas industriais, cujos ritmos de trabalho passaram a ser marcados pelo consumo da bebida.”²

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, viveu um período de intensas transformações em termos políticos, sociais e econômicos. O Rio de Janeiro era o principal porto do país, o terceiro de maior movimentação comercial das Américas e 15º do mundo em volume de comércio. Era por onde o café, nosso principal produto de exportação, saía para o mundo. “A cidade era o maior centro comercial do país, sede do Banco do Brasil, da maior Bolsa de Valores e da maior parte das casas bancárias nacionais e estrangeiras. Acrescente-se ainda a esse quadro o fato de essa cidade constituir o maior centro populacional do país, oferecendo às indústrias que ali se instalaram em maior número nesse momento o mais amplo mercado nacional de consumo e de mão de obra.”³

Em 1908, a cidade do Rio de Janeiro ganhara largas avenidas e um novo porto, e parecia estar

pronta para ser apresentada ao mundo como vitrine da vida moderna do Brasil. Não por acaso, nesse ano, as autoridades conceberam uma Exposição Nacional, para comemorar o centenário da Abertura dos Portos, considerada o primeiro passo no processo da Independência do Brasil. Era esperada para o certame afluência de grande público e de altas personalidades estrangeiras. E foi nesse mesmo ano, num movimentado centro comercial da cidade, que ocorreu a inauguração da firma de torrefação de café Pacheco Ferreira & C^a., fabricante do café Cruzeiro, situada, primeiramente, na rua do Hospício – atual Buenos Aires – número 143, e transferida, em 1910, para a av. Marechal Floriano Peixoto, 142 – antiga rua Larga. A avenida abrigava casas comerciais, como o famoso Dragão da rua Larga (vendia artigos diversos com bom preço), o Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, e a companhia de iluminação Light. Por muitas décadas, o Centro foi a região mais importante da cidade, concentrando instituições públicas, consultórios médicos, teatros, cinemas e comércio.

A marca Cruzeiro de café era uma das mais renomadas do Rio da primeira metade do século XX. Comprova-se tal afirmação no artigo “Diplomacia e a política econômica – A política do café”, publicado no *Jornal do Commercio* (25/12/1930) por J. F. de Barros Pimentel, ministro plenipotenciário do Brasil. No artigo, Pimentel assinalava que estávamos fazendo propaganda equivocada do café brasileiro no exterior, ao insistir em vincular o produto ao país. Na





ERREIRA & C.^{IA}



percepção do diplomata, a marca do torrador é que importava, exemplificando que “no próprio mercado nosso interno ainda prevalece a marca do torrador e o café é Cruzeiro, Papagaio e Globo”. Pimentel estava discordando da opinião do patrono da diplomacia brasileira, o Barão do Rio Branco, cuja geração muito havia contribuído para vincular o nome do Brasil ao café, divulgando o produto em diferentes partes do mundo. Rio Branco, inclusive, foi nosso representante na exposição de café, em São Petersburgo, Rússia (1884), ensinando os locais a prepararem e tomarem nosso cafezinho.

Essas exposições foram organizadas pelo Centro da Lavoura e Commercio (1882-1884), organização não governamental que congregava representantes dessas duas classes, e contribuíram para o aumento da venda do produto, popularizando o consumo. O diplomata Pimentel, ao citar as firmas de café Papagaio e Cruzeiro, não percebeu que, na realidade, essas traziam a marca do país de origem: “Terra dos Papagaios” foi um dos primeiros apelidos dados ao Brasil, iluminado pelas estrelas do Cruzeiro do Sul. Além disso, a arte da marca café Cruzeiro foi inspirada no globo azul da bandeira brasileira. O artista que concebeu o desenho substituiu no globo as estrelas representando os estados do Brasil pelo Cruzeiro do Sul e, na faixa branca, substituiu “Ordem e Progresso” pela marca do produto em letras verdes. Encimando o globo, águia, em tons de amarelo e verde, simbolizando visão, força e destemor, e circundando-o, ramos de café, formando coroa, em fundo azul claro. O letreiro é um exemplar do estilo eclético, em grande voga no início do século XX. Ele apresenta, na parte superior, elementos ornamentais em estilo clássico, como moldura em linhas retas, enquadrando o par de jarros com flores. E, na parte inferior, ornamentos do estilo *art nouveau*, como moldura em li-





Anônimo

Rua Marechal Floriano Peixoto, 1893. Cartão postal

COLEÇÃO PARTICULAR

nhas sinuosas sob ornamentos florais, ou seja, a moldura também faz parte da concepção ornamental, que enquadra as letras PACHECO FERREIRA & C^a. em ouro.

A torrefação de café Pacheco Ferreira & C^a., nos seus 50 anos de existência, patrocinou pequenos anúncios em jornais de ampla circulação no Rio, como *Correio da Manhã*, *À Noite*, *Jornal do Commercio*, dentre outros. A propaganda do café Cruzeiro também era feita em suas embalagens, bem como em brindes oferecidos aos clientes, como lancheiras de lata e na década de 1950, o produto era um dos anunciantes na conhecida rádio Mayrink Veiga.

A companhia de torrefação de café Pacheco Ferreira & C^a. foi adquirida no final da década de 1950 pela fábrica de chocolate Bhering [produ-

tora do café Globo]. A fabricante do café Cruzeiro acompanhou as transformações da cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital do país, findando quando esta estava prestes a perder seu status de centro político e econômico. Com o fim da companhia, o letreiro foi encaminhado ao Museu Histórico Nacional, transformando-se em um objeto documental simbólico da história da cidade, cuja mola propulsora era o café.

1> TOPIK. "As relações entre o Brasil e os Estados Unidos na época de Rio Branco". In: CARDIM, Carlos H. e ALMINO, João (orgs.) *Rio Branco, a América do Sul e a Modernização do Brasil*. Rio de Janeiro: EMC, 2002, p. 411.

2> MARQUESE, R. e TOMICH, D. "O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX". In: GRINBERG, Keila e SALLES, Ricardo (Orgs.) *O Brasil Imperial*, vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 373.

3> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 27.



PULSEIRAS DE PLACAS

Juliana Barreto Farias

Durante quase sete anos, a africana liberta Rita Maria da Conceição vendeu frutas, legumes e aves em duas bancas na Praça do Mercado do Rio de Janeiro, principal centro de abastecimento da cidade ao longo do século XIX. Procedente da região de Cabinda, ao norte do rio Zaire, centro-oeste da África, trabalhava ali junto com seu marido, o também ex-escravo Antonio José de Santa Rosa, nascido em Pernambuco. Mas o casal não demorou a desfazer a união. Cansada de tantos maus-tratos, ela decidiu abrir uma ação de divórcio na Justiça Eclesiástica do Rio, em 1835.

Por meio desse processo, atualmente depositado no acervo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, e também de outros documentos preservados no Arquivo Nacional, é possível acompanhar um pouco da trajetória do casal, incluindo os bens que reuniram quando casados. Nesse conjunto, destacava-se uma apreciável coleção de joias em ouro e prata, assim avaliadas em 1846:

“Cordões de ouro: 34 mil réis; um par de pulseiras de ouro: 14 mil réis; uma moeda de ouro de 4 mil; um par de bichas de ouro: 3.200 réis; um par de brincos: 16 mil; um cordão de 10 mil réis; um par de botões para punho de ouro: 10.200; um par de botões de ouro para colarinho: 2.240; quatro talheres de prata completos: 32 mil; duas facas de cabo de prata: 4 mil; [total]: 122.600 réis.”.

Desde pelo menos o século XVIII, conjuntos como esse eram conhecidos como “joias de



Marc Ferrez

Mulher negra da Bahia, 1885 circa

INSTITUTO MOREIRA SALLES

crioula”, e seu centro de produção ficava em Salvador. Ainda assim, como vimos, elas não eram usadas ou colecionadas apenas pelas mulheres negras nascidas na Bahia. Tanto no Rio de Janeiro, como em outras cidades do Império brasileiro, escravizadas, libertas ou livres de cor, africanas e crioulas, também portavam colares, pulseiras, argolas e outros pequenos adornos em ouro, prata e também em coral. Embora não seja possível precisar quando começaram a ser fabricadas no país, as marcas de contrastes presentes em boa parte delas permitem atestar que eram

confeccionadas por ourives baianos e podiam, igualmente, ser comercializadas em outras províncias.

Não sabemos como Rita Maria da Conceição adquiriu suas joias de ouro e prata no Rio de Janeiro oitocentista. E tampouco conseguimos “visualizar” detalhes, formatos ou modelos de seus cordões, botões, brincos e pulseiras. Possivelmente eram peças similares àquelas que ainda hoje estão em exposição em museus e coleções. Como as pulseiras em ouro e prata, produzidas na Bahia no século XIX, que integram o acervo do Museu Histórico Nacional. São dois exemplares das chamadas “pulseiras de placas”, compostas por chapas retangulares de prata, decoradas com motivos fitomorfos (estruturas semelhantes às de plantas) e efígies. Para conectar essas partes, foram usadas formas cilíndricas em ouro (também era comum utilizar cilindros de coral ou pedra colorida encastoados).

Na Bahia, predominavam peças como essas em ouro, tendo ao centro figuras femininas e masculinas, retratos de imperadores e imperatrizes. Havia, por exemplo, muitas pulseiras com efígies de D. Pedro II menino, na década de 1830. Para Ana Beatriz Factum, autora de uma tese sobre a “joalheira escrava baiana”, quanto à estética, portar “membros da família real” era o “padrão da época”, e seus significados estariam em consonância com um projeto de inserção social de suas usuárias. Por outro lado, como também afirma a pesquisadora, cilindros de coral que conectavam alguns desses modelos podiam indicar tradições africanas.

Em muitas regiões da costa ocidental da África, contas e corais não eram apenas enfeites, mas



Alberto Henschel
Mulher negra da Bahia, 1869 circa
INSTITUTO MOREIRA SALLES

objetos plenos de força mística. Na cidade de Lagos, na Nigéria, o deus Olokun, senhor do mar, era muito identificado ao uso de contas e conchas. Um de seus nomes de louvação era justamente Senhor das Contas. No tabuleiro de adivinhação, elas representavam riqueza entre os iorubás, conferindo poder aos objetos ali manejados. Já em Iwô, também na região da atual Nigéria, símbolos das divindades iorubás eram compostos em uma série de pequenas pincas em ligas de prata.

De um jeito ou de outro, os registros disponíveis raramente permitem identificar quais modelos eram os mais usados, ou mesmo os pequenos detalhes de cada joia. Nos apontamentos

que fez na Bahia das décadas de 1840 e 1850, o cônsul inglês James Wertherll indicou, por exemplo, como mulheres negras tinham os braços “cobertos de pulseiras de coral e ouro; o pescoço e o peito carregados de colares e as mãos de anéis... Um elegante pano da Costa é jogado sobre o ombro”. Por volta de 1885, “tipos de baianas” bem similares foram retratados no estúdio do fotógrafo Marc Ferrez, com os turbantes e panos característicos, repletas de colares, brincos, penca de balangandãs e muitas “pulseiras de placas”, tudo em ouro ou prata.

Para além de vistosos adornos, essas peças tinham outros significados importantes para essas mulheres e suas famílias. Era muito comum que servissem como “método de poupança”, que eram oferecidos como garantia ou pagamento efetivo de empréstimos. A historiadora Sheila de Castro Faria constatou, em testamentos de africanas forras da Costa da Mina, especialmente no Rio de Janeiro do século XVIII, que 70% eram pro-



Balangandã | MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

prietárias de objetos de ouro e prata. Em diversos momentos, eles eram usados em redes financeiras que praticamente só envolviam mulheres na condição de credoras ou devedoras. Algumas vezes, com penhor das joias mais valiosas e outras somente através da palavra, já que não havia nos documentos referências a registros escritos.

Entretanto, na hora de saldar dívidas antigas ou angariar crédito, essas transações podiam ser feitas com homens e mulheres de outras condições sociais, e mesmo algumas instituições. Foi a situação da preta mina Maria Rosa da Conceição, que recorreu ao Monte do Socorro, popularmente conhecido como “casa de prego”, para pegar a quantia de 120\$000 réis. Empréstando dinheiro a pessoas que não tinham acesso a estabelecimentos bancários, a casa levava como garantia metais preciosos, brilhantes e outros valores, cobrando

juros baixos. Em 1858, um cordão, uma figa, um relicário e uma moeda que pertenciam a Maria Rosa ainda estavam penhorados ali.

Essas peças, cujo uso pelas africanas e suas descendentes chegou a ser proibido na época colonial, eram símbolos de prosperidade, prestígio social, clientela numerosa ou mesmo da “boa qualidade” de uma quitandeira. Para cativas e libertas adeptas do candomblé ainda representavam proteção e força religiosa. Com seus anéis, pulseiras, colares, rosários e enfiaduras de ouro, prata, corais ou contas, muitas mulheres negras mercadejavam gêneros de primeira necessidade e, ao mesmo tempo, reverenciavam seus deuses. Ao valor estético dessas joias de crioulas e africanas, ajuntavam riqueza, estima e axé.

1> Arquivo Nacional, Vara Cível do RJ, notação 5217, Maço 423, 1846.



RETRATO DE PAULA BRITO

UM BRASIL QUE NÃO ESTÁ NO RETRATO

Renata Santos

No carnaval de 2019, a Estação Primeira de Mangueira sagrou-se campeã com a proposta de levar para a avenida histórias que a história não conta. Com seu samba-enredo *História para ninar gente grande*, a Verde e Rosa arrebatou o Sambódromo, e entre as tantas apropriações deste samba que extrapolaram a avenida, estava o projeto de exposição *Tem Mangueira no Museu*.¹ Embora a ideia tenha contado com o apoio muito especial de um grupo grande de pessoas, a proposta não foi adiante. Passados três anos dessa experiência, participar desta coletânea, além de muito me orgulhar, me pareceu uma boa oportunidade de contribuir com a reflexão sobre o papel dos museus no processo de formação de uma identidade nacional considerando o uso do retrato como fonte. Salve, pois, o retrato de Francisco de Paula Brito!

Dar passagem ao retrato de um personagem mulato, autodidata e descendente de uma família de libertos no âmbito do centenário do MHN é fruto de um longo processo, que em muito boa hora vem contribuir com os esforços para a afirmação de novas práticas dentro dos museus. Paula Brito foi comerciante, livreiro, tipógrafo, impressor, editor de livros e de estampas, escritor e tradutor, além de compositor, tendo atuado no espaço da corte do Rio de Janeiro entre 1831 e 1861. “Foi por seu trabalho e pelos laços de solidariedade que teceu durante a vida que Paula Brito converteu-se em uma espécie de catalisador no cenário cultural

e literário da capital do Império, alcançando notoriedade ainda em vida.”²

Logo após a morte de Paula Brito, em 15 de dezembro de 1861, Moreira de Azevedo, médico e sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), escreveu um longo e elogioso memorial sobre o amigo no *Correio Mercantil*,³ no qual afirmava ter sido Paula Brito “excessivamente modesto (...) nunca conseguiram tirar-lhe o retrato”.

Acontece que a página de rosto desta edição traz um retrato de busto de Paula Brito, em formato oval, extremamente semelhante ao retrato de meio corpo existente no MHN. Também a imagem impressa no livro traz o nome de Paula Brito em forma de assinatura, assim como o retrato do museu. Seria o desenho existente no acervo do MHN o original que serviu de referência para a estampa contida no livro? Acreditamos que sim, inclusive se levamos em conta um trecho de uma crônica de Machado de Assis, publicada no jornal *O Futuro*, em 1º de janeiro de 1863.

Após tecer vários comentários sobre o ano que se iniciava, Machado introduz o assunto: “Passarei a mencionar a inauguração do retrato de Francisco de Paula Brito, na (...) Sociedade Petalógica.” Ao mencionar esse texto em sua tese, Godoi assume tratar-se da inauguração de uma pintura, e avalia que: “Apesar de os registros serem parcimoniosos neste ponto, tudo indica que o retrato de Francisco de Paula Brito que estampava seu livro de poesias (...) foi litografado a partir de um quadro inaugurado na

sede da Sociedade Petalógica na noite de 15 de dezembro de 1862”.⁴

Dada a reconhecida falta de imagens de Paula Brito, concordamos que é plausível a hipótese levantada por Godoi de ser o retrato estampado no livro de poesias de Paula Brito elaborado a partir do retrato inaugurado na Petalógica. Contudo, a imagem em questão não seria uma pintura, mas sim o desenho preservado no arquivo do MHN, considerando o traço de ambas as imagens ser praticamente o mesmo.

Apesar dos avanços no uso das imagens como fonte de pesquisa, nos parece que ainda há muitos aspectos a descoberto em relação ao papel da imagem gravada na cultura visual dos oitocentos. Particularmente, foi a ausência de determinadas informações neste retrato de Paula Brito que nos fez analisar com uma lente de aumento informações que aparecem em segundo plano nas pesquisas recentes sobre o personagem, como a trazida no trabalho de Godoi. O mesmo aconteceu com a informação sobre a existência de outra imagem “menos conhecida” de Paula Brito, atribuída ao litógrafo Louis Aleixo Boulanger, apresentada entre os anexos da tese de Bruno Guimarães Martins.

Comparando o retrato pertencente ao acervo do MHN e a litografia atribuída a Boulanger, temos praticamente dois Paula Britos, dada as diferenças entre as fisionomias, embora se mantenha a mesma pose e os trajes adequados à elite de então. Colocados lado a lado, as diferenças entre os retratos reforçam a tese sobre a importância da imagem existente no acervo do MHN. Além disso, com este estudo de caso, abre-se um espaço para ampliar-se a reflexão sobre o papel da gravura na composição de retratos nos oitocentos em um importante diálogo com a pintura e a fotografia, sobretudo se consideramos ter sido Boulanger o responsável por uma série retratística que possibilita “com-



M. J. Garnier

Retrato a bico de pena de Paula Brito

BIBLIOTECA NACIONAL

preender a formação da imagem do homem ilustre, dos principais personagens da história do Brasil e de sua divulgação como exemplo moral no século XIX”.

“Eu quero um Brasil que não está no retrato”, reivindica a letra do samba da Verde e Rosa. Abrir alas para o retrato de Paula Brito no âmbito do MHN é sem dúvida um passo importante. Mas é preciso ir além. Se em sua gênese, como afirma Regina Abreu, o MHN “fazia eco” ao projeto iniciado pelo IHGB, “onde o retrato da Nação surgia como o desdobramento nos trópicos de uma civilização branca e europeia”,⁵ no ano do centenário desta instituição e do bicentenário



rio da independência do Brasil, é preciso repensar o retrato da Nação como um todo. Como espaços privilegiados localizados nos territórios, os museus têm um importante papel nesse sentido, o de falar aos olhos e aos ouvidos sobre os diferentes brasis de que se faz um país.

1> *Tem Mangueira no Museu* foi um projeto idealizado por mim, em parceria com equipe do Museu Histórico Nacional, da Estação Primeira e um grupo especial de colaboradores. Para enfrentar o desafio de viabilizar a exposição no mesmo ano do desfile, 2019, a equipe optou por uma estratégia de financiamento coletivo. No momento da escrita deste artigo, ainda era possível ter acesso ao site da campanha: https://www.catarse.me/mangueiranomuseu?ref=ctrse_explore_pgsearch

2> GODOI, R. Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861). Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2014, p. 2.

3> *Correio Mercantil*, 28 de fevereiro de 1861, edição 59, p. 2; 02 de março de 1862, edição 61 e 62, p. 2.

4> "Sem mencionar o autor da pintura, Machado de Assis, por exemplo, registrou que a cerimônia havia sido 'simples e modesta'" (GODOI, *op. cit.*, p. 1).

5> ABREU, R. "O paradigma evolucionista e o Museu Histórico Nacional". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 27, 1995, p. 12.





CHRISTIANO J^r. PHOT

CARTES DE VISITES DE ESCRAVIZADOS

Maria Isabel Lenzi

Chamamos de *carte de visite* o pequeno cartão (9,5 x 6 cm) que servia de suporte a uma fotografia, cuja imagem em sais de prata era fixada no papel albuminado e depois colada a ele. Esse formato de fotografia se tornou popular a partir da invenção, por Eugène Disdéri, de uma câmera fotográfica com quatro lentes, que produzia simultaneamente oito retratos, reduzindo seu custo.

A pequena coleção aqui exposta retratando escravizados pertenceu ao rei português D. Fernando (1816-1845) e foi doada ao Museu Histórico Nacional (MHN) em 1933 e desde então está sob a guarda desta instituição. O conjunto passou por restauração no final da década de 1980, quando, para melhor conservá-las, as fotografias foram retiradas das molduras, as quais, porém, foram preservadas, pois, além de guardarem a dedicatória do fotógrafo a D. Fernando, revelam por onde as fotografias passaram antes de virem para o museu.

Essas *cartes de visite* podem suscitar algumas reflexões sobre a história do Brasil. De pronto, saltam aos olhos as imagens dos negros de ganho que circulavam pelo Rio de Janeiro prestando diversos serviços para pagar a diária aos seus senhores, bem como para tentar juntar algum dinheiro para si.

Era a lida desses trabalhadores que se via pelas ruas da cidade. Ouviam-se também os pregões e os cantos que essas pessoas entoavam para amenizar a dor brutal da labuta do dia a dia. Eles faziam de tudo: eram os carregadores,

os vendedores, os aguadeiros, as quituteiras, as vendedoras de frutas e legumes, os cesteiros, os que acendiam o gás que iluminava a rua, os barbeiros, os carregadores de baldes com excrementos (ditos 'tigres'), os remadores, os cocheiros, os músicos, os coveiros... e por aí vai. Entre os negros de ganho existia a possibilidade de comprar a alforria, pois o que excedia ao valor da jornada estipulada com o senhor podia ser economizado pelo escravizado.

As *cartes de visites* também nos informam que muitos desses trabalhadores eram africanos, pois o fotógrafo identifica na legenda as nações de seus retratados. O Brasil teve a escravidão na base da sua produção econômica durante mais de 300 anos. Escravizaram-se indígenas nos primeiros anos da colonização portuguesa e, mais tarde, verificou-se que o comércio negreiro era tão ou mais lucrativo do que a transação com o açúcar produzido nos engenhos, onde a mão de obra negra era a marca da participação africana na política mercantilista.

O tráfico negreiro, até 1850, é um grande negócio no Atlântico Sul. Deste modo, os trabalhadores que perambulavam pelas ruas das cidades portuárias do Brasil eram em sua maioria estrangeiros oriundos da África. A exceção ficava por conta das cidades da região Norte, onde a maior parte dos escravizados era oriunda das populações indígenas.

A documentação aqui apresentada nos lembra também um detalhe que muitas vezes é esquecido: da escravidão também advinham recursos indiretos, pois o comprador de cativos



CRISTIANO P. PROT



CRISTIANO P. PROT



CRISTIANO P. PROT



CRISTIANO P. PROT



CRISTIANO P. PROT



pagava imposto ao município referente àquela compra e o senhor que gastara o dinheiro para adquirir pessoas escravizadas possuía uma apólice de seguro que garantia o investimento de seu capital. Além disso, tais documentos nos lembram que imagens de trabalhadores negros eram produzidas por artistas e fotógrafos e vendidas para os estrangeiros, sobretudo europeus, de passagem pelo Rio de Janeiro. Quem era retratado não recebia por direito de imagem, mas seu retrato, vendido como *souvenir* dos trópicos, respondia à demanda europeia de consumo do exótico e enriquecia algumas pessoas.

O fotógrafo português Christiano Jr. aproveitou esse filão e produziu “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”.¹ As fotografias produzidas em seu estúdio, feitas para os estrangeiros, não mostram a paisagem, nem a cidade ou as estradas, exibem os escravizados. É provável que essas pessoas, ao posarem com seus instrumentos de trabalho, tenham recebido algum trocado do fotógrafo, mas com certeza eram escravizados, pois os que aparecem de corpo inteiro estão descalços, o que marcava sua condição.

Em 1865, Christiano Jr. apresenta “Photographies de costumes brasileiros” na Exposição Internacional da cidade do Porto, em Portugal. São duas molduras, cada uma com 12 fotografias de escravizados das ruas do Rio de Janeiro. Depois de expostas, essas 24 imagens foram oferecidas pelo fotógrafo a D. Fernando, rei de Portugal, e



Anônimo

Carte de visite retratando Christiano Jr

MUSEU PAULISTA

podemos ler nas molduras a dedicatória: “a. s. m. El Rei D. Fernando, Christiano Junior, rua da Quitanda, 45, 2º andar”.

Das 24 fotografias escolhidas para esta exposição, 12 são de rostos africanos e as outras 12 são retratos de negros de ganho. No primeiro grupo, Christiano Jr. não buscava representar a pessoa em si, mas sua origem, pois embaixo de cada rosto ele escreveu a nação ou o porto africano de onde a pessoa fora embarcada: Mina Nagô, Cabinda, Angola, Moçambique, Monjolo, Congo. Nas outras fotografias, do mesmo modo, reúne cenas de trabalho recriadas em seu ateliê com o objetivo de *mostrar* a atividade, não de

representar o indivíduo.

Vale lembrar que o açoriano Christiano Jr. não foi o único a retratar escravizados para vender como exotismo aos estrangeiros. Imagens semelhantes também foram comercializadas pelos fotógrafos Marc Ferrez, Alberto Henschel, João Goston, Revert Klumb, Georges Leuzinger, Rodolfo Lindermann, Felipe A. Fidanza e Augusto Stahl. Fotógrafos estes residentes em diversas regiões do país.

Mas, antes dos fotógrafos, alguns pintores e gravadores já retratavam tais trabalhadores em cartões aquarelados para vender o exótico ao viajante europeu. As figurinhas de artistas como Joaquim Cândido Guillobel, Frederico Guilherme Briggs e Joaquim Lopes Cabral Teive comprovam que essa prática é anterior ao advento da fotografia.



ACIMA, À DIREITA:
Anúncio de “Christiano
junior e Pacheco”
in *Jornal da tarde*,
18 de agosto de 1870
BIBLIOTECA NACIONAL

AO LADO:
Joaquim Candido
Guillobel
Aquarela, 1815
ITAÚ CULTURAL



1> Almanaque Laemmert. Apud Gorender, Jacob. *A face escrava da corte imperial brasileira*. In Azevedo, Paulo César; Lissovsky, Mauricio. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libres, 1988.



D. Catharina Alz. Baraquassu
Snr. q' foy d. la Capitania da B. ag.
deu aos Serenissimos Snr. nossos Reys de P. or.
lugal, fundou e deu, esta Igreja da Virgem S. S.
e Snr. da Graça, e estas terras anexas ao Priu.
cipe dos Patriarcas S. Bento Manoel de 1582

João de Almeida, pintor, 1666.

VISÃO DE PARAGUAÇU

Geyzon Dantas

Salvador, Bahia: 1866. O desenhista, professor e pintor Ângelo Romão recebe a incumbência de realizar cópias de pinturas a óleo na sacristia da igreja e mosteiro da Graça. Os quadros copiados, parte do acervo artístico da instituição religiosa, relacionavam-se a episódios vividos por Catarina do Brasil e Diogo Álvares – ou Paraguaçu e Caramuru, como foram inscritos no imaginário nacional.

As narrativas sobre a vida da mulher indígena tupinambá com o homem branco português misturam episódios históricos, religiosos e interpretações poéticas, sendo elos fundamentais para estabelecer uma cronologia em torno de mitos fundadores de um Brasil colonial: o casal seria o início da nossa árvore genealógica ao estabelecer uma ponte entre dois mundos. Da união formal entre colonizador e colonizado nascia a primeira família brasileira. Antes disso, sob o ponto de vista cristão, pouco, ou quase nada, poderia existir.

Em dezembro de 1881, durante a Exposição de História do Brasil da Biblioteca Nacional, o público da cidade do Rio de Janeiro pôde ver de perto as cópias feitas por Ângelo Romão 15 anos antes – levadas à exposição pelo poeta e historiógrafo baiano Melo Moraes Filho.

Entre os quadros apresentados na categoria Artística da exposição, estava a pintura religiosa *Visão de Paraguaçu*, abrindo a classe “História” – que cobria o período entre 1500 e 1623. Tratando-se, pois, de uma cópia, o tema da pintura se sobrepunha a questões formais ou mesmo de

autoria: a leitura estética estava encoberta pelo valor histórico do que representava.

Visão de Paraguaçu traz à cena Catarina do Brasil, como batizada; ou Catarina Álvares, como esposa; ou ainda Catarina Paraguaçu, como preferiu frei Santa Rita Durão em seu poema épico “Caramuru”. A pintura trata das visões de Paraguaçu com Nossa Senhora da Graça, que teria sido a razão para a construção, ainda no século XVI, de uma ermida – atual igreja da Graça, em Salvador – em devoção à santa.

Ao falecer, em 1583, Catarina deixou templo e terras para os beneditinos. A pintura narra tal feito ao espectador, sendo também objeto de devoção. Quem está de joelhos, com as mãos postas em adoração, é uma senhora de olhar tranquilo. Adornada como uma mulher ocidental, seus traços ancestrais parecem dissolver diante da visão mística. Quem não parece estar ali é Guaibimpará, filha de cacique tupinambá, que se converteu ao catolicismo para ser esposa de Álvares e tornou-se “mãe do Brasil”, como parte da construção, ao longo de séculos, de uma identidade nacional.

Logo após a exposição da Biblioteca Nacional, em 1882, Melo Moraes Filho doou *Visão de Paraguaçu* à biblioteca do Exército, criada no ano anterior pelo também baiano Franklin Dória, barão de Loreto. É possível que o quadro já estivesse na biblioteca quando teve lugar sua instalação solene, que contou com a presença do imperador D. Pedro II. Em junho de 1925, o então diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, escreveu ao ministro da Guerra solicitando a cessão

ao museu de “objetos e livros de caráter histórico” da biblioteca do Exército, que se encontrava, naquele ano, em processo de extinção por resolução do próprio ministro. As escolhas do diretor foram precisas: itens relacionados a figuras proeminentes do Exército; retratos e medalhas de ex-presidentes, e outros itens assemelhados. No documento, Barroso diz ainda que os objetos seriam “carinhosamente guardados” no MHN – criado em 1922, durante as celebrações do centenário da Independência, no Rio.

Quatro meses depois, o diretor do museu recebia a resposta da secretaria de Estado da Guerra, com a lista do que “o diretor da biblioteca do Exército mandava entregar”. Mas nem todos os pedidos foram atendidos. No lugar dos itens que não foram enviados, outros foram acrescentados e, entre eles, estava um “quadro de Paraguaçu”.

Sob o ponto de vista do primeiro diretor do MHN, não havia dúvidas sobre a relevância das figuras de Paraguaçu e Caramuru para a formação do Brasil como se conhecia. Por mais de uma ocasião, Gustavo Barroso pôde exaltá-los em artigos para a imprensa: ele, o “alienígena”, que veio a ser “patriarca do povoamento” na Bahia; ela, “a moça selvagem”, que deu ao Brasil seu primeiro oratório.

Em anos recentes, *Visão de Paraguaçu* pôde ser visto na exposição de longa duração do MHN. A obra no circuito era também uma ‘visão’, sendo a única pintura nas salas de “Oreretama”

– módulo expositivo que propõe um percurso pela cultura dos povos originários, antes da chegada dos portugueses. Ali, Guaibimpará – “mar grande” – parecia dar as costas para sua “primeira morada” – “Oreretama”, em tupi – e apontar para um ‘outro mar’, ainda maior que o seu, que estaria por vir... “Portugueses no mundo” é o próximo módulo da exposição e o quadro, ali posto, tornou-se um presságio da fusão ou do choque iminentes.

A pintura copiada por Ângelo Romão em Salvador não existe mais. Na mesma sacristia da igreja da Graça encontra-se, desde 1871, outra tela: *O sonho de Catarina Paraguaçu*, pintada pelo também baiano Manuel Lopes Rodrigues. Nela, Paraguaçu é uma mulher jovem, vestida de branco e sem adornos. Suas características étnicas são visíveis, o fervor de sua devoção é mais intenso e sua figura preenche grande parte da tela de grandes dimensões. Já não é preciso esclarecer

quem teria sido Catarina ou sobre sua contribuição: o mito enfim cristalizou-se, quando nada mais precisou ser dito.

O percurso da tela de Ângelo Romão, *Visão de Paraguaçu*, é incompleto e sinuoso – por isso instigante enquanto objeto que se abre a novos enlaces. A pintura, que surgiu sob o signo da reprodução, desprovida da “aura” inerente às obras de arte originais, pode, 156 anos depois, ser admirada como um objeto único, protagonista de sua trajetória, a roçar a autenticidade.



Manuel Lopes Rodrigues
Sonho de Catarina Paraguaçu, 1871
MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA

79.3.1
CARAMURÚ.
POEMA EPICO
DO
DESCUBRIMENTO
DA
BAHIA,
COMPOSTO
POR
Fr. JOSÉ DE SANTA RITA
DURÃO,

Da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, natural da Cata-Preta nas Minas Geraes.



LISBOA
NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

ANNO M. DCC. LXXXI.

Com licença da Real Mesa Censoria.

José de Santa Rita Durão

Caramuru: poema épico do
descobrimento da Bahia

LISBOA

ABAIXO:

Caramurú e sua consorte
Paraguaçu, ca. 1550

BIBLIOTECA NACIONAL



Caramurú e sua consorte Paraguaçu.



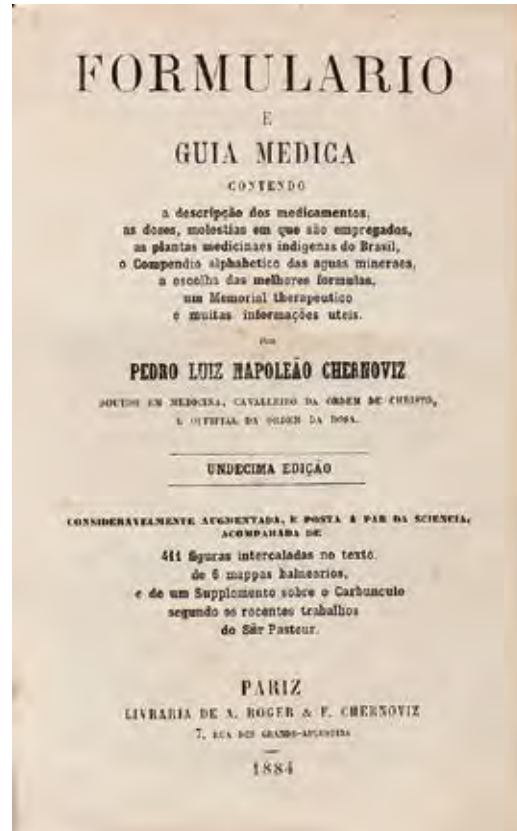
A BOTICA PORTÁTIL DO DR. CHERNOWIZ

Ana Luce Girão Soares de Lima

Quando procuramos a palavra “botica” nos dicionários, encontramos diversos significados: desde lojas de comércio de remédio, armazém de secos e molhados, utensílios usados nas farmácias e caixa de medicamentos. Nenhuma delas parece ser suficiente para definir o belíssimo e complexo objeto sobre o qual nos debruçaremos aqui. Para além de suas características físicas, o fascínio que a botica portátil exerce sobre quem a observa hoje deve-se também à função para a qual foi criada, ainda no século XIX.

Sua melhor definição está no verbete “Botica doméstica” do *Dicionário de medicina popular*, de autoria do Dr. Chernowiz, médico polonês também criador do referido objeto. Além da descrição pormenorizada dos compartimentos, recipientes, uma balança e os instrumentos que compõem a botica portátil, há uma tabela com todas as substâncias fornecidas, suas quantidades e usos. Assim Chernowiz pretendia não apenas facilitar o atendimento das moléstias graves e súbitas, bem como das moléstias mais corriqueiras nas regiões onde não havia socorro médico, mas também fornecer aos médicos que atendiam pacientes em suas casas as substâncias necessárias ao ofício.

Pedro Luiz Napoleão Chernowiz (1812-1881) cursou Medicina na Universidade de Varsóvia, mas, em virtude de sua atuação política, foi forçado a emigrar para a França, onde concluiu seus estudos na tradicional Universidade de Montpellier, doutorando-se em 1837. Após uma



breve carreira clínica no interior daquele país, atendendo prioritariamente a população pobre, resolveu tentar a sorte no Brasil. Ainda estudante, mantivera contato com colegas brasileiros em Montpellier – na primeira metade do século XIX, era ali e em Coimbra que a maioria dos médicos do Brasil se formava – e soube por eles da escassez de médicos no país.



Pedro Luiz Napoleão Chernowiz

Formulario e Guia Medica, 1884 | COLEÇÃO PARTICULAR

Além da reduzida quantidade de médicos, observa-se ao longo de todo o século XIX a concentração destes profissionais no Rio de Janeiro, sede do Império, e em outras capitais. E mesmo nessas áreas urbanas, “a assistência médica oficial era inacessível para quem se encontrava à margem das confrarias religiosas ou das redes de clientelismo promovidas pelos membros da classe senhorial”.¹

O Dr. Chernowiz desembarcou no Rio de Janeiro em 1840 com a intenção de permanecer por longo período. Por esse motivo, providenciou com rapidez a validação de seu diploma junto à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e começou a clinicar. Em seguida, ingressou como membro titular da Academia Imperial de Medicina, o que lhe garantia maior credibilidade devido ao grande prestígio que a instituição desfrutava naquele momento.

Sua atuação foi também marcada por grande atividade editorial voltada sobretudo para a popularização da arte de curar. Em 1841 publica a primeira edição do *Formulário ou guia médico*, destinado à comunidade médica, mas que desfrutou de grande receptividade em especial entre os boticários – aqueles que se ocupavam da arte de curar em regiões onde praticamente não existiam médicos. O livro contou com dezenove edições, sendo a última em 1924. Em 1842, lançava o *Dicionário de medicina popular*, no qual encontramos o verbete sobre a botica portátil. Este compêndio, que teria mais oito edições, sendo a última datada de 1890, era sem dúvida voltado para a população leiga, mais ainda para aquela que habitava as vastas áreas rurais do país.

Desta forma podemos perceber que a botica portátil, cujo exemplar, fabricado em Paris em

1870 e vendido pelos editores A. Roger e F. Chernowiz por 320 francos, integra o acervo do Museu Histórico Nacional, era uma parte inseparável do *Dicionário de medicina popular*, presente em diversas fazendas das imensas áreas rurais brasileiras para prestação de socorro aos feridos e doentes. Acompanha a botica uma publicação intitulada “Explicação da botica portátil”.

No Núcleo de Acervo Museológico (Reserva Técnica) do MHN encontra-se o documento que indica como origem da botica portátil a Fazenda Cachoeira, situada no município de São João da Boa Vista, interior de São Paulo. Servida pela Estrada de Ferro Mogiana, esta rica região dedicava-se, entre os séculos XIX e início do XX, quase que somente à produção e exportação de café. Voltando à plataforma Tainacan, ficamos sabendo que a botica foi doada ao Museu em 1989 pela Diocese de São João da Boa Vista.

Segundo o museólogo George Abreu, do Núcleo de Exposições, a botica foi exposta primeiramente em 2009, como parte da exposição *Cidadania em Construção*. Localizada em vitrine próxima a vestimentas e utensílios referentes à

profissão médica, misturava-se a outros objetos, como máquina de escrever, capacetes, roupas de balé, que representavam formas de trabalho. Em 2019, como parte do processo de modernização e requalificação do Museu Histórico Nacional, e com a chegada de novos objetos ao acervo, a botica portátil passou a integrar a exposição da Farmácia Teixeira Novaes, por se adequar melhor ao conteúdo daquele setor.

A trajetória da botica portátil em duas situações expositivas tão diversas nos leva a refletir sobre o amplo conjunto de significados que pode ser atribuído a este objeto/documento. Ou seja, o papel de resíduo material de determinada relação social datada de um período específico que um objeto histórico assume após ser destituído seu valor de uso ao integrar o acervo de um museu, pode ser considerado apenas como uma de suas camadas simbólicas. Muitas outras poderão se sobrepor, a depender das opções colocadas pelos profissionais que lidam com eles e pelo público a que se destinam.

1> EDLER, Flávio Coelho; GUIMARÃES, Maria Regina Cotrim. Chernowiz e a medicina no Império. *Inteligência*, 23:128-146. 2003.



Botica portátil



MARIA CAMBINDA

MÁSCARA, BONECA, ESCULTURA

Aline Montenegro Magalhães e Solange Palazzi

*“A incerteza é também a ocasião para que resplandeça
o que uma máscara ou uma vasilha acolhem de mistério e poesia.”*

(Nestor Garcia Canclini)

Maria Cambinda pertencia à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto (INSRPOP). Foi doada, em 1928, pelo juiz Odorico Neves a Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional à época, enquanto este inspecionava obras na referida igreja, integrando-a ao acervo do MHN. Naquele período, a Irmandade já era dirigida pela comunidade local, não mais pelos homens negros.

Em duas cartas de Neves a Barroso, Maria Cambinda é nomeada como boneca. Entretanto, nunca mais apareceu nos escritos do Museu. Foi invisibilizada na então Sala Antônio Prado Júnior, ao ser exposta no chão, sem denominação específica, conforme fotografia que ilustra uma reportagem de Barroso.

Como “uma máscara de madeira pintada, representando uma preta de busto nu, que os negros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, usavam durante as procissões religiosas”, Maria Cambinda foi descrita no guia de turismo *Rio de Janeiro e seus arredores*, de 1939, na menção à Sala Luís Gama, antiga Antônio Prado Júnior. Já Mário Barata escreveu uma matéria sobre Arte Negra na *Revista da Semana* de 17/05/1941, na qual comenta: “No [MHN] há uma curiosíssima

máscara de madeira dos negros da Irmandade do Rosário de Ouro Preto, [...] levada nas procissões. O rosto de mulher, esculpido em arte puramente negra, representa Maria Cambinda [...] as máscaras sempre tiveram grande importância na África, sendo utilizadas não somente em festas religiosas como em cerimônias guerreiras, tribais e outras. [...] interessantíssimos o nariz e o penteado”.¹

Mas qual seria a história de Maria Cambinda antes de seu aprisionamento na sacristia da igreja e posterior ingresso no MHN? Estudos sobre os usos de bonecas e máscaras em manifestações luso-afro-brasileiras apontam para a hipótese de que Maria Cambinda poderia ter sido uma anunciadora de festas. Pois era comum que antes das grandes festas, os ranchos, bandos e grupos teatrais saíssem às ruas com diversos tipos de representações, dentre elas as chamadas *máscaras*.

O termo *máscara* aparece na descrição da primeira grande festa das Minas, o Triunfo Eucarístico, em 1733. Simão Pereira Machado relata: “Deu princípio aos festivos dias um bando por ministério de várias máscaras [...] todos por diferentes modos anunciaram ao povo a futura solenidade.”² Um destes bandos poderia ser o da Cambinda, já que nos livros de registro da INSRPOP encontramos grupos similares.

É possível que esta máscara ou boneca guarde similitude com as de grupos de bumba meu boi ou boi bumbá. O rosto é uma escultura, e o corpo montado em madeira é coberto de longo e volumoso saiote. No caso da Cambinda, braços longos e mãos que rodopiam em torno do corpo, ao som de foliões cantantes e dançantes, interagem com o público. Estes grupos saíam pelas ruas para anunciar eventos, arrastavam o cortejo para o local da apresentação e durante o espetáculo entretinham as pessoas nos intervalos. Mas também podemos ver a Cambinda animando rodas de samba ou outros ritmos africanos nos terreiros ou no adro das igrejas.

Não podemos esquecer que a Maria Cambinda foi criada e tinha existência no seio da INSRPOP. Daí é provável que ela também tenha tido função de esmolar, arrecadando recursos para a festa do Rosário ou para reis e juizes da irmandade, assim como para outras necessidades da igreja. Afinal, o custo para pertencer ao Reinado Negro era alto. Estes grupos foliões também podiam servir de “estado” ou corte do rei eleito, conforme o livro de Compromisso da Irmandade.

Teria ela função espiritual ou religiosa? Difícil responder. Ela estava guardada na sacristia, o que nos leva a crer que não pertencia a rituais de terreiro porque não encontramos traços que poderiam integrá-la ao candomblé ou outras religiões de matriz africana. Marina de Melo e Souza alerta que as máscaras também eram comuns nos rituais mágicos das culturas africanas.

Então, não podemos deixar de considerar que a imagem poderia ser associada a um catitão ou carranca, para espantar maus presságios. Ou guardar alguma semelhança com os

Nkisis, objetos sagrados de rituais religiosos, como os do Congo e de Angola, com os quais os sacerdotes se comunicavam com os espíritos. Fica a indagação, fortalecida pelos orifícios nas orelhas, por onde se poderia pendurar panos e adornos, assim como a marca do que pode ser interpretado como uma coroa de espinhos na cabeça, abaixo do penteado esculpido que possivelmente a identifica com algum povo da África.

É fato que Maria Cambinda ainda integra o imaginário popular do entorno da Igreja de N. Sra. do Rosário como uma assombração. Pois há relatos de pessoas maiores de 65 anos sobre como, quando crianças, suas mães ameaçavam chamar Maria Cambinda caso as desobedecessem. Outros contam que ela é a noiva que aparece na torre ou a voz que canta no coro da igreja.

No MHN, foi identificada como “deusa da fertilidade” em sua ficha catalográfica, atribuição compreensível pelo recorte feito na madeira abaixo de seu ventre –provavelmente interpretado como uma vulva gigante, hipérbole encontrada em esculturas africanas. Entretanto, o buraco parece ter sido feito para facilitar o ajuste da escultura ao corpo humano que possivelmente a carregava em cortejos da INSRPOP.

Em 2009, passou a integrar o módulo “Portugueses no mundo” do circuito expositivo principal do Museu. Como alegoria do continente africano, foi colocada em uma vitrine reunindo objetos representativos da Expansão Marítima Portuguesa entre os séculos XV e XVI. Na legenda constava apenas a informação de ser uma escultura do século XIX.

Ao ser redescoberta como Maria Cambinda, a boneca ou máscara abre portas e janelas para se analisar e com-





Maria Cambinda no chão da Sala Antônio Prado Júnior, no Museu Histórico Nacional.
Revista Selecta, reportagem "Lembranças da escravidão", 28/05/1930

preender a vida de negras e negros que construíram outras histórias, carentes de serem estudadas e conhecidas. Mais do que uma alegoria, Maria Cambinda diz muito sobre um modo singular da prática de devoção à N. Sra. do Rosário. É parte da história de agentes negras e negros que atuaram na Irmandade, único local onde se reuniam coletivamente e também encontravam assistência à saúde e aos funerais, além da chance de libertação por meio da ajuda mútua para compra de alforrias.

Não encontrar informações sobre a Maria Cambinda nos livros da Irmandade, nem em outros lugares, até o momento, ou exemplar parecido com ela, diz muito sobre o silenciamento das referências afro-diaspóricas na nossa história. Trazê-la para essas páginas é uma forma

de reafirmar a necessidade de reparação com a memória, sabedoria, tecnologia e o protagonismo do povo que veio de África, na construção de nosso país.

Ainda há muito a se pesquisar e conhecer sobre os mistérios e a poesia de Maria Cambinda.

1> CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Iphan*, n. 23, 1994, p. 94-115.

2> BARATA, Mário. Arte negra. *Revista da Semana*, 17/05/1941, p. 16-17, 34. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1941_00020.pdf

3> MACHADO, Simão Ferreira. Triunfo Eucarístico, exemplar da cristandade lusitana em pública exaltação da fé na solene trasladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário, para um novo templo da Senhora do Pilar em Vila Rica, corte da Capitania das Minas. In: AVILA, A. Resíduos seiscentistas de Minas Gerais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1967, p.129-283



O TAMBOR CAXAMBU

*Daniel Palazzi, Kedison Guimarães, Jeferson Rocha
e Solange Palazzi*

Um tambor silenciado, confeccionado pelos integrantes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, encontrava-se encostado no fundo da sacristia da Igreja do Rosário, no início do século XX.

Em 1928, Gustavo Barroso, então diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), intermediou um processo de restauração na referida sacristia e entrou em acordo com o Juiz da Irmandade, Odorico Neves, solicitando a doação do “Tambor Caxambu” para o seu acervo.

Exemplar único, dar uma definição a este objeto é trancá-lo em uma vitrine, quando a representatividade que ele traz é muito maior que ser apenas uma peça de museu. Para descrevê-lo é preciso dialogar com a história, a descendência e vibração que ele emana.

Trata-se de um tambor afro-brasileiro. Feito nos terreiros de Ouro Preto, Minas Gerais, por mãos e saberes daqueles que foram traficados de África e de seus descendentes, carregando em sua estética e linguagens a ancestralidade do Velho Continente.

Quando falamos em tambor africano, as referências retornam aos primórdios do caminhar da humanidade. Em África, os artefatos musicais têm um lugar de destaque. Por serem

“Veículos da história falada, esses instrumentos são venerados e sagrados. Com efeito, incorporam-se ao artista, e seu lugar é tão importante na mensagem que, graças às línguas tonais, a

música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra.”¹

Para Posnansky, a prática tamborileira na forma e desenvolvimento das civilizações africanas remonta aos agricultores da Idade do Ferro, que modelavam cerâmicas, talhavam tambores, teciam panos, fundiam o ferro, forjavam utensílios. Os tambores são tão ancestrais quanto o próprio homem e sempre estiveram presentes nos cultos religiosos e também no lazer.

“Ligados à tradição, os tambores constituem um dos grandes livros vivos da África. Alguns são oráculos; outros, estações de transmissão; outros, gritos de guerra que fazem brotar o heroísmo; outros, ainda, cronistas que registram as etapas da vida coletiva. Sua linguagem é, fundamentalmente, uma mensagem repleta de história.”²

Assim é o tambor “caxambu” da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Ao avistá-lo, conseguimos pressentir os passos, desde os daqueles que foram até a mata escolher a árvore, até os dos que o tocaram. Porque um tambor ritual é múltiplo: transversal, por atravessar vários espaços e não espaços, tempos e atemporalidades; imanente, pois há uma materialidade sagrada em sua confecção, com madeiras e coros de animais, sacralização com

ervas ou sangue animal, para se ter um potente de axé; transcendente, por acessar divindades; e plural, pois possibilita múltiplos significados e experiências ressignificados na relação pessoa-comunidade-tambor.

Com certeza, esta peça ecoou muito mais fora da Igreja do Rosário do que dentro dela, porque é um tambor de terreiro. Muitas mãos o tocaram, mas não qualquer mão... porque apenas os predestinados conseguem realizar a conexão. Não estava silenciado na sacristia por acaso, mas a exigir que apenas as mãos corretas viessem a tocá-lo. Nunca teremos condições de enunciar quantos caminhos percorreu até chegar ao MHN. E o museu, abrindo a vitrine para que o tambor possa continuar ecoando, não pode definir quais serão os próximos passos que percorrerá, porque, como sempre alertaram os ancestrais, “os tambores da terra têm que ser ouvidos no céu”.

Sobre a forma com que era utilizado, nos *Anais do Museu Histórico Nacional* (1944), ele é associado a peça utilizada nas danças dos negros, ou referenciado como um atabaque.

O “caxambu” permite ver, através dele, toda a linhagem dos tambores de Congado. Remete à memória dos Grandes Reinados, como o de Chico Rei. Um tambor, talvez semelhante a este, no alto da escadaria da Igreja de Santa Efigênia, ressoou a força, a ancestralidade e a fé que nossos congadeiros expressam ainda hoje. As práticas congadeiras e reinadeiras estão registradas nos livros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, desde o seu nascimento.

Sua descrição como atabaque nos permite presumir que nosso ancestral, aqui analisado, foi testemunha e centro energético de força e religiosidade em Ouro Preto. Que talvez a vibração do couro e da madeira doados pela natureza, e produzido como conhecimento, sabedoria e respeito tenha sussurrado em sinergia, durante

as cerimônias que ensinaram os caminhos do candomblé e da umbanda brasileiros, para que o sagrado seja cultuado até os dias de hoje e os orixás e a força da fé possam se manifestar, exalando ancestralidade e oração.

Mas também pode ter se manifestado no catolicismo, estando no alto do coro da Igreja, em inúmeras missas, em especial as de Nossa Senhora do Rosário e dos Santos Negros.

E, provavelmente, batucou nos momentos festivos, levando som, vida, movimento, axé. Promovendo o canto e a dança, do adro da Igreja do Rosário para as ladeiras de Vila Rica. Sem, no entanto, deixar de expressar resistência e luta pelo direito à vida e à liberdade, o que podemos deduzir a partir da frase em letras gar-

Anônimo

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto

WIKIMEDIA COMMONS





Arsênio Silva

Congada, fotografia encomendada pelo Imperador Pedro II, 1860

BIBLIOTECA NACIONAL

rafais, desenhadas no corpo do tambor: “Viva o Brasil e todo o seu valor e viva o nosso imperador” – provavelmente uma referência à abolição da escravidão.

Este tambor “caxambu” é uma espécie ancestral que fala por todos os que tiveram seu som negligenciado ou esquecido. Peça fundamental para contar parte da história do Povo Negro. Porque o que se criou não foi apenas um instrumento musical, mas uma conexão, cuja capacidade de interligar se realiza na sua existência centenária, até os nossos dias.

1> KI-ZERBO, Joseph. “Metodologia e pré-história da África”. In *História geral da África*. Brasília: Unesco, 2010, v. I, p. XLII.

2> Idem, p. 392.





*N. S. dos Travezes.
na cidade de Aracaty 6 de Setembro
1859.*

COLEÇÃO JOSÉ DOS REIS CARVALHO

Thayane Vicente Vam de Berg

No arquivo histórico do Museu Histórico Nacional existem diversas coleções importantíssimas para a história nacional, uma delas é a Coleção José dos Reis Carvalho, composta por 32 ilustrações científicas (15 aquarelas e 17 desenhos) produzidas durante a Comissão Científica do Império. Esta expedição ocorreu no século XIX, durante o Segundo Reinado, entre os anos de 1859 e 1861, na região correspondente à província cearense, e contou com o apoio do imperador Pedro II e patrocínio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Também é conhecida pelas denominações: Comissão Científica de Exploração do Ceará, Comissão Exploradora das Províncias do Norte, Imperial Comissão Científica, Comissão Científica de Exploração e Comissão das Borboletas.

A formação da Comissão Científica do Império atendeu a finalidades políticas e científicas, e fez parte do “projeto civilizacional” promovido pelo governo. Entre os motivos para sua realização destacam-se: a intenção de se conhecer as partes territoriais até então “isoladas”, promovendo a ‘expansão para dentro’ do projeto imperial; enriquecer as coleções de História Natural do Museu Nacional (na época Museu Imperial e Nacional); fomentar uma ciência genuinamente nacional com a participação exclusiva de cientistas brasileiros; estimular a idealização de um Brasil comparável às nações europeias; além de interesses econômicos, pois havia a suspeita da existência de minerais preciosos na região explorada; entre outros objetivos. Era formada por cinco seções da área da História Natural: seção

botânica, seção zoológica, seção etnográfica e narrativa, seção geológica e mineralógica, e seção astronômica e geográfica, chefiadas respectivamente por: Francisco Freire Allemão, Manoel Ferreira Lagos, Antônio Gonçalves Dias, Guilherme Schüch de Capanema, Giacomo Raja Gabaglia.

Durante o trabalho de campo, o pintor José dos Reis Carvalho¹ assumiu a responsabilidade de documentar, por meio das ilustrações científicas, as características geológicas, mineralógicas, zoológicas, etnográficas e botânicas das regiões visitadas. Exímio aquarelista, ele fora discípulo de Jean-Baptiste Debret na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde se formou no ano de 1824. Era especialista em ilustração botânica e lecionou desenho na Escola da Marinha.

A presença de ilustradores científicos nestas viagens era fundamental, pois “o uso do desenho e da pintura constituía um suporte técnico imprescindível nas observações de campo”,² e este tipo de imagem tinha como função servir de apoio aos textos e anotações científicas. Detalhes como a profundidade, sombra, cor e luz são destacados nas ilustrações científicas como forma de retratar aquilo que é visto *in loco*.

As imagens de Reis Carvalho constituem parte importante da documentação produzida na expedição e permitem conhecer: o mapeamento geológico, a morfologia das rochas, o processo de erosão e decomposição, os recursos minerais, a topografia; as espécies de vegetação e animais; a arquitetura, os artefatos, as tecnologias, as técnicas e os tipos de materiais utilizados; aspectos ligados à indústria, economia, agricultura, cultura,

religião, costumes e saberes locais; vestimentas da época; o uso dos recursos e adaptações ao clima do sertão; o cotidiano das pessoas da região; a identificação de grupos indígenas etc.

Na coleção do Museu Histórico Nacional, quatro imagens foram encontradas por Gustavo Barroso e incorporadas ao acervo. As 32 ilustrações da Coleção José dos Reis Carvalho sob a guarda do MHN contemplam temáticas que abarcam a arquitetura da cidade de Aracati, e características da natureza na região cearense, das localidades: Serra do Arerê, Russas, Icó, Jaguaribe-mirim, Freguesia do Riacho do Sangue, entre outras. Nesta coleção também é possível identificar registros de técnicas e materiais utilizados em diferentes tipos de cerca; e tecnologias aplicadas nas construções e utensílios (moinho de vento, paiol de pólvora, carroças, casa de pau a pique, curral feito de carnaúba, redes, cesto de pesca). Além de representações de situações cotidianas e etnográficas como: a indicação dos locais das missões religiosas do Padre Agostinho; a atividade pesqueira; as características dos povos indígenas da região; comportamentos dos sujeitos etc.

A Comissão Científica do Império é um marco na história da ciência e teve papel relevante na afirmação da comunidade científica brasileira que, naquele momento, buscava reconhecimento e prestígio social. A Coleção José dos Reis Carvalho relaciona-se a um contexto histórico específico e a importância de sua preservação não é apenas artística, mas também científica, visto que tais documentos são resultantes de um extenso mapeamento da região cearense, os quais possibilitaram descobertas e pesquisas nas mais diversas áreas do conhecimento.

1> As informações acerca da biografia de Reis Carvalho são por vezes difíceis de precisar. De acordo com a pesquisadora Maria Sylvia Porto Alegre (2009, p. 14) o artista é niteroiense, mas outras referências de pesquisa atribuem-no a naturalidade cearense, como por exemplo: o Projeto Brasileira Iconográfica (<https://www.brasilianaiconografica.art.br/autores/16937/jose-dos-reis-carvalho>); a Enciclopédia do Itaú Cultural (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24320/jose-dos-reis-carvalho>); o Portal Brasileira Fotográfica (<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=pintura>). Sobre esta situação cabem algumas reflexões: a naturalidade cearense pode ter sido atribuída por uma assimilação com a localidade desenhada pelo artista? Caso seja cearense, qual seria a cidade do seu nascimento?

2> PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. "150 anos depois: na ronda do tempo". In: KURY, L. B. (org.). *Comissão Científica do Império, 1859-1861*. Rio de Janeiro: Adrea Jakobsson, 2009, p. 10-15.





Pescaria com cesto de "mororó". Quixó, 18 de setembro de 1859.



Igreja Nossa Senhora dos Prazeres, na cidade do Aracati. 06 de setembro de 1859.



LEME DA FRAGATA *AMAZONAS*

Francisco Doratioto

A fragata *Amazonas* esteve à frente da vitória brasileira na batalha naval de Riachuelo, na Guerra do Paraguai, e dela restou a roda de leme, hoje pertencente ao acervo do Museu Histórico Nacional. Esse timão realizou as manobras ordenadas por Francisco Manoel Barroso da Silva e que levaram à destruição ou fuga das embarcações inimigas. A belonave foi condecorada por Pedro II com a Ordem do Cruzeiro, cuja insígnia encontra-se no centro da roda.

Em novembro de 1864, após aprisionar o navio mercante brasileiro *Marquês de Olinda*, que fizera escala em Assunção rumo a Mato Grosso, o governante paraguaio Francisco Solano López rompeu relações diplomáticas e entrou em guerra com o Império do Brasil.

Em dezembro de 1864, tropas paraguaias atacaram o Mato Grosso e, em abril do ano seguinte, o ditador paraguaio ordenou a invasão da província argentina de Corrientes, o que levou à constituição da Tríplice Aliança entre Argentina, Brasil e Uruguai, em 1º de maio de 1865, para enfrentá-lo. Em 8 de junho, cerca de 12 mil soldados paraguaios invadiram o Rio Grande do Sul, marchando rio abaixo, pelas margens do rio Uruguai, com o objetivo de ingressar no território uruguaio e derrotar as forças brasileiras que ali estavam. Estas tinham viabilizado a troca do poder em Montevidéu: do Partido Blanco, que o ocupava constitucionalmente e que buscava apoio de Solano López, para o Colorado, que lutou a guerra civil com o respaldo do governo

argentino, de Bartolomeu Mitre – e, a partir de meados de 1864, também do brasileiro.

Segundo o plano de Solano López, as colunas invasoras, vitoriosas, levariam à instalação de governos receptivos aos interesses paraguaios em Buenos Aires e Montevidéu. O Paraguai teria então melhores condições para definir as fronteiras com o Brasil e a Argentina e poderia utilizar-se do porto de Montevidéu para aprofundar sua inserção no comércio internacional.

O sucesso dessa estratégia demandava o domínio do rio Paraná pelos navios paraguaios, que dariam suporte às forças invasoras e, para tanto, era necessário anular a divisão naval brasileira nesse via fluvial – a Argentina não dispunha de Marinha de Guerra. Foi então planejado o ataque paraguaio aos navios de guerra brasileiros, na altura da foz do Riachuelo.

O Paraguai contava com uma Marinha improvisada, composta por embarcações mercantes adaptadas – uma delas, o *Marquês de Olinda* – e apenas um navio de guerra, o *Tacuarí*, construído na Inglaterra. Já a divisão naval brasileira no rio Paraná era composta por nove embarcações com casco de madeira e grande porte, construídas para a patrulha oceânica. Com calado para navegar em águas profundas, tinham dificuldade em operar em trechos sinuosos ou estreitos do rio.

Comandava essa divisão o experiente Francisco Manoel Barroso da Silva. Seu navio capitânia, o *Amazonas*, era o maior da esquadra e movimentava-se usando velas e máquina a vapor, que girava rodas posicionadas em suas laterais,

mais vulneráveis a tiros de canhões do que as hélices das demais belonaves brasileiras – mas lhe davam maior capacidade de manobra. As outras oito belonaves brasileiras – *Jequitinhonha*, *Beberibe*, *Belmonte*, *Parnaíba*, *Mearim*, *Araguaí*, *Iguatemi* e *Ipiranga* – eram de tamanhos diferentes e também possuíam propulsão mista.

O plano de Solano López não era destruir os navios brasileiros, mas sim atacá-los de surpresa, capturando-os. Assim, a ação foi planejada para o raiar do sol, quando suas caldeiras ainda estariam sendo acesas para obter vapor, portanto, com pouca capacidade de manobra. As belonaves brasileiras seriam abordadas pelos 500 soldados que superlotavam os navios paraguaios e renderiam os marinheiros de guarda, dominariam os conveses e encurralariam as tripulações, que ainda estariam nos alojamentos. Os paraguaios colocaram 30 canhões e três mil soldados nas barrancas próximas do Riachuelo, que ficavam acima do nível dos conveses dos navios. O canal navegável do rio Paraná era estreito, o que obrigaria os navios brasileiros a manobrar bem próximo da margem, sob tiros.

Na noite de 10 de junho, a esquadra paraguaia partiu da fortaleza de Humaitá com algum atraso. Era comandada por Pedro Inácio Meza e composta por oito navios rebocando seis pequenas embarcações sem propulsão própria, com um pequeno canhão. Uma avaria na hélice em



Angelo Agostini
O Almirante Barroso em retrato publicado
na *Revista Ilustrada*, 1882
COLEÇÃO PARTICULAR

um dos navios suspendeu a navegação para que fosse reparada e retardou ainda mais o ataque.

A esquadra paraguaia aproximou-se da brasileira em plena luz do dia, e passou por seus navios quase imobilizados, pois as fornalhas ainda não forneciam vapor suficiente. Meza não tentou tomá-los, pois já perdera o efeito surpresa. Do lado brasileiro, movimentou-se primeiramente o *Belmonte*, seguido pelo *Jequitinhonha* e pelos demais, manobrando em espaço exíguo, sob tiros vindos das margens. Logo avistaram a curva completa do rio Paraná, na altura do lugar conhe-

cido como *Rincón de Lagraña*, onde estavam parados os navios paraguaios. Raciocinando que estes voltariam rio acima, Barroso deteve a marcha do *Amazonas*. Houve, porém, dificuldade de comunicação e sincronização de movimentos entre os navios brasileiros, o que expôs o *Jequitinhonha* a vários impactos de bala, imobilizando-o. O *Belmonte* seguiu à frente, mas foi avariado pelos tiros de canhões da barranca e encalhou, para não afundar. O *Parnaíba* tentou rebocar o *Jequitinhonha*, mas perdeu o leme, imobilizando-se. Barroso colocou-se, então, à frente dos outros navios, e sob fogo de canhões, desceu o rio Paraná até poder manobrar e retornar à ponta sul do Rincón de Lagraña, com as belonaves brasileiras em coluna.

Ele encontrou o *Jequitinhonha* encalhado, sob bombardeio, enquanto três navios para-

guaaios cercavam o *Parnaíba*, em cujo convés travava-se luta corpo a corpo. Havia duas embarcações paraguaias fora de ação e as demais mantinham capacidade de combate; a vitória inclinava-se para estas. Barroso utilizou-se do tamanho do *Amazonas* atirando sua proa como um aríete contra as embarcações inimigas. Manobra arriscada, mas bem-sucedida: afundou uma das embarcações e inutilizou outras duas, enquanto os quatro navios inimigos restantes se retiravam.

Após mais de cinco horas de combates, caracterizava-se a vitória da força naval brasileira. Os atacantes perderam uns dois mil homens, inclusive o comandante Meza, enquanto a es-

quadra brasileira teve 124 marinheiros mortos e perdeu o *Jequetinhonha*. Esse resultado frustrou os planos de Solano López, e a Marinha Imperial, ao bloquear a navegação do Paraguai para o Atlântico, criou condições para os aliados passarem à ofensiva.

A fragata *Amazonas* ainda teria quase três décadas de vida útil. Na Revolta da Armada, em 1893, ela foi ocupada pelos sublevados e terminou indo a pique a oeste da Ilha das Enxadas, na Baía da Guanabara. Dela foram retiradas algumas peças, uma delas, justamente, a roda de leme, antes que fosse explodida em 1897, pois sua estrutura naufragada atrapalhava o canal de navegação.

Alexander Gardner

Brazilian Steam Frigate at Navy Yard, 1863 (Fragata *Amazonas*)

LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON





COMBATE NAVAL DO RIACHUELO

Sonia Gomes Pereira

Combate Naval do Riachuelo é uma pintura a óleo sobre tela, com 8,2 m de largura e 4,2 m de altura, feita por Victor Meirelles.

Ela retrata um episódio da Guerra do Paraguai, que se prolongou de 1864 até 1870, na qual a Tríplice Aliança – formada por Brasil, Argentina e Uruguai – enfrentou o Paraguai, governado por Solano Lopez. A batalha em questão ocorreu em 11 de junho de 1865, no rio Paraná, junto à foz do afluente Riachuelo, terminando com a vitória do Brasil, liderado por Francisco Manoel Barroso da Silva – o Almirante Barroso – e a destruição quase completa da esquadra paraguaia.

A obra preservada no MHN é, na verdade, a segunda versão da pintura. A primeira foi encomendada pelo Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo, em 1868. Oito anos mais tarde, em 1876, foi enviada para a Exposição Universal de Filadélfia, nos Estados Unidos. Depois do evento, ficou totalmente deteriorada, sem possibilidade de restauração. Em 1883, o pintor, apoiando-se em esboços e fotografias, realizou esta segunda versão.

Victor Meirelles de Lima (1832-1903) é um dos mais brilhantes artistas da segunda metade do século XIX no Brasil. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, ganhou o Prêmio de Viagem em 1852 e partiu para a Europa como pensionista, primeiro em Roma, depois em Paris. Quase no final de seu pensionato, em 1861, Meirelles, com base na carta de Pero Vaz de Caminha, realizou a tela *A Primeira Missa no Brasil*, que foi aceita e exposta no Salão de Pa-

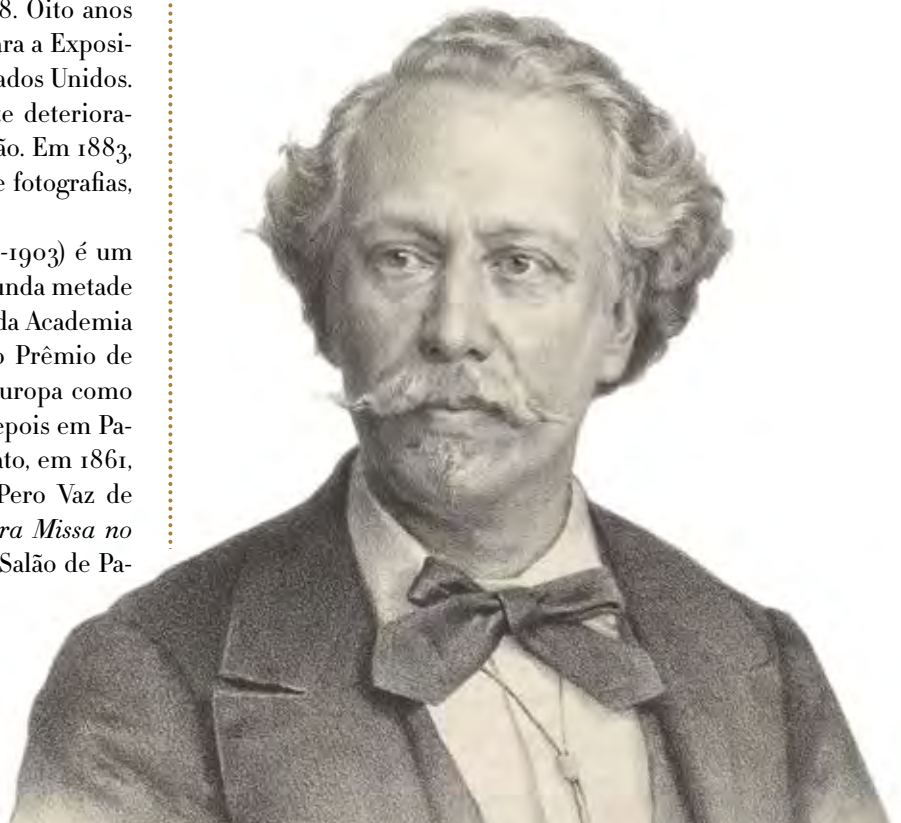
ris; tornou-se, assim, o primeiro brasileiro a ter uma obra em um salão internacional. De volta ao Brasil, foi professor da Academia na cadeira de Pintura Histórica. Dedicou-se a vários gêneros de pintura: retratos, paisagens – sobretudo no final da vida – e pinturas de temas históricos. Nessa última categoria, recebeu várias encomendas do governo imperial, entre as quais o *Combate Naval do Riachuelo*.

Desde o Renascimento na Itália, período que corresponde aos séculos XV e XVI, quando brilharam artistas notáveis como Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo, a pintura histórica era con-

Victor Meirelles

Litografia de Angelo e Robin, 1881

BIBLIOTECA NACIONAL







siderada uma das formas mais nobres de arte.

Aqui no Brasil, a pintura histórica tornou-se muito importante no século XIX, após a vinda de D. João em 1808. Inicialmente, teve o objetivo de glorificar a figura do monarca – o próprio D. João VI e depois D. Pedro I – e registrar fatos importantes ligados à monarquia, como a chegada da Princesa Leopoldina, da Áustria, para o casamento com D. Pedro. Após a Independência em 1822, e sobretudo durante o reinado de D. Pedro II, foi um instrumento importante na construção da imagem da nova

nação, contribuindo para consolidar o poder da monarquia, assim como ressaltar a ideia de um território imenso e unificado, em que as três raças conviveriam em harmonia sob a liderança da civilização ocidental e branca. Assim, fatos da história do Brasil foram destacados, tanto da história mais antiga, como a guerra para expulsão dos invasores holandeses do Nordeste no século XVII, quanto fatos então atuais, como a guerra do Paraguai.

A utilização das artes nesse processo de construção da imagem visual do país foi possível graças à atuação da Academia Imperial de Belas Artes. A instituição foi criada em 1816, contando com a vinda de professores franceses – Jean-Baptiste Debret, Nicolas Taunay, Grandjean de Montigny, entre outros –, todos emigrados da França no momento crítico da queda de Napoleão Bonaparte. Mas a entidade só foi definitivamente aberta em 1826, em prédio projetado por Montig-



Almirante Francisco Manuel Barroso da Silva

FOTÓGRAFO DESCONHECIDO

COLEÇÃO PARTICULAR

ny na Travessa das Belas Artes (próximo à atual Praça Tiradentes), infelizmente hoje demolido, existindo apenas seu notável pórtico no Jardim Botânico.

Para aprimorar e ampliar os horizontes dos artistas nacionais, a Academia criou nos anos 1840 os Prêmios de Viagem a Europa e as Exposições Gerais, muito mais tarde chamadas de Salões.

Nunca é demais destacar a importância desses dois fatos. De um lado, eles permitiram a inserção de alguns alunos de maior destaque no ambiente internacional, possibilitando que al-

guns chegassem à excelência, dentro dos padrões acadêmicos da época. É o caso de Victor Meirelles e Pedro Américo, os quais atingiram níveis de qualidade em sua pintura equivalentes aos pintores acadêmicos europeus de seu tempo. Por outro lado, é importante chamar a atenção para a importância da exposição do trabalho do artista a um público maior e, sobretudo, à crítica de arte. Isso já havia ocorrido antes na Europa e no século XIX ocorre no Brasil. As Exposições Gerais contribuíram para ampliar o ambiente artístico, formar o gosto de um público maior e propiciar encomendas fora do âmbito do Estado, possibilitando maior liberdade para o artista.

Passando agora a olhar com maior cuidado a tela *Batalha do Riachuelo*, podemos observar alguns dos pontos aqui indicados. Por exemplo, a cena retratada diz respeito aos momentos finais da batalha. Portanto, Victor Meirelles, que foi



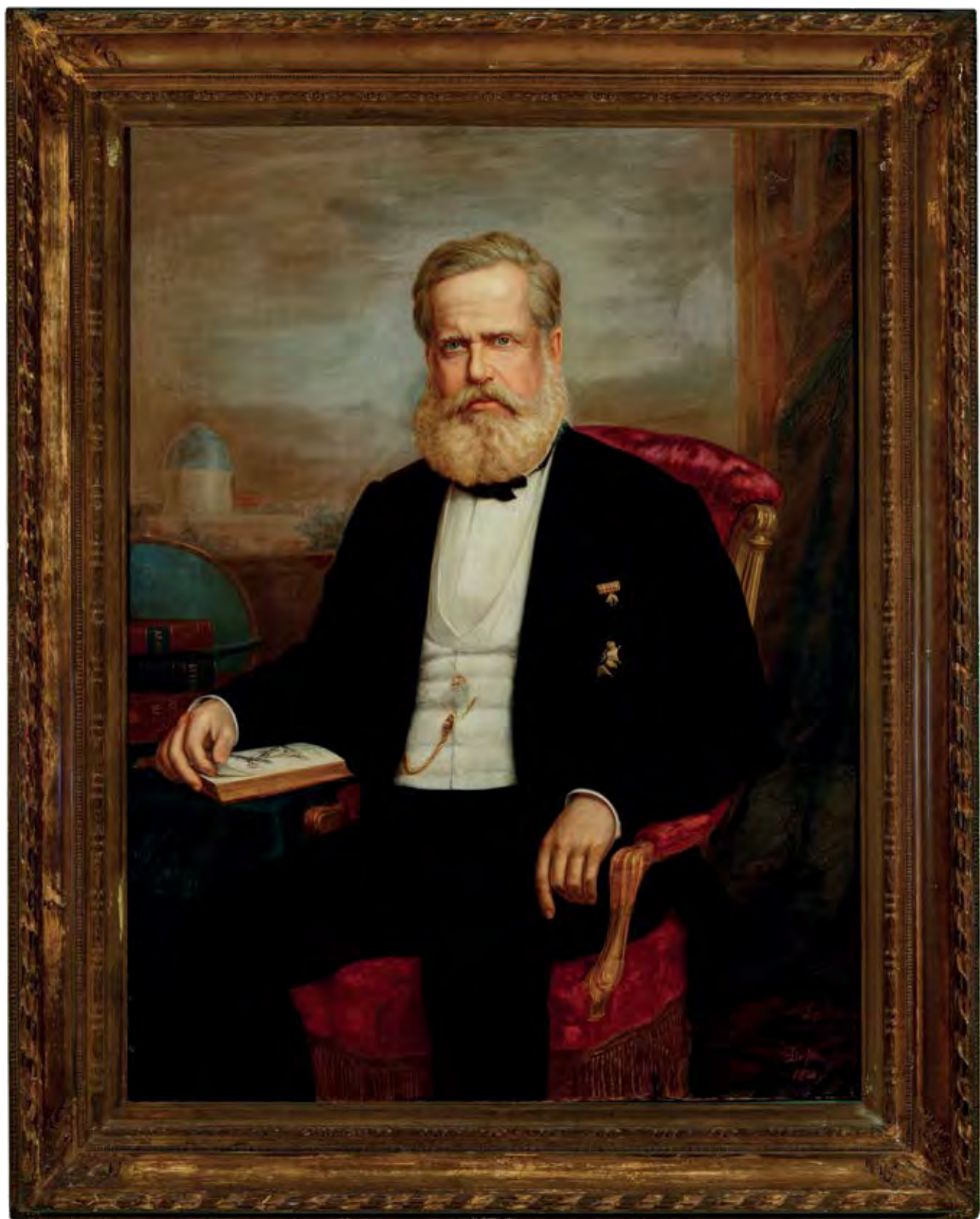
pessoalmente ao local onde o combate aconteceu, escolheu representá-la num momento em que a vitória do Brasil já estava assegurada, podendo, assim, exaltar a bravura dos combatentes brasileiros.

Apesar de se tratar de uma batalha, que certamente se passou com grande movimentação, a composição da pintura apresenta-se estruturada de forma equilibrada, destacando quase no centro a fragata *Amazonas* com a figura do Almirante Barroso, mas contrapondo nas laterais as demais embarcações. Embora não haja simetria absoluta, o conjunto se equilibra quando os barcos da esquerda, em maior número e mais afastados, opõem-se ao barco maior derrubado à direita, mais próximo do espectador e ladeado por várias figuras humanas. O desenho, portanto, prevalece nessa composição estruturada segundo os padrões clássicos tradicionais.

A escolha de Victor Meirelles no tratamento expressivo da tela guarda um tom mais contido, não tão dramático como pode ser visto em outras pinturas de batalha. A maior dramaticidade na *Batalha do Riachuelo* encontra-se no primeiro plano, em que são representadas figuras dos paraguaios derrotados com grande movimentação corporal, alguns semidespidos, outros quase se afogando nas águas do rio e outros ainda lutando.

Em contraste com o tom dramático do primeiro plano, está a representação do Almirante Barroso e dos soldados brasileiros na fragata central de maneira mais sóbria, já em plena celebração da vitória.

É essa imagem positiva do Brasil que a tela *Batalha do Riachuelo* procura fixar, mostrando menos o lado cruel e dramático da guerra e destacando a imagem de um país heroico e vitorioso.



RETRATO DE PEDRO II

Moema Vergara e Rundsthen Nader

Ao visitar o Museu Histórico Nacional, um dos objetos do seu acervo que nos chama muito a atenção é o quadro de Pedro II pintado por Delfim da Câmara (Magé/RJ, 1834-c.1916). Segundo o *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, Delfim da Câmara, com apenas 14 anos, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, sendo aluno de Manuel Joaquim de Melo Corte Real, Costa Miranda e Corrêa Lima. Obteve vários prêmios enquanto aluno, como a grande medalha de ouro em pintura histórica em 1850. Pleiteou o prêmio de viagem, mas perdeu, só ficando atrás de Victor Meirelles. Um segundo pleito foi tentado em 1857, também sem sucesso, quando deixou a Academia, passando a estudar por conta própria.

Aparentemente frustrado em suas ambições como artista, transferiu-se para Porto Alegre pouco antes da Guerra do Paraguai, produzindo escassa pintura e alguns trabalhos em cenografia e gravura. Quando eclodiu o conflito, alistou-se como voluntário do exército da Província. Finda a guerra, retornou à Corte em 1870, abrindo um ateliê à rua da Assembleia, 82, dedicando-se



Victor Frond

D. Pedro II, litografia, 1860-1861

COLEÇÃO PARTICULAR

principalmente ao retrato. Apesar de ser o único artista plástico a combater na guerra, nunca fez pinturas históricas como Victor Meirelles (1832-1903) ou Pedro Américo (1849-1905), seus contemporâneos.

Na *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais* encontramos a informação de que em 1885 Câmara lecionou desenho na Escola Politécnica, onde trabalhou até o fim da vida. Expôs periodicamente retratos em estúdios e galerias cariocas. Em 1896, ensina no Ginásio Nacional. Também nessa década, ministra aulas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, tornando-

se membro da Sociedade Promotora das Bellas Artes, dirigida por Bethencourt da Silva. Em 1896 foi vice-presidente da Sociedade Artística, Literária e Científica Bethencourt da Silva. Entre 1896 e 1899, torna-se major. Leciona até pelo menos 1915, quando não se encontram mais notícias suas. Apesar de ter pintado dois retratos do Imperador, ele teve pouco reconhecimento e morreu provavelmente em 1916 no Rio de Janeiro.

No retrato de Pedro II que está no MHN, Delfim da Câmara o pintou cercado da ciência de que o retratado mais gostava: a Astronomia. Lá ele está representado segurando um livro, em cuja página

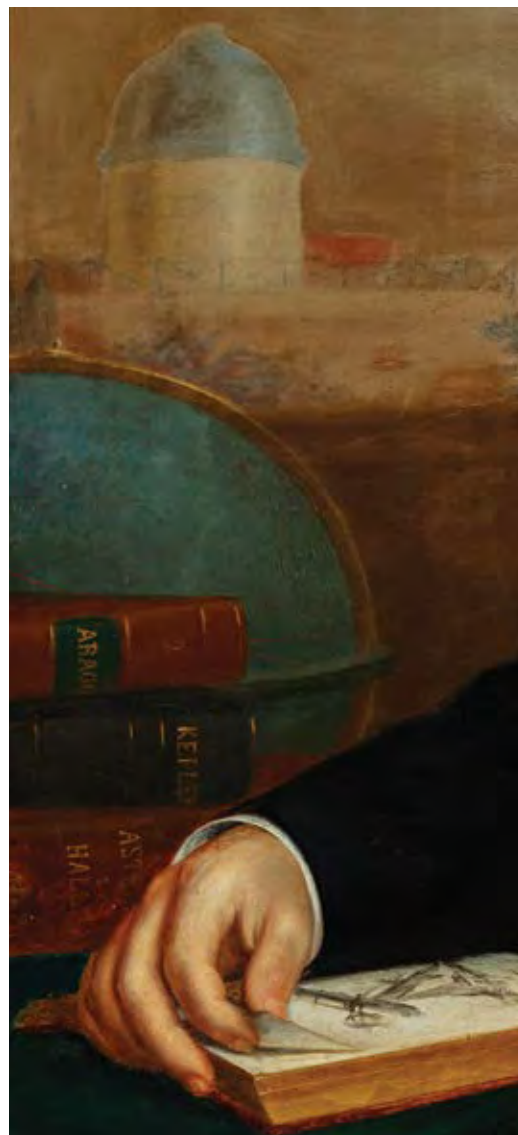


Augusto Malta
Observatório do Morro do Castelo, 1912
BIBLIOTECA NACIONAL

aberta há o desenho de um telescópio e, ao fundo, vemos a cúpula de um observatório astronômico. No momento da celebração do nosso bicentenário de Independência, este quadro dá algumas informações importantes do principal regente do século XIX, que governou o país durante quase 50 anos, período em que se estava buscando lançar as bases da nacionalidade brasileira.

Pedro II foi um grande incentivador do Imperial Observatório do Rio de Janeiro (Iorj), tendo inclusive doado alguns de seus instrumentos para a instituição. Visitava com frequência várias instituições de ensino e pesquisa no Rio de Janeiro, entre elas, claro, o Iorj, onde tinha até um gabinete. Ademais, Pedro II também tinha seu observatório particular, localizado no pavilhão norte do palácio da Quinta da Boa Vista – um dos espaços de uso privativo do monarca, construído em 1862, contendo equipamentos básicos para a observação dos corpos celestes. E ainda desenvolveu estudos sobre eclipses, cometas, meteoritos, estrelas e vários comentários sobre assuntos astronômicos.

Outro elemento importante a ser notado no quadro é sua roupa, a casaca e as calças pretas, além do relógio de bolso e as comendas no peito. Ao analisar suas vestimentas, Joana Monteleone

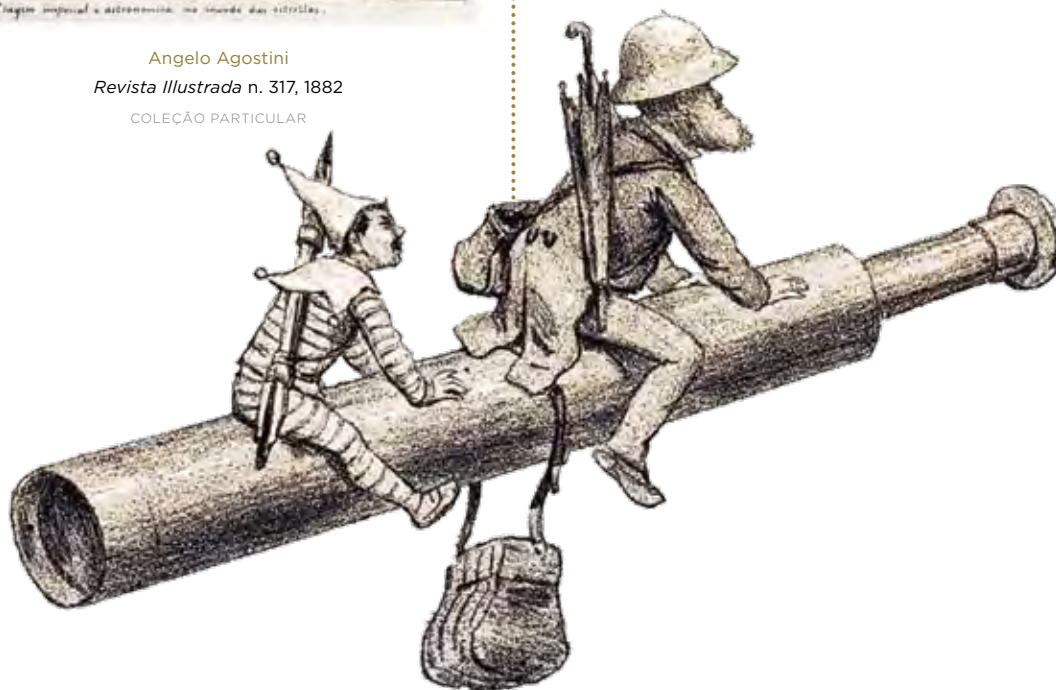


afirma que ele se vestia como um imperador de seu tempo, “representante à altura da Casa de Bragança”.¹

Quando este quadro estava sendo pintado, o Iorj era chefiado pelo astrônomo francês Emmanuel Liais, e o grande projeto era a feitura de mapa do Império do Brasil, pois a astronomia é uma ciência fundamental para a produção



Angelo Agostini
Revista Ilustrada n. 317, 1882
COLEÇÃO PARTICULAR



Viagem imperial e astronômica no mundo das estrelas.

cartográfica. O mapa nacional era de grande importância, tanto para o desenvolvimento do país, quanto para o sentimento de nacionalidade. Assim, tínhamos um imperador que preferia ser retratado com livros e instrumentos científicos do que com espadas, ou montado em cavalos. Nossa interpretação do quadro de Delfim da Câmara aponta para uma tradição científica presente nas bases da nacionalidade brasileira, que foi sendo esquecida pela História. Acreditamos que, ao sublinhar estes aspectos de nossa memória, contribuimos com uma nação melhor para as próximas gerações.

1> MONTELEONE, Joana Moraes. D. Pedro II e o império de casa-ca: os sentidos de poder nos trajés masculinos no Segundo Império. *Almanack*, v. 15, 2017, p. 11.

HONRA
A
D. Pedrolle
1628
no minto
de Rio Branco



ALEGORIA À LEI VENTRE LIVRE

Ana Flávia Magalhães Pinto e Itan Cruz

Ao entrarmos em museus deparamos com objetos que têm sua legitimidade garantida pelo fato de estarem ali. Esse valor está associado a seleções que ratificam a importância anteriormente atribuída a esses artefatos ou que os posicionam em sistemas de relevância formulados com novo intuito. Por isso, o modo como quadros, estátuas e outras peças que compõem exposições são apresentados nos demanda a prática de uma atitude historiadora diante do que vemos. Afinal, tudo o que está ali foi historicamente elaborado no passado e no presente. Não existe uma condição natural que explique o destaque.

De perguntas simples às mais complexas, tudo cabe: Quem fez? Por quê? Quando? Como? Onde? Em quais circunstâncias? Em que espaços a obra circulou? Que reações suscitou? Que impacto teve ao longo do tempo? Por que este objeto e não outro foi evidenciado? A busca por respostas tende a render interessantes debates.

Façamos um exercício com a escultura *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, cuja autoria foi atribuída a A.D. Bressac e está no Museu Histórico Nacional. Feita em madeira e gesso, a imagem representa um menino negro, magro, sorridente, de 8 a 10 anos, descalço e vestindo uma tanga. Na mão esquerda segura uma corrente rompida que prendia o pé do mesmo lado, e na mão direita impõe uma placa em que as seguintes palavras aparecem mal distribuídas e desproporcionais: “Honra a D. Pedro II – lei da emancipação de 28 de setembro de 1871 no ministério do V^{de} do Rio Branco”.

Segundo a ficha descritiva, a peça foi feita no século XIX. Logo após a promulgação da lei ou algum tempo depois? É curioso notar que, enquanto há centenas de registros sobre o espanhol Miguel Navarro y Cañizares, que finalizou em 1878 uma tela também intitulada *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, nenhum registro aparece em jornais publicados nas décadas de 1870 a 1890 sobre Bressac, sua produção ou atuação nos meios artísticos brasileiros, mesmo incluindo as variações do seu sobrenome. Em catálogos de arte, inexistente informação adicional acerca do suposto artista francês e das condições de feitura da obra – única de sua autoria localizada.

Essas controvérsias, entretanto, não minam o interesse pelo objeto. A maneira como a escultura tem feito sentido mobiliza uma série de reflexões acerca das políticas de memória sobre escravidão, liberdade, pessoas negras e brancas nesta nação que alcançou o bicentenário de sua independência, convivendo com interdições à cidadania da maioria de seu povo por força do racismo.

Embora a placa exalte o imperador, a Lei n. 2.040 foi promulgada pela princesa Isabel, regente imperial, e se popularizou por meio de várias expressões. As mais comuns foram: Lei do Elemento Servil, por legislar sobre possibilidades de emancipação; Lei Rio Branco, em referência ao primeiro-ministro que negociou a aprovação no Parlamento; e Lei do Ventre Livre, por considerar ingênuos, isto é, livres, os filhos de mulheres escravizadas. Isso sem falar em Lei Áurea, epíteto que seria vinculado à lei de 13 de maio de 1888.

A despeito dessa variedade, as denominações reduzem a complexidade das disputas expressas na legislação. Por um lado, encobrem as diversas demandas impostas pela ação cotidiana de escravizados em defesa da liberdade. Por outro, há demasiada deferência a um único político, dando-lhe a forma de herói. Ademais, endossam a alienação do corpo de mulheres negras em cativo, reduzindo-lhes ao órgão reprodutivo, o útero. Por fim, apagam as ações abolicionistas de denúncia da ilegalidade da escravidão contra africanos desembarcados após a Lei de 7 de novembro de 1831, que abolia o tráfico transatlântico. Esse crime afetou ainda filhos e netos dessas pessoas.

A contragosto de muitos escravistas, que se sentiam violados em seu direito à propriedade e no monopólio da promoção do acesso à liberdade, a legislação formalizava o direito costumeiro de trabalhadores escravizados a constituir pecúlio. Ou seja, acumular o dinheiro necessário para reivindicar judicialmente a própria liberdade ou a de entes queridos. Revogava também a reescravização por “ingratidão”, mecanismo que precarizava a liberdade dos libertos por torná-los reféns dos caprichos de ex-senhores.

Ao mesmo tempo, o texto instituía o fundo de emancipação, no qual se reuniam quantias de diferentes fontes, em favor da alforria em todo o país. Também no terreno das instituições do Estado, a legislação libertava os “escravos da Nação” – que estavam a serviço das repartições e outros órgãos públicos – e determinava a matrícula de toda a população cativa, prevendo a liberdade da-



Marc Ferrez
Quitandeira, 1875 circa
INSTITUTO MOREIRA SALLES

queles que não fossem inscritos no tempo determinado. Entretanto, o maior destaque coube justamente à liberdade dos filhos de mulheres escravizadas. Não era a primeira vez que esse expediente era mobilizado em benefício da gestão escravista em diversos pontos da América, sobretudo para promover uma saída controlada para a universalização do trabalho livre. O caso mais recente à época fora dado pela Lei Moret, de 1870, aplicada pela Espanha em Cuba e Porto Rico.

Diante desses dados, vale voltar à estátua e perguntar: Por que o autor optou por retratar uma figura humana que se distanciava das mais destacadas na lei: mães, bebês ou adultos com condições de juntar

economias? É importante frisar que um menino escravizado daquele tamanho não seria automaticamente liberto por força daquela lei. A alguém como ele, nem mesmo estava garantido o acesso às primeiras letras, que lhe permitiriam saber o que era dito na placa.

Em vez disso, crianças de 8 anos nascidas depois de 1871 eram justamente as que poderiam ser apartadas das mães, caso escravistas optassem por “receber do Estado a indenização de 600 mil réis” ou funcionários do governo decidissem encaminhá-las a instituições filantrópicas. Poderiam ainda seguir prestando serviços ao senhor de sua mãe até completarem 21 anos. Na contramão de frágeis promessas de redenção, a continuidade da escravidão na liberdade organizava os destinos de todos os expostos a regimes de dependência e trabalho tutelado. Esse tipo de controle frequentemente comprometeu



Rosa Gauditano/StudioR.
Menino na fonte da Praça da Sé, 1980

FOTOGRAFIA

o respeito à maternidade de mulheres negras e a estabilidade de suas famílias.

Por fim, é importante dizer que a referida lei foi aprovada por parlamentares que a viam como um “mal necessário” e definitivo, evitando medidas futuras que ameaçassem o gradual fim da escravidão. Uma vez aprovada e largamente reverenciada como Lei do Ventre Livre, a legislação passou a ser o foco de variadas homenagens, que reforçaram a naturalização de graves violências. Isso talvez explique por que pouco estranhamento nos cause a proximidade do menino negro afirmando liberdade e ainda caracterizado de acordo com o repertório da escravidão e a de outras tantas crianças negras a figurar em cenas atuais de exploração de trabalho infantil. Algo que não passa despercebido por artistas negros e antirracistas, como o afro-estadunidense Kehinde Wiley, em sua releitura justamente da escultura *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, de 2009.



COLEÇÃO “TIPOS DE RUA”

Ynaê Lopes dos Santos

A coleção “Tipos da rua” foi produzida pelo artista baiano Erotides Américo de Araújo Lopes, na segunda metade do século XIX. São poucos os dados biográficos sobre este artista. Graças aos esforços de compêndio da Arte Baiana de Manuel Querino, sabe-se que Erotides Araújo nasceu em Salvador, em 17 de dezembro de 1847, e que desde sua meninice havia apresentado aptidões para as artes, mas a data de seu falecimento é desconhecida. Na juventude, ele foi discípulo do artista português Beirão, escultor especialista em imagens de Nossa Senhora da Piedade. Graças à sua dedicação e talento, em pouco tempo o pupilo aprendeu tudo o que mestre tinha a lhe ensinar. Logo em seguida, passou pelas mãos de José Rodrigues Nunes, que foi seu professor de desenho.

Essas duas formações foram fundamentais para que Erotides Araújo se tornasse um artista proeminente na Bahia do final do século XIX, cujas obras chegaram a ser vendidas para Portugal e Inglaterra, como bem pontuou Manuel Querino na obra *Artistas baianos*. Sua notoriedade se deu por meio de suas miniaturas esculpidas em casca de cajazeira, e as dez estatuetas que integram o acervo do Museu Histórico Nacional estão entre suas obras mais conhecidas.

A coleção “Tipos de rua” – como ficou conhecida – é composta por dez estatuetas, que variam entre 17,5 e 20 cm de altura, e como o nome sugere, representam tipos que eram comuns nas ruas das principais cidades do Brasil nas últimas décadas do século XIX. Quatro dessas estatuetas representam homens e as outras seis retratam mulheres.

Dentre as figuras masculinas, todas representam homens negros que ganhavam a vida nas ruas das cidades. Nelas observamos: um idoso (provavelmente um africano) com um grande

cesto na cabeça; um ganhador transportando mercadorias pela cidade; um aguadeiro, carregando água em potes conhecidos como ‘porrões’; e um outro com aparência mais jovem, com uma mala na cabeça.

Os tipos femininos também retratam figuras negras igualmente comuns nas urbes do Brasil Império. São elas: uma mulher jovem (possivelmente uma escravizada), vestindo um pano da costa nos ombros e carregando uma gamela com mamões e outras frutas; uma senhora mais velha, com roupas simples e descalça, carregando uma cesta na cabeça com os peixes que vendia nas ruas; uma vendedora de bananas, calçada e vestida com pano da costa; outra vendedora de frutas, usando um vestido decotado e um pano da costa cobrindo um dos ombros, usando



ainda algumas pulseiras; uma jovem, com muitos brincos, pulseiras e colares, vestido decotado e pano da costa cobrindo um dos ombros (esta é a única estatueta que não está envernizada); e uma mulher vestida com roupa de domingo, muito ornamentada, com balangandãs.

Muitos detalhes dessas obras merecem ser vistos ao vivo, pois permitem compreender as capacidades técnicas e artísticas de Erotides Araújo. Todavia, junto com sua excepcional qualidade, a coleção pode ser considerada como uma fonte primária riquíssima para a compreensão do universo urbano no Brasil escravista. O interesse e curiosidade sobre os trabalhadores negros das cidades chamou a atenção dos artistas desde o setecentos. Temos o exemplo de Carlos Julião para o século XVIII, bem como as conhecidas litogravuras de Debret e Rugen-

das nas primeiras décadas do século XIX. Com o advento da fotografia, esses “tipos negros” continuaram sendo retratados no Brasil, como demonstram as obras de Cristiano Jr. e de Marc Ferrez no final do oitocentos.

A escolha por retratar os trabalhadores e trabalhadoras negros das ruas, portanto, não foi inédita, mas faz parte de uma trajetória importante de artistas brasileiros e de artistas que representaram a vida social no Brasil. Essa insistência no tema dos “tipos de rua” em nada diminui a obra de Erotides. Muito pelo contrário. Ao usar sua qualidade artística incontestável, o baiano faz das suas estatuetas pequenos convites para a compreensão de aspectos centrais da história do Brasil: a interseção entre o mundo do trabalho e a questão racial, sobretudo no dinâmico espaço urbano da época.



Junto com os detalhes muito bem explorados pelo artista, suas obras contam a vida das “pessoas miúdas” que compuseram grande parte do que se chamou de *povo brasileiro*. Também não dever ser tratado como mero acaso o fato de as dez estatuetas representarem homens e mulheres negros. Eram estes que, na condição de escravizados ou já em liberdade, eram responsáveis pelas mais variadas atividades e serviços do mundo urbano. Eram as mãos e os pés que não deixavam as cidades pararem.

Vale ressaltar a maior presença de figuras femininas na coleção. Uma série de estudos recentes tem demonstrado como as mulheres negras (livres e escravizadas) tiveram papel fundamental na organização do mercado de compra e venda de alimento das principais cidades brasilei-

ras, chegando a se transformar em mercadoras de sucesso e prestígio.

Por fim, é fundamental pontuar que ao retratar com essa riqueza de detalhes as fisionomias, as vestimentas, os ornamentos e os apetrechos e instrumentos de trabalho desses homens e mulheres, a obra de Erotides nos convida a olhar com mais atenção para a dinâmica histórica do trabalho brasileiro no espaço citadino e a compreendê-lo na sua complexidade, permitindo que possamos enxergar as agências, os conhecimentos e saberes adquiridos e as estratégias de sobrevivência elaboradas por sujeitos que, durante muito tempo, foram vistos mais como parte desse cenário urbano oitocentista, e menos como os atores sociais que foram.





DOMINGO DE FESTA NA FAZENDA

LIBERDADE? POSSÍVEIS OLHARES

Flávia Figueiredo

As pinceladas e imagens numa tela podem nos revelar mais do que os estilos dos pintores e movimentos artísticos. Ao pararmos diante de uma tela e observarmos, podemos nos deparar com narrativas, impressões e interpretações diversas, memórias individuais ou coletivas, registros de uma época, seu cotidiano e política. Este texto propõe uma leitura crítica da pintura *Domingo de festa na fazenda*, entendendo como primordial a função científica dos museus.

Ao percorrermos as galerias de exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional, um pequeno quadro pode passar despercebido num ambiente protagonizado por grandiosas pinturas históricas. Exposto no módulo “Entre mundos”, continuidade do módulo “Portugueses no mundo”, a tela está bem perto da vitrine de objetos que dialogam com a cultura afro-brasileira.

A obra, óleo sobre tela, de autoria do artista austríaco Johann Hans Nobäuer, foi adquirida pelo MHN no ano de 1942 por meio de compra feita a Tarcísio Pereira Guimarães, em meio a outros objetos de tipologias distintas. Chama a atenção o fato de a obra abordar uma cena de cotidiano dos tempos coloniais. Nota-se que a temática das pinturas muda, mas, ao compararmos as obras, é possível perceber o estilo característico do artista.

Nobäuer nasceu no ano de 1893, em Viena, onde diplomou-se pela Escola de Belas Artes, antes de participar da Primeira Guerra Mundial como oficial de reserva da cavalaria. Em 1921 chegou ao Brasil em missão do governo austríaco de reconhecimento e pesquisa da fauna e flora bra-



sileira, instalando-se no Rio de Janeiro. O acervo do MHN possui uma série de pinturas do artista que tem como tema a arquitetura colonial.

A documentação catalográfica revela que a tela de Nobäuer já foi exposta antes na sala “Ocaso da Monarquia”, em 1977. No mesmo dossiê pertencente ao arquivo da reserva técnica do MHN encontramos a ficha catalográfica do ano de 1989, que aponta para a existência de outro título para a pintura em questão: *Festa colonial*. Este mesmo registro é encontrado no processo de entrada no acervo.

Diferenças de títulos à parte, a pintura está repleta de elementos ligados à aristocracia, à escravidão, ao papel das mulheres e à cultura africana.



Para analisar a pintura podemos partir de duas temáticas: paisagens naturais e grupos de pessoas. Acima, vemos a luz solar iluminando parte da cena, e a magnitude das árvores e grandes rochas, ao fundo, revelando um ambiente que pode ser associado a uma grande fazenda. Na lateral direita, ao fundo, temos uma pequena construção com trabalhadores, o que reforça essa associação e, na lateral esquerda, vemos parte de uma construção que se aproxima da arquitetura das casas de fazenda.

Um dos grupos encontra-se bem na frente desta casa. Trata-se de pessoas brancas em volta de uma rede de descanso, com vestimentas completas, com acessórios como chapéus, remetendo à elite da época. É flagrante o distanciamento desse grupo em relação aos outros presentes na cena.

Embaixo, na parte mais sombreada, observam-se pessoas negras, em grupo ou sozinhas. Da esquerda para a direita, um escravizado carrega o que parece ser parte de um tronco e, logo em seguida, nos deparamos com uma cena de destaque: a mulher negra sentada no chão sobre um pano, segura uma criança branca que a abraça e recebe sua atenção, o que nos remete à figura da ama de leite, a quem era negado o direito à maternidade, à convivência com o próprio filho, para servir e alimentar o bebê de sua senhora, provavelmente uma das mulheres representadas na cena de descontração ali na frente da casa. Afastadas dos filhos, que muitas vezes eram vendidos ou colocados para adoção, os corpos das amas de leite eram violados e explorados. Sua relação com a senhora, embora de proximidade, era também de submissão. A imagem benevolente da ama de leite está presente em obras de arte, mas estas nem sempre representam a situação à qual estavam submetidas. Era evidente a negação do direito à maternidade, assim como a exploração desses corpos – seja sexualmente, seja como ama de leite e, sobretudo, na condi-



ção de força de trabalho. Esta situação convida a uma reflexão a respeito da “liberdade” e da cena de festa retratada na obra.

A relação de amor e carinho da ama de leite com a criança é um dos destaques dessa pintura. Assim como as crianças negras em volta, incluindo um bebê distante da cena da criança branca. Despido da roupa e dos cuidados maternos, testemunha a falta de proteção e o abandono a que eram relegados os filhos de mulheres escravizadas. No mesmo enquadramento, vemos uma criança sentada no chão, abraçando as próprias pernas. Embora vestida, também parece carente de atenção. A gravidez não impedia a continuidade de seus trabalhos e seu leite estava reservado às crianças brancas, enquanto às negras eram oferecidas papas.

As sinhas, representantes da elite escravocrata, com vestimentas que as distinguem das

demais mulheres na cena, ocupam a área mais iluminada e estão agrupadas interagindo com homens brancos cuja aparência os vincula a essa elite. A relação das sinhas com as amas de leite era, como dissemos, de submissão, e por vezes de violência, embora a condição da amamentação aproximasse essas mulheres. O que nos leva à reflexão de que a pintura nos passa uma ideia de confraternização não condizente com a realidade.

Outra cena protagonizada por uma mulher negra no centro da pintura é a da dança. Podemos observar, além da que dança, um momento de descontração dos negros – uns dançam, outros cantam, tocam instrumentos, um senhor fuma cachimbo e todos parecem alegres. Para além da diversão, esta era uma manifestação de afirmação de identidade, cultura e resistência. Canto, dança e percussão fazem parte de manifestações culturais reconhecidas como Patrimônio Cultural Brasileiro, tais como o jongo, do Vale do Paraíba, e o samba, do Recôncavo Baiano. Na lateral à direita, montado a cavalo, vê-se um homem de chapéu, capa, e portando armas, numa alusão à figura do capitão do mato, à vigilância constante a que estavam submetidos os escravizados nas fazendas. Sua posição, obstruindo o único caminho que leva para longe da casa-grande, nos lembra que mesmo em dia de festa, a liberdade era vigiada. Acima destes, ao fundo, veem-se trabalhadores em ação no que poderia ser uma moenda ou mesmo um estábulo. Mal conseguimos enxergar o que ocorre com outros grupos de pessoas negras atrás do tronco e na lateral à direita, além do próprio vigilante, cujas faces não são detalhadas. A cena em meio à natureza, com pessoas sorrindo, crianças, música e dança pode realmente ser descrita como uma festa num lindo dia de domingo, mas ao atentarmos aos detalhes, nos questionamos: qual liberdade é vigiada?

DE RIO DE JANEIRO A PETROPOLIS

le bateau à vapeur et le che-
min de fer de Mauá.

tous les jours.

de la Praia à 6 h³⁰ du ma-
tin.

les dimanches et jours de fêtes ; à 2 h³⁰

à midi les jours de semaine.

heures de départ sont quelquefois chan-
gées.

Les journaux indiquent ce change-
ment.

quelques jours à l'avance.

peut se faire conduire à l'embar-
cadement au moyen de kilburys ; pris dans l'

de la ville ils coûtent 500 reis ;

Pelo vapor e a estrada de ferro
de Mauá.

Serviço todos os dias.

Partida da Praia às 6 h³⁰ da ma-
nhã nos domingos e dias de festejo ; às 2 h³⁰
da tarde nos dias úteis.

Estas horas de partida são algu-
vezes alteradas, porém os jornaes indi-
cam a mudança alguns dias antes.

Ha kilburys para conduzir os
aos a estação do embarque ; tomados
interior da cidade custão 500 reis ;

DOZE HORAS EM DILIGÊNCIA

GUIA DO VIAJANTE DE PETRÓPOLIS A JUIZ DE FORA

Daniella Gomes dos Santos

“...esta obra não tem merecimento, senão o de ser o primeiro guia do viajante feito no país, guia ilustrado de desenhos copiados de fotografias. Ouse esperar que ele seja de tanta utilidade ao jovem brasileiro, desejoso de instruir-se, como ao estrangeiro que se dará por satisfeito de levar uma lembrança desta terra admirável...”¹

Estas são palavras do fotógrafo franco-alemão Revert Henrique Klumb (c.1826-c. 1886), que estão no prefácio da obra *Doze horas em diligência – Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, de 1872, considerado o primeiro guia turístico impresso do Brasil. O que muita gente não sabe é que o original manuscrito desse guia, datado de dezembro de 1870, encontra-se preservado no Museu Histórico Nacional (MHN) e é sobre esse documento que faremos algumas reflexões.

O guia original é encadernado com luxuosa capa de couro, detalhes dourados, com a coroa e o brasão do Império do Brasil. As 69 páginas de textos, escritas em português e francês, descrevendo detalhadamente a viagem, são ilustradas com 20 fotografias em albumina.

A versão impressa de 1872 sofreu modificações feitas pelo autor: as fotografias passaram a ser litografadas e ele ainda incluiu outras nove, além de uma planta do perfil e longitudinal da



Revert Henrique Klumb

Autorretrato, s/d

BIBLIOTECA NACIONAL

estrada União e Indústria. Esse guia foi a primeira publicação com fotografias totalmente produzidas e litografadas no Brasil. Klumb dedicou e presenteou essa primorosa obra à imperatriz Teresa Cristina (1822-1889) em 1870:

“Sou talvez muito presunçoso ousando oferecer a Vossa Majestade a dedicatória deste opúsculo; entretanto ouse esperar que Vossa Majestade me fará a graça insigne de aceitá-la, ainda que não fosse, senão para servir de incentivo ao sentimento que me inspirou.”²

Ele era conhecido como o fotógrafo preferido da família imperial brasileira. Quem sabe o protegido da Imperatriz? É o que inferimos de um trecho de sua dedicatória: *“No benévolo acolhimento de Vossa Majestade que já se dignou a fazer tanto por mim...”*³

O interesse de D. Pedro II (1825-1891) por novas descobertas é fundamental para o desenvolvimento da fotografia no Brasil e para o apoio aos fotógrafos. Klumb foi professor de fotografia da



princesa Isabel (1846-1921), o que deixa ainda mais evidente sua proximidade com a família imperial.

Mas vamos ao guia. A União Indústria foi a primeira estrada pavimentada com macadame no país. Fazia a ligação entre a cidade de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, e Juiz de Fora, em Minas Gerais. Seu construtor, Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1872), contou com o apoio do imperador D. Pedro II, que esteve presente na inauguração da moderna estrada, no dia 23 de julho de 1861.

Assim, a primeira fotografia do documento manuscrito é um retrato de Mariano Procópio. Klumb incluiu também sete fotografias de paisagens, cinco de pontes e sete de estações de muda (ao longo do trajeto da viagem, havia 12 estações de muda, ou seja, as paradas para troca dos animais que puxavam a diligência).

Conforme descrito no guia, a viagem iniciava-se no Rio de Janeiro “pelo vapor e a estrada de ferro de Mauá”. Os preços do transporte de passageiros para Petrópolis eram cobrados pelo trajeto inteiro ou por estações, que eram três: Mauá,

Inhomirim e Raiz da Serra. A viagem inteira era cobrada por três classes: 1ª classe – 8.000 réis; 2ª classe – 6.000 réis; 3ª classe – 4.000 réis. Os escravizados só poderiam viajar na 3ª classe, assim como as pessoas que se sujeitassem a retirar o calçado, o que constantemente acontecia com os trabalhadores do campo. Destacamos um exemplo de valores cobrados na estação de Inhomirim: a 1ª classe custava 2.500 réis, a 2ª classe, 1.500 réis, e a classe dos descalços 1.000 réis, cerca de R\$ 123,00 (cento e vinte e três reais) atuais (em 2022). Por esses valores, inferimos que não era uma viagem barata, não era qualquer pessoa que podia pagar a passagem. Pelos valores convertidos, verificamos que mesmo o escravizado precisava dispor de uma quantia bem razoável.

Klumb descreve toda a viagem com olhos de ver, destacando com minuciosos detalhes, por várias vezes com tom poético. Como ao comparar uma cascata com uma preciosa obra de arte, o encanto das belas paisagens, a fertilidade do solo, observada nas plantações ao longo do caminho. Em determinado momento da narrativa,



o fotógrafo pede licença aos leitores do guia para relatar que na Posse, local da terceira estação de muda, encontra-se uma pequena fazenda chamada Saudade, em que ele destaca: “*uma palavra que nas línguas estrangeiras é intraduzível*”. E continua a conversa com o leitor, narrando que recebeu nesta fazenda uma hospitalidade tão sincera que nunca a esquecerá.

A estrada União e Indústria entrou em decadência com a chegada da ferrovia em Juiz de Fora, em 1875. E, no século XX, trechos da estrada foram inutilizados e/ou destruídos, com a construção de uma hidrelétrica na década de 1950, no município de Alberto Torres, e com a construção da rodovia federal radial BR-040, na década de 1980. Das 12 estações de muda, restou apenas a oitava, Paraibuna, que atualmente abriga o Museu Rodoviário, criado na década de

1970 com o apoio do MHN, que ajudou em seu planejamento, pesquisa e organização.

O Guia, essa obra tão importante para a história do turismo do Brasil, faz parte do acervo do Arquivo Histórico do MHN desde 1924, quando veio transferido do Paço Imperial da Quinta da Boa Vista, atual Museu Nacional, que sofreu um terrível incêndio no ano de 2018.

Convidamos os leitores a passearem por suas páginas e a conhecerem com mais detalhes esse documento, que se encontra digitalizado e disponível online na base de dados do Arquivo Histórico do MHN. Boa viagem!

1>Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1379801/or1379801.pdf. Acesso em 18/02/2022.

2> KLUMB, Revert Henry. *Doze horas em diligência – guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*. Rio de Janeiro, 1870, p. 3.

3> Idem, ibidem.



LETREIRO DA LOJA DA AMÉRICA E CHINA

Marize Malta

Não havia no Rio de Janeiro de outrora rua mais famosa e borbulhante quanto a rua do Ouvidor. Desde o século XIX, foi o coração do comércio de luxo e dos cafés da moda, para onde convergiam os principais produtos importados que chegavam ao porto da cidade. Artéria privilegiada ‘para ver e ser visto’, por onde desfilavam as mulheres elegantes, os intelectuais, profissionais liberais e rapazes janotas, além de abrigar as redações dos principais jornais cariocas e importantes livrarias. Nessa via fervilhante, referenciada por Machado de Assis, Coelho Neto, Luiz Edmundo, e digna das memórias de Joaquim Manuel de Macedo, localizava-se um dos mais célebres e longevos estabelecimentos comerciais, a Loja da América e China, fundada em 1840.

No *Almanak Laemmert*, pelos anos de 1870, era classificada como “Lojas de quinquilharias, casquinhas, bandejas, bronzes, lustres, lampiões, crystaes, cutelarias, bolas para bilhar, brinquedos etc.”, um típico bazar em que tudo se vendia: de máquinas a sabão, de móveis a velas, de porcelanas, pratas e cristais a ventarolas, de esculturas a rolos de papel higiênico; de perfumes a desinfetantes e ao indefectível chá.

O letreiro, de grandes dimensões (3,37 x 1,74 m), foi doado em fins de 2019 ao Museu Histórico Nacional por Gilda e Tomas Zinner, sob o patrocínio do Instituto Vassouras Cultural, e restaurado pelo saudoso pintor e professor Claudio Valério (falecido em 2021), que também o guarneceu com uma baquete que arremata a tela, pintada a

óleo, sem autoria registrada. Interessante notar que, diferentemente dos impressos efêmeros, sua dimensão e técnica pretendiam lhe conferir maior perenidade e a reputação de uma pintura, gênero artístico de prestígio. Foi feito para durar e ser admirado.

O letreiro se encontra na seção Cidadania no percurso museológico, apresentando a importância do comércio para a economia e a cultura na cidade, as transformações dos bens de consumo e o advento da serialização e dos eletrodomésticos que tanto afetaram as tarefas cotidianas nos lares.

No século XIX e primeiras décadas do século XX, para além das vitrines pejadas de objetos, as lojas tinham por hábito expor toda a mercadoria que conseguisse ficar à vista, restando muitas vezes pouco espaço para o trânsito dos fregueses. Quantidade e variedade eram fatores importantes e encontrar aquela enorme quantidade de artefatos era como um parque de diversão para o olhar.

A loja ocupava um prédio de 9 m de frente por 32,35 m de comprimento, com três pavimentos e um sótão, desde a reforma de 1917. Possuía no térreo duas portas de entrada, ladeadas por vitrines, três vãos nos pavimentos superiores e áreas internas em forma de cruz de malta para garantir iluminação e aeração eficientes. Em rara fotografia de seu interior, realizada por Augusto Malta, ao fundo da loja, destacava-se o letreiro da empresa. Era o único espaço disponível, já que as paredes laterais eram cobertas por altos armários envidraçados.

LOJA DA AMERICA

ER
RUA DO OUVID



MARCA RE

ICA E CHINA

FUNDADA EM 1840

ERNESTO PEREIRA & CIA LTDA

OR, 62



GISTRADA

À época da imagem de Malta, a Casa era dirigida por J. R. Camões e Cia., enquanto que o encontrado em exposição no Museu Histórico Nacional já registra o comando de Ernesto Pereira e Cia. Ltda. Com um comércio que ultrapassou seu centenário, era natural que seus donos se sucedessem e os letreiros fossem refeitos. A iconografia, por outro lado, permaneceu praticamente inalterada, construindo uma identidade visual inconfundível.

O que mais chama a atenção são as figuras alegóricas da América e da China – uma índia de longos cabelos negros, vestindo cocar, saiote de penas e manto, coloridos em vermelho, azul e amarelo, portando arco e flecha; e uma chinesa (que já fora homem em letreiros anteriores) com quimono amarelo e vermelho florido, sobreposto a calças curtas em azul e vermelho, usando sapatilhas pontudas e com cabelo em coque preso por varetas. Elas ladeiam dois brasões centralizados, uma com esfera armilar, a outra com dragão, que representam, a partir de elementos de suas bandeiras, o império brasileiro e o chinês (dinastia Qing). Sublinhando as alegorias, uma moldura volteada em vermelho arremata a base do letreiro, com ares *art nouveau*. É interessante notar que, mesmo após o advento da República, a estética e a referência do Segundo Império se mantiveram.

Na parte superior, o nome da loja se destaca, com letras retílineas serifadas, metade em preto, metade em vermelho, em disposição ondulada, conferindo um dinamismo que poderia remeter à ideia de circulação das mercadorias, agilidade no atendimento e atualidade das ofertas. As letras maiúsculas são circundadas por linhas ornamentadas, que seguem em linha simples. O término do nome em curva ascendente abre espaço para a inserção da data de fundação do estabelecimento e da identificação da empresa. Logo abaixo, o endereço.

O negócio esteve originalmente sob o comando do português Antônio Marques de Oli-

veira, que depois se associou a Antônio Marcelino Carneiro Rocha (Marques & Carneiro), estando por muitas décadas após o falecimento de Marques de Oliveira registrado como propriedade de Carneiro Rocha & Companhia. Em seguida, ocupou a liderança comercial Joaquim da Rocha Camões (firmas Camões e Aguiar, depois J. R. Camões & Comp.). O mais longo comerciante deve ter sido Manoel Bernardes da Silva, que iniciou seu vínculo com a loja em 1887, como empregado (caixeiro), e assumiu o negócio após o falecimento de Camões, em 1926, quando estabeleceu a firma Bernardes da Silva & C.

Seis anos após o centenário da loja, em 1946, Bernardes da Silva faleceu, assumindo Ernesto Pereira (sócio desde 1943) – que encomendou o letreiro pintado a óleo sobre tela e cuja data só pode se situar a partir do momento em que assumiu o negócio. Com sucessivos sócios, seus donos mantiveram o mesmo ramo de negócio de importações, com vários depósitos pela cidade.

Para além das vendas de tantos artigos, a loja também participava de outras atividades na cidade, realizando doações de peças para premiações de concursos, assumindo posto de venda de rifas beneficentes e apresentando esporádicas exposições artísticas. E para marcar a comemoração do centenário, “a Loja da América e China fez imprimir uma breve notícia histórica e distribuiu um quadro comemorativo (...)”, como notificou o *Jornal do Comércio* de 6 de junho de 1940.

Mas, infelizmente, ela não chegou ao seu sesquicentenário. Em 18 de abril de 1978, Zózimo do Amaral anunciava no Caderno B do *Jornal do Brasil*, “Está indo abaixo mais uma pérola da arquitetura carioca do início do século: a Casa da América e China na Rua do Ouvidor”. Mais do que sua arquitetura, era a própria loja que finalizava sua epopeia, como tantas outras que marcaram o comércio pulsante da cidade do Rio de Janeiro.

Marc Ferrez

Rua do Ouvidor, 1890 circa

BIBLIOTECA NACIONAL





RETRATO DE ANDRÉ REBOUÇAS

Hebe Mattos

O óleo sobre tela *Retrato de André Rebouças* está exposto na linha do tempo sobre a abolição no Museu Histórico Nacional. É obra de pequena dimensão em moldura oval de 48 cm de altura por 40 cm de largura.

A legenda da exposição a ressalta como um dos poucos trabalhos em pintura do escultor Rodolfo Bernadelli (1852-1931) e apresenta uma breve notícia biográfica do engenheiro abolicionista retratado (1838-1898). O quadro está ao lado de uma placa de 1910, comemorativa da conquista da abolição da escravidão no Ceará, pelo movimento abolicionista, em 1884. As duas imagens estão precedidas por uma grande alegoria da abolição, sem data, com a imagem de uma mulher sentada no trono e um anjo no céu. São sucedidas por um imponente retrato a óleo do Barão do Cotegipe, autor de um dos cinco votos no senado imperial contrários à lei da abolição. Está apresentado como autor da lei Saraiva-Cotegipe, que emancipou os escravizados sexagenários em 1885. Ela foi aprovada com indenização de cinco anos de serviço aos senhores, o que adulterava o projeto original apresentado pelos abolicionistas e o gabinete Dantas e estava atrelada a uma legislação de repressão ao movimento.

André Rebouças e Cotegipe eram adversários na política e desafetos na vida. De 1885 a 1888, Cotegipe foi chefe de um gabinete assumidamente escravista, responsável por três anos de repressão violenta ao abolicionismo e às fugas de escravizados. O gabinete caiu em março de 1888 em meio às fugas em massa e à generalização das alforrias

para evitá-las, o que acabou determinando uma virada de posição dos conservadores paulistas e possibilitando a nomeação pela regente de um ministério favorável à abolição.

A linha do tempo termina em 13 de maio de 1888, informando que nesse dia a lei Áurea foi assinada pela princesa Isabel. A assinatura foi decorrência da aprovação da lei na Câmara e no Senado imperial na mesma data, sob pressão dos estandartes da confederação abolicionista e de uma multidão nas ruas, o que foi registrado por André Rebouças em seu diário. Multidão e estandartes aparecem registrados na foto, em formato pequeno, da missa campal comemorativa de 17 de maio que encerra a série de imagens.

O retrato de André Rebouças é de 1897, segundo os documentos da doação, feita por Henrique Bernadelli, de 35 obras de seu irmão ao MHN, em 1932, em sua maioria, esculturas.

Rodolfo Bernadelli, nascido no México e naturalizado brasileiro, foi escultor e pintor. Seus pais foram preceptores das princesas imperiais e ele e o irmão estudaram na Academia Imperial de Bela Artes (AIBA). Completou os estudos como pensionista imperial na Itália de onde retornou, em 1885, no auge da campanha abolicionista. Participava das conferências organizadas pela Confederação Abolicionista da qual Rebouças era um dos dirigentes e foi membro entusiasmado da Associação Abolicionista Artística. Próximo à família imperial, renunciou à posição de professor da Aiba, com a Proclamação da República. Pouco tempo depois, foi convidado a voltar ao cargo, no qual desenvolveu o projeto



Anônimo

Henrique e Rodolpho Bernardelli em 1906

BIBLIOTECA NACIONAL

que resultou na criação da Academia Nacional de Belas Artes – e dela foi diretor por 25 anos.

Em 1897, André Rebouças se encontrava já bastante doente em Funchal, na Ilha da Madeira, onde viria a morrer no ano seguinte. Em 1888, ele se reaproximara da família imperial com a queda do gabinete escravista de Cotegipe no mês de março. Em 1889, Rebouças considerou a queda da monarquia uma ação dos interesses escravocratas contrariados pela abolição sem indenização aos senhores. Partiu com a família imperial para o exílio

e não voltou com vida ao Brasil. Morou dois anos na Europa, viajou por mais dois anos pela África e estabeleceu-se em 1893 na Ilha da Madeira. Ali foi encontrado morto em 1898. Seu corpo foi embalsamado e retornou ao Rio de Janeiro para os funerais, onde recebeu grandes homenagens.

O retrato foi feito por encomenda do engenheiro Paulo de Frontin para ser colocado no escritório das Docas Pedro II, projetadas e parcialmente construídas por Rebouças. André registra a homenagem em uma de suas cartas de Funchal.



Marc Ferrez

Docas Dom Pedro II e embracações. 1885 circa

INSTITUTO MOREIRA SALES

A pintura foi feita a partir de uma fotografia de busto, com o mesmo enquadramento e vestimenta, inclusive a flor na lapela, símbolo do abolicionismo, o que sugere que foi feita na década de 1880. A inflexão da cabeça, o olhar e em especial a cor da pele, são, porém, diferentes. As duas imagens têm ampla circulação na internet. O quadro a óleo parece muito maior em suas versões digitais. No século XIX, quase sempre as fotografias de homens pretos e pardos que integravam a chamada boa sociedade clareavam seus rostos. Rodolfo Bernadelli desfez isso. O André pintado por ele é mais negro e desafiante que o da foto e igualmente elegante e belo. O pequeno *Retrato de André Rebouças* em exposição no MHN perenizou esta imagem.



Anônimo

Barão de Cotegipe | MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Circulo vicioso

—
vindo no ar, gemia inquieto vagalume:
Quem me leva que forse aquella loura estrella
Que arde no eterno arul, como uma eterna vela
Mas a estrella, fitando a lua, com ciúme:

—
"Pudesse eu copiar-te o transparente lume,
Que da grega columna á gothica janella,
Contemplar, suspirosa, a fronte amada e bella
Mas a lua, fitando o sol, com arredume

—
"Misera! tive-se en aquella enorme, aque
Claridade immortal que toda a luz resu
Mas o sol, inclinando a rútila capel
—
t, aureola de m

MANUSCRITO DE MACHADO DE ASSIS

Francisco Régis Lopes Ramos

Ovaga-lume, uma estrela, a lua e o sol. Estes, pode-se dizer, são os 'personagens' do poema "Círculo vicioso", o segundo que Machado de Assis inseriu no livro *Ocidentais*. A trama é a seguinte: o vaga-lume diz que gostaria de ser uma estrela, a estrela diz que bom mesmo é ser a lua, a lua diz que nada se compara com o sol, o sol argumenta que o seu brilho pesa demais e, por isso, se pergunta: "Por que não nasci eu um simples vaga-lume? Sobre esse caminho

que não começa nem termina, com volta e sem volta ao mesmo tempo, Manuel Bandeira disse que o tema central era "a universal insatisfação dos seres eternamente presos à sua condição".

O que dizer, então, de uma folha contendo o manuscrito assinado do poema "Círculo vicioso"? Hipótese: nesse manuscrito e em outros lugares, Machado de Assis desejava que sua assinatura resistisse ao tempo. Que chegasse ao futuro, por obra de algum círculo virtuoso, pronto para vencer a corrosão de cada dia, como ocorre com as relíquias. A palavra-chave é relicário.

"Mandou fazer um armário envidraçado, onde meteu as relíquias da vida..." –assim Ma-



Machado de Assis em 1904

ACERVO ARQUIVO NACIONAL, FUNDO
CORREIO DA MANHÃ

chado de Assis inicia um dos parágrafos sobre a vida de Aires, um dos principais personagens da sua obra. Um relicário doméstico. Um museu particular na sala de visita, para conter "retratos velhos, mimos de governos e de particulares, um leque, uma luva, uma fita e outras memórias femininas, medalhas e medalhões, camafeus...". E, como não poderia deixar de ser, num espaço assim composto, "pedaços de ruínas gregas e romanas". Também como não poderia deixar de ser, a descrição vai em frente sem

perder a oportunidade de alguma ironia: "uma infinidade de cousas que não nomeio, para não encher papel".

Nada pior do que concluir que o autor estava transpondo para a ficção a realidade da sua vida. Mas não é difícil mostrar como a existência de relíquias e relicários pessoais estava presente em seu horizonte, principalmente quando a idade se tornava mais avançada.

Em agosto de 1905, em carta a Joaquim Nabuco, ele disse: "O que a Academia, a seu conselho, me fez ontem, basta de sobra a compensar os esforços da minha vida inteira". Sentindo o peso da idade e a ausência da esposa, o que lhe deu tal compensação? Nada mais

nada menos do que um pequeno presente que tinha tudo para ser tratado pela posteridade como relíquia.

Do exterior, Joaquim Nabuco enviou para Graça Aranha um ramo de “carvalho de Tasso”, dentro de uma caixa, e uma carta pedindo-lhe que o presente fosse entregue a Machado de Assis em sessão especial da Academia, com um discurso que ele, Graça Aranha, saberia como fazer. Machado de Assis recebeu a homenagem e guardou. Guardou não em qualquer lugar, como se percebe numa carta pouco depois enviada a Nabuco: “o próprio galho, com a sua carta ao Graça, já os tenho na minha sala, em caixa, abaixo do retrato que V. me mandou de Londres o ano passado”.

A caixa estava devidamente preservada. Mas o sentimento de proximidade da morte fez o presente assumir o que parecia ser sua vocação desde o início: tornar-se relíquia. Em uma das últimas cartas ao amigo Mário de Alencar, é exatamente o termo ‘relíquia’ que Machado de Assis usa para se referir ao presente: “Perguntei-lhe há tempos se queria dar destino a essa relíquia, quando eu falecesse; agora renovo a pergunta”. E dá duas sugestões. Primeira: “Talvez a Academia consinta em recolher o galho como lembrança...”. Ir para o cuidado de Mário Alencar é a segunda sugestão: “... haverá em sua casa algum recanto correspondente ao que sei possuir em seu coração, e onde ele possa recordar-lhe a saudade de um velho amigo desaparecido.”

Assim como o personagem Aires, Machado de Assis não foi indiferente à existência das relíquias pessoais. O poema manuscrito “Círculo vicioso”, por outras vias, também acabou se tornando o que parecia ser seu destino: transmutar-se em pedaço do passado que fez a posteridade reverenciá-lo. Afinal, não há como não se sentir tocado por essa assinatura ao final da página. Hoje, vê-la preservada pelo Museu His-

tórico Nacional acrescenta algo diante da leitura do poema em um livro. Esse algo pode ser chamado de tempo, com suas manchas e suas marcas inevitáveis.

Por outro lado, mas da mesma forma que a criatura Aires, o criador Machado de Assis desenvolveu uma ética da memória. “Não escrevas tudo, querido amigo”, escreveu Aires em seu diário, exatamente no dia do seu aniversário, 17 de outubro de 1888. Além disso, nesse mesmo dia, e não por acaso, Aires decidiu atear fogo em uma mala de papéis velhos recém-descoberta, que ele chega a chamar de “inferno de lembranças”.

Ao lado de sua obra monumental, consagrada como uma das mais significativas da língua portuguesa, há outra, que é exatamente essa ética da memória. Para decepção dos caçadores da vida pessoal, Machado de Assis também fez uso do fogo e da máxima “não escrevas tudo...”, de modo a deixar aos vindouros apenas o que de fato importava: a sua obra, e não a sua vida (a sua vida pertenceu a ele e aos próximos – e ele não mediu esforços para que assim fosse). Talvez esteja aí o segredo da segunda fase de sua obra, tão original que é considerada até hoje como incomparável, inclusive incomparável com a primeira fase. Afinal, a partir de *Brás Cubas*, o autor passou a ser outro: transpondo as amarras biográficas, o próprio autor se tornou ato de criação.

Circulo vicioso

Lurindo no ar, gemia inquieto vagalume:

— "Quem me dera que fosse aquella loura estrella,
Que arde no eterno aral, como uma eterna vela!"
Mas a estrella, fitando a lua, com ciúme:

— "Pudesse eu copiar-te o transparente lume,
Que da grega columna á gothica janella,
Contemplan, suspirando, a fronte amada e bella!"
Mas a lua, fitando o sol, com ardeume:

— "Misera! tive-me eu aquella enorme, aquella
Claridade immortal que toda a luz resume!"
Mas o sol, inclinando a rutila capella:

— "Ves-me esta brilhante aureola de ruime...
Enfara-me esta aral e desmedida umbella...
Porque não nasceu eu um simples vagalume?"

Machado de Assis.



BATUTAS DE FRANCISCO BRAGA

Gilberto Vieira

Antônio Francisco Braga, compositor, regente e professor, nasceu em 15 de abril de 1868 no Rio de Janeiro, e faleceu em 14 de março de 1945, na mesma cidade. Negro, de origem pobre, órfão de pai, iniciou sua formação musical aos 8 anos de idade, a partir de 1876, no Asilo dos Meninos Desvalidos – instituição de educação primária e profissional que oferecia aulas de música e contava também com uma banda, frequentemente contratada para realizar apresentações no município da corte, o que gerava recursos para a instituição e era uma prática de iniciação profissional.

Graças à sua grande desenvoltura musical, Francisco Braga foi convidado a integrar a banda, onde ocupou a posição de contramestre e, mais tarde, de mestre. Já nesse período começou a criar suas primeiras composições, o que chamou a atenção do diretor da instituição, e este o encaminhou para o Imperial Conservatório de Música, onde se matriculou na classe do professor Antônio Luiz de Moura e formou-se em clarineta em 1886, recebendo



Autor desconhecido
Francisco Braga em fotografia de divulgação, 1940
COLEÇÃO PARTICULAR

medalha de ouro pelo excelente desempenho. Em seguida, iniciou seus estudos de contraponto e harmonia com o professor Carlos de Mesquita – propagador da escola francesa de Jules Massenet, Saint-Saëns e Léo Délibes.

Em 1887, apresentou sua *Fantasia-Abertura* para orquestra, na Sociedade de Concertos Populares – associação idealizada por Carlos Mesquita. Essa composição foi apresentada outras vezes na mesma associação, rendendo boas críticas e uma imagem promissora do seu jovem compositor. Em 1888, além do posto de mestre da Banda do Asilo de Meninos Desvalidos, Braga tornou-se também professor da

instituição. Em 1889, participou do concurso promovido pelo primeiro governo republicano para a escolha de um novo hino nacional. Esse concurso gerou grande debate e resultou na manutenção daquele que foi composto durante o período imperial e na criação de um Hino da República. Foram selecionados para a fase final do concurso: Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Jerônimo de Souza Queirós e

Francisco Braga, que ficou em segundo lugar e recebeu como prêmio uma bolsa para estudar na Europa. No Conservatório de Paris, foi admitido na classe de composição de Jules Massenet. Durante o período parisiense, compôs algumas de suas principais obras, como os poemas sinfônicos *Paysage* (1892) e *Cauchemar* (1895). Após uma série de viagens realizadas a partir de 1894 pela Suíça, Itália e Alemanha, estabeleceu-se em Dresden, em 1896, quando assistiu em Bayreuth a uma encenação do *Parsifal* de Richard Wagner. Nas primeiras décadas da República, as tendências pós-românticas ou impressionistas francesas e de Wagner e sua “música do futuro” foram marcantes para certo grupo de compositores ligados ao Instituto Nacional de Música e ao projeto de modernização da música no Brasil – compositores da geração representativa do romantismo musical no contexto brasileiro que, além de Francisco Braga, incluía Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald.

Sob o impacto da obra wagneriana, Francisco Braga começou a compor ainda na Europa sua ópera *Jupira*, com libreto de Escragnole Doria. O conjunto da sua obra contém música dramática, composições para orquestra e para grupos de câmara, música instrumental e vocal, coros, músicas sacras e vários hinos. Desse conjunto destacam-se o poema sinfônico *Marabá* (1898), sua obra orquestral de maior robustez, e o *Episódio Sinfônico* (1898), sua obra mais executada.

O retorno ao Rio de Janeiro aconteceu em 1900, ao estreitar sua ópera no Teatro Lírico, aclamada pelo público e recebida pelos críticos e amigos como referência comparativa a Carlos Gomes. Nesse período inicia também a carreira como regente. Em 1902, foi nomeado professor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música. Em 1906, compôs o Hino da Bandeira, com letra de Olavo Bilac, sob encomenda do prefeito Pereira Passos e do diretor de Instrução Pública, Manoel Bonfim. Em 1908,

foi nomeado professor do Instituto Profissional Masculino – nova denominação do asilo onde passara a infância. Entre 1909 e 1931, atuou como professor e mestre da Banda do Corpo de Marinheiros e Fuzileiros Navais. Para a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, compôs o poema sinfônico *Insônia* (1908). Nesse teatro, *Marabá* e *Jupira* (1898) foram encenados, respectivamente, em 1920 e 1923, sob a regência de Richard Strauss e de Giuseppe Marinuzzi.

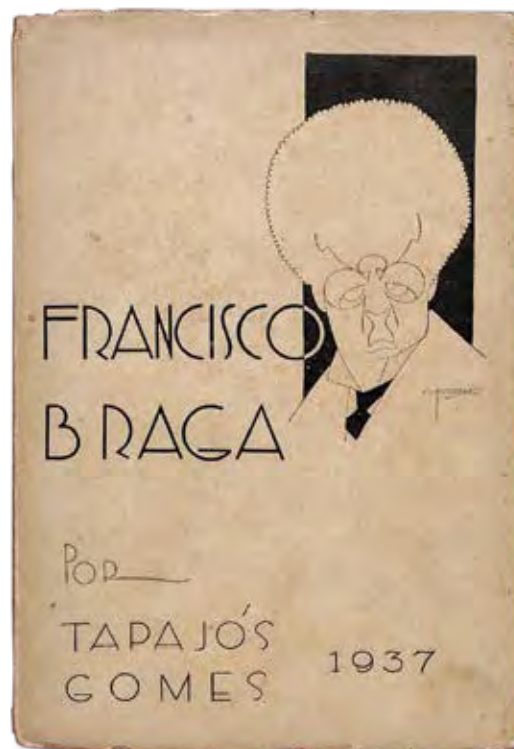
Como maestro titular das Orquestras da Sociedade de Concertos Sinfônicos, do Teatro Municipal e do Instituto Nacional de Música, destacou-se também como um dos mais ativos regentes de seu tempo, exercendo uma das funções que, juntamente com a composição, se tornou uma das mais notáveis neste ambiente musical. Desde o século XIX, diante do aumento do público, das salas de concertos e dos grupos musicais, a regência tornou-se imprescindível. Muito mais do que a função tradicional de explicitar a marcação do tempo musical com um bastão, o regente passou a exercer um papel próprio como intérprete, desenvolvendo técnicas e habilidades específicas, ampliando e aprofundando as possibilidades de compreensão, execução e sensibilidade para com a “grande música”. Essa redefinição de papel do maestro integrava projetos que visavam redefinir o próprio estatuto da música, tentando suplantar sua identificação histórica como uma arte manual e mecânica e afirmar seu valor como uma arte da imaginação e da inteligência e sua importância no desenvolvimento das nações civilizadas.

Assim, as batutas de Braga que integram a coleção do músico no MHN desde 1945 são objetos icônicos para se pensar sobre a história da música no Brasil, representando simbolicamente a regência de uma trajetória profissional e as tensões de um campo cultural e artístico: a trajetória de um homem negro, órfão, nascido em uma sociedade escravista, que ascendeu no

campo da música iniciando sua formação em uma instituição dedicada ao aprendizado profissional destinado às crianças pobres e que chegou a ocupar alguns dos principais espaços institucionais dedicados à música no país, atuando como Mestre de Banda, Professor, Compositor e Regente.

Na construção de uma memória dedicada a consagrar esse músico destaca-se a existência da *Sala da Música Brasileira* no MHN, na década de 1950, onde eram expostas as relíquias daqueles considerados fundadores da “grande música” no Brasil, José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes, e também de Francisco Braga.

As duas batutas fazem parte do acervo do MHN e estão classificadas como instrumentos de trabalho e equipamentos de artistas/artesãos. Uma classificação que, por um lado, refere-se a objetos representativos de uma atividade profissional que se tornou altamente especializada e passou a ser exercida por músicos reconhecidos como excepcionalmente qualificados, e que, por outro, condensa duas categorias historicamente distintas, atreladas às ambiguidades e disputas que atravessam o campo da música e sua hierarquização como atividade do “gênio” e do intelecto *versus* atividade manual e mecânica e, respectivamente, como arte de artistas ou arte de artesões.



J. Carlos

Capa para livro de Tapajós Gomes de 1937

COLEÇÃO PARTICULAR



HISTÓRIAS DO BRASIL EM 100 OBJETOS



RETRATO RASGADO DE PEDRO II

Gabriela da Fonseca

O imperador Pedro II tem ampla representação iconográfica no acervo do Museu Histórico Nacional (MHN). Entretanto, desde a inauguração do museu em 1922 uma pintura sem autoria conhecida está em exibição. Trata-se de um quadro decorativo do gabinete do Ministério da Guerra, com Pedro II fardado de marechal. Apesar de não haver detalhamento de sua procedência e estado quando foi adquirida, seu diferencial está nos rasgos no rosto do então imperador, manifestando o marco histórico do golpe civil-militar republicano em 15 de novembro de 1889.

Atualmente, o quadro traz pinceladas com tinta acrílica cinza insinuando os rasgos. Essa intervenção foi realizada entre 2002-2003, após uma restauração indevida que retirou os cortes. Sem os rasgos, o quadro, então, tornou-se mais uma dentre as tantas representações de Pedro II do acervo, perdendo seu diferencial e fonte de testemunho histórico. Essa restauração causa estranhamento entre funcionários e pesquisadores: seria uma decisão técnica, alinhada com preceitos de preservação de restituição do original? A restauração teria se dado devido à dificuldade de acesso à documentação antes da digitalização do banco de dados na década de 1980? Ou haveria razões políticas para que Pedro II não fosse exposto desfigurado?

Em documentação de 1975, numa fotografia do quadro sem rasgos, consta a legenda: “Retalhado a espada e lança no Ministério da Guerra em 15 de novembro de 1889”. Apesar do res-

tauro, a legenda mostra a importância figurativa dos rasgos. O profissional Juarez Guerra, da Reserva Técnica, contesta sobre o ato ter sido realizado por espada de militar de alta patente, e sim por sabre com lâmina de um gume – devido ao esgarçamento dos cortes: a de um gume era das baixas patentes, enquanto a de dois gumes era usada pelas altas patentes.

Mesmo em outros documentos comprova-se a importância de manter o quadro com o rosto desfigurado como símbolo do golpe republicano. Em artigo da museóloga Jenny Dreyfus, a mensagem do quadro é exaltada: “Historicamente, este quadro tem grande valor. Achava-se na sala de honra do Quartel General, tendo sido rasgado a sabre, pela turbamulta [multidão] exaltada, por ocasião da proclamação da República. Conserva bem nítido o rasgão no rosto e nos bordos da tela.”¹

Em artigo, Zamorano Bezerra aborda a trajetória da tela na instituição e comenta uma restauração de 1960: “pode-se supor que entre suas prioridades não estavam as ‘marcas históricas’ do ocaso da monarquia”.²

No entanto, na análise dos relatórios gerais de 1959, o relato da equipe de Restauração indica que não houve a reconstituição da pintura ao seu original: “O quadro de D. Pedro II retalhado a golpes de espada no dia 15 de novembro de 1889, em péssimo estado, foi mandado à restauração. Esta foi feita respeitando, no entanto, o estrago feito pela depredação popular que será marcado de um modo especial.” Portanto, além da primeira restauração relatada em 1959, houve uma segunda que não consta em relatório. Na

primeira restauração, compunha a equipe Ruy Campello e Nicolau Del Negro. Campello se aposentou em 1966 e Del Negro deixou de integrar a equipe do museu no final da década de 1980, o que denota que havia ciência da importância do rasgo, assim como a prática de preservá-lo. Como, então, o quadro é restaurado ao original?

Após o golpe civil-militar de 1964, o MHN passa a ser gerido por militares. Ainda assim, em entrevista com a ex-funcionária Anamaria Rego de Almeida, a Aninha, ela recorda que em 1969 a obra estava exposta com os rasgos no rosto.

Quanto à documentação do período ditatorial, nota-se a execução de relatórios quantitativos sem descrição das intervenções e restaurações praticadas. Há, somente, a indicação de manutenção dos quadros de Pedro II para a exposição itinerante *Dom Pedro II e sua Época*, em 1972, sem detalhamento do Gabinete de Restauração.

Assim, o quadro de Pedro II passa por três intervenções: em 1959, conservando os rasgos; na década de 1970, apagando os rasgos; e em 2002-2003, restituindo os rasgos com tinta acrílica cinza.

Tratar-se-ia, então, de uma restauração por motivações políticas? Em pesquisa junto ao Núcleo de Educação do MHN, foi aplicada atividade educativa de consulta aos visitantes sobre as possíveis motivações políticas para o apagamento da informação. Duas interpretações se

destacaram. Uma delas trazia a revolta dos republicanos, como uma humilhação ao poder do imperador, algo que poderia ser uma motivação para sua restauração durante o período da ditadura, na vigência do AI-5, que criminalizava a contestação. Em outra interpretação, seria um ato simbólico de desagravo pela fuga de Pedro II, uma deserção covarde do generalíssimo. O que possibilitou interpretar com maior afirmação que o restauro realizado durante a ditadura militar foi feito para apagar o símbolo histórico e fundador da república de uma subversão de baixas patentes à maior autoridade militar.

De modo complementar, questiona-se o triunfo do 15 de novembro, se era sobre a deposição do imperador e continuidade da monarquia ou a proclamação da República. Ou seja, não seria do interesse dos ditadores de 1964 que na história oficial houvesse brechas de subversão na hierarquia militar que moveriam as estruturas de poder.

1> DREYFUS, Jenny. Dom Pedro II através de sua iconografia. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, 1947, p. 383-442.

2> BEZERRA, Rafael Zamorano. Valor histórico, exposição e restauração de objetos do acervo do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 42, 2010, p. 170.

Benedito Calixto
Proclamação da República, 1893
PINACOTECA DE SÃO PAULO







MESA DA CONSTITUINTE DE 1891

A REPÚBLICA SOBRE A MESA

Antônio Lassance

Era uma figura histórica distinta, elegante e imponente. Ao dar entrada em sua aposentadoria, após 35 anos de serviços prestados, foi descrita como de 1,60 de altura, tom castanho escuro, longas pernas lisas e três estrias na parte inferior. Ostentava no peito um medalhão, entre outros adereços de estilo eclético. Ela recolheu-se em definitivo aos seus aposentos no dia 18 de outubro de 1926. Embora fosse primavera, desfolhava-se o outono político da Primeira República (1889-1930).

Era a mesa da Constituinte de 1891. Um majestoso objeto em madeira com muita coisa a dizer e, certamente, muitos segredos guardados, o que suas gavetas vazias evitavam confessar. A compleição e a topografia da mesa diretora da Constituinte de 1891 já impunham um recado. Como uma requintada moldura a enquadrar os que eram postos em foco, ocupando a posição central do plenário para obrigatoriamente atrair a atenção de todos, somada à sua visão mais elevada em relação à plateia, este mobiliário transformava-se em uma espécie de pedestal. Quem o ocupasse, literalmente, ganhava maior relevo.

A mesa da Constituinte é na verdade um móvel que conjuga uma parte central, mais alta, a duas laterais. O centro estava obviamente reservado à autoridade mais importante, que presidia os trabalhos de discussão e votação. Coladas a esse tronco estavam, em nível mais baixo (1,40 m de altura), duas partes laterais, acopladas como braços, prontos a auxiliar o presidente da mesa em suas funções e sob seu comando.

O vocábulo “presidência”, oriundo do latim *praesedere* (preceder), já denota o simbolismo das mesas. Presidir é tomar assento à mesa precedendo as demais pessoas, ocupando seu centro ou sua ponta, encabeçando-a. Mais que isso, presidir é sentar-se para comandar os trabalhos ou uma cerimônia – a começar, convidando ou convocando quem possa ou deva estar à mesa; a palavra; distribuindo privilégios e obrigações. É exercer a prerrogativa de mestre de cerimônias diante de um público que participa e legitima o ato e testemunha anúncios e decisões.

A função de presidente de mesa, sempre essencial à condução de assembleias populares e de trabalhos legislativos, aos poucos foi se destacando como função executiva. Foi a partir da experiência dos Estados Unidos da América, com a Constituição ratificada naquele país em 1788, que a figura do presidente mudou de patamar. O cargo passou a ser reconhecido pelo exercício de outro poder de Estado, com legitimidade e forma de escolha próprias, distintas daquelas do Legislativo. Nascia assim o chamado presidencialismo. Em 1891, nessa mesma mesa, a política e o Estado brasileiro estavam sendo reinventados. A República, o federalismo e o presidencialismo já haviam sido proclamados desde o primeiro decreto de Deodoro da Fonseca, de 15 de novembro de 1889, mas, *verbis*, “provisoriamente”, até que ocorressem congressos constituintes do Brasil e de cada um dos estados da federação.

A Constituição Federal iria sacramentar as bases da Primeira República, consolidar o

poder dos estados, a autonomia do Legislativo e o modelo de Judiciário dual (Justiça distinta na União e nos estados), contrariando o projeto de Judiciário unitário defendido por Deodoro. Outras tantas inovações, estabelecidas antes por decreto, como as próprias a um Estado laico, finalmente ganharam status constitucional pleno.

Dois dias depois de sua promulgação, em fevereiro de 1891, estavam diante dessa mesa Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto – dois militares essenciais à proclamação da República. Ali mesmo eles haviam sido eleitos indiretamente pelo Congresso. Depois do juramento à Constituição, assinaram, provavelmente sobre esta mesa, os termos de posse como presidente e vice, respectivamente, do primeiro governo republicano. Floriano Peixoto repetiria o ato poucos meses depois, ao assumir a presidência,

após a renúncia de Deodoro da Fonseca. Os presidentes subsequentes, pela primeira vez e até 1930, seriam sufragados pelo voto direto de um eleitorado exclusivamente masculino, alfabetizado e, portanto, minoritário.

Prudente de Moraes presidiu a Constituinte. Nessa condição, foi o primeiro a comandar esta mesa, a toque de caixa, como dizem os relatos. Derrotado por Deodoro na disputa pela presidência, em 1891, Moraes eternizou-se no quadro *Compromisso Constitucional*, um painel do pintor paraibano Aurélio de Figueiredo.

Na Constituinte, a mesa ouviu incólume os discursos que consideravam o voto das mulheres uma proposta imoral, anárquica e tendente a



aniquilar a família brasileira. Na Câmara, vieram as discussões e leis feitas para reprimir a organização sindical, expulsar estrangeiros sumariamente, regular (e não abolir) o trabalho infantil e censurar a imprensa, mais exatamente aquela que defendia trabalhadores, criticava a insensibilidade dos governos e incitava greves.

Inicialmente uma inquilina do Palácio da Quinta da Boa Vista (antigo Palácio Imperial e, atualmente, sede do Museu Nacional), onde ocorreu a Constituinte de 1891 e a primeira sessão legislativa da Primeira República, o móvel seguiu a ornar as mesas diretoras da Câmara dos Deputados, aonde quer que ela fosse. O périplo começou quando a Câmara foi sediar-se no pré-

dio da antiga Assembleia Geral (o parlamento do Império), popularmente conhecido como “Cadeia Velha”. O apelido, autoexplicativo, indicava que presos ditos comuns e também presos políticos estiveram ali, enquanto aguardavam julgamento e sentença. O mais famoso deles, Tiradentes.

O antigo prédio colonial, de triste memória, foi evacuado em 1914 e, em 1922, acabou demolido para dar lugar ao Palácio Tiradentes, hoje sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Nesse ínterim, a mesa acompanhou a Câmara quando ela abrigou-se no Palácio Monroe, até a conclusão das obras de sua nova sede. Entre 1922 e 1926, a Câmara e sua mesa saíram do Monroe para dar lugar ao Senado, provido de seu próprio mobiliário. Os deputados rumaram para a Biblioteca Nacional enquanto esperavam pela inauguração do



Tiradentes – o que só ocorreria em 6 de maio de 1926. Naquele período, a mesa já estava destinada a virar peça de museu.

Como sua ficha de entrada no Museu revela, a mobília havia sido incorporada ao patrimônio do Ministério da Justiça, pertencente à Coleção Câmara dos Deputados. Portanto, a Câmara doou-a ao Ministério para que fizesse parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

Em três décadas, a mesa presenciou acordos, divergências, conchavos e degolas – como era chamado o processo de indeferimento da diplomação de deputados que, embora eleitos pelos estados, eram contestados por disputas oligárquicas não resolvidas no bico de pena.

Por sobre ela passaram a tramitação e a aprovação do Código Civil de 1916, que consagrou como lei o conservadorismo patriarcal e o individualismo liberal – uma coalizão que parece eterna. O Código obrigava a considerar que “o marido é o chefe da sociedade conjugal”, e a ele cabia, inclusive, autorizar ou não a mulher a exercer alguma profissão.

As relações trabalhistas e a proteção social foram relegadas à decisão individual entre as partes (patrões e empregados, homens e mulheres, adultos e crianças), como se esses fossem de fato plenamente iguais, algo que a lei e a ordem da época eram pródigas em contradizer. O Código, que já nascia velho, talvez tenha tido, como sua maior inovação, a grafia de Brasil (com s, e não com z), resgatando a versão original da palavra e alinhando-se ao português de Portugal.

Quando por fim desvencilhou-se dos debates, encaminhamentos, votações e promulgações parlamentares, a mesa já estava rouca de tanto ouvir. Hoje cumpre a missão de falar aos que souberem escutá-la.



Bernardelli, Henrique
Marechal Deodoro da Fonseca, Xilogravura 1890.
BIBLIOTECA NACIONAL



Alberto Henschel
Florian Peixoto em fotografia de 1881.
COLEÇÃO PARTICULAR



Aurélio de Figueiredo
Compromisso Constitucional de 1891. 1896
MUSEU DA REPÚBLICA



UMA FOTO DE GUTIERREZ

JUAN GUTIRREZ E AS IMAGENS PARA “VER, OUVIR E CONTAR”

Maria Inez Turazzi

Os brasileiros que quisessem conhecer o *Panorama do Rio de Janeiro* no interior de uma rotunda nas proximidades da Exposição Universal de Paris de 1889 poderiam fazê-lo sem sair da própria cidade. A observação, em tom de troça, era do escritor português Jayme de Séguier: “a moda dos panoramas está pegando de tal maneira que dentro em breve ninguém se incomodará em viajar”.¹ Na seção “Ver, ouvir e contar” do *Jornal do Commercio*, ele sugeria aos leitores que subissem o morro de Santo Antonio e, de lá, contemplassem a paisagem ao redor, pois “tanto monta ver a tela, como o objeto que ela representa”.²

O local tinha sido o ponto de vista escolhido pelos pintores Victor Meirelles de Lima e Henri Langeroock para a visão panorâmica, em 360°, da capital do Império. O empreendimento concretizava uma parceria artística e comercial, inaugurada em Bruxelas, em 1888. Chegando ao Rio de Janeiro, a rotunda foi instalada diante do Largo do Paço, local emblemático da vida política do país, hoje Praça XV de Novembro. A “perfeita ilusão” provocada pelo *Panorama* era tão convincente, ironizava Sé-



guier, que os visitantes corriam o risco de contraírem ali a febre amarela. As imagens, palpáveis e simbólicas, efêmeras ou duradouras, espetaculares e, por vezes, tão sombrias, evocavam muitas histórias...

A fotografia de Juan Gutierrez, com outra perspectiva, lança o espectador na vida que pulsa para além da “perfeita ilusão”. Escolhendo o nível do mar, o fotógrafo posicionou sua câmera nas Docas do Mercado, obra do engenheiro Agostinho Victor de Borja Castro para facilitar a ancoragem de embarcações na movimentada Praia do Peixe. O dique e a praia fi-

cavam diante do principal mercado público da cidade, inaugurado em 1841. Projetado pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny, o edifício ganhou novo pavimento e ampliações nos anos seguintes, mas não resistiu às exigências de “regeneração” e “embelezamento” da capital federal em princípios do século XX. O Mercado da Candelária, ou “mercado central”, como legendou o fotógrafo, só ficaria de pé até 1911. O Morro do Castelo, visto ao fundo, desapareceria da paisagem carioca pouco depois, atendendo às mesmas exigências.





Com os novos recursos oferecidos pela fotografia dita “instantânea”, a imagem reproduz o tráfego intenso de embarcações, mercadorias e pessoas nas imediações do mercado. Cestos de pescado, sacas de grãos, tonéis de cachaça e uma profusão de tábuas para a construção naval ou civil misturam-se a trabalhadores e trabalhadoras que ganham a vida no porto. O aparente sossego dos barcos ali ancorados contrasta com o ritmo frenético do movimento de carga e descarga, acompanhado de perto pelo comércio de gêneros alimentícios nas barracas, quiosques e arcadas do velho mercado. Uma imagem que nos faz “ver, ouvir e contar” muitas outras histórias...

A vida e as atividades conhecidas de Juan Gutierrez de Padilha (c. 1860-1897), imigrante de origem hispânica naturalizado brasileiro, se resumem a uns poucos retratos, algumas dezenas de fotografias e muitas trilhas abertas pela historiografia.³ Sabe-se que Gutierrez, um dos maiores fotógrafos em atividade no Brasil no século XIX, nasceu em uma das colônias espanholas nas Antilhas, tendo chegado ao Rio de Janeiro em fins da década de 1880, ao que tudo indica já familiarizado com a prática fotográfica. Ele não demorou a se estabelecer na cidade, fundando a Photographia União, à Rua da Carioca, 114. Na década seguinte, criou a Companhia Photographica Brasileira, em sociedade com proprietários e comerciantes atraídos por um negócio que parecia bastante promissor.

Instalado no imponente edifício à Rua Gonçalves Dias, 40, o estabelecimento chegou a ser considerado “o mais completo da América do Sul”, abrigando área de escritório e exposição, salão de pose e laboratório, além de oficinas de impressão e retoque. Os elogios publicados no *Jornal do Commercio*, noticiando a inauguração ocorrida a 1º de janeiro de 1892, reforçaram a reputação do fotógrafo. Mas o empreendimento durou pouco, como outros negócios atingidos pelo Encilhamento. Em 29 de setembro desse ano,

Gutierrez solicitou à Junta Comercial do Rio de Janeiro permissão para a abertura de uma nova firma, no mesmo endereço, como seu proprietário. Exemplares da fotografia aqui reproduzida aparecem ora indicando o nome da empresa, ora apenas J. Gutierrez. Um catálogo ilustrado, de 1892-1893, traz em destaque o nome do fotógrafo como “sucessor” da Companhia Photographica Brasileira e “fornecedor do Governo dos Estados Unidos do Brasil”. No interior, a descrição e venda de equipamentos e materiais fotográficos, com diversos formatos, marcas e procedências, destinados aos profissionais e, agora também, aos amadores que se aventuravam na arte fotográfica.

Gutierrez produziu vistas e retratos para a “boa sociedade” do Império, tendo sido agraciado com o título de “Fotógrafo da Família Imperial”, em 3 de agosto de 1889. Faria o mesmo com figuras emblemáticas do novo regime. Republicano por convicção e frequentador das rodas intelectuais da capital, ele participaria de projetos de documentação fotográfica comissionados pelo governo federal. Entre 1893 e 1894, registrou a vitória das forças oficiais no desenrolar da Revolta da Armada, quando revoltosos comandados pelo vice-almirante Custódio José de Melo se opuseram ao governo do presidente Floriano Peixoto. Essas fotografias são representativas das novas estratégias de produção e utilização de registros “fidedignos”, realizados *in loco*, para o convencimento público e a construção de memórias. Pouco depois, Gutierrez fotografaria as comemorações pelo quinto aniversário da Proclamação da República, ocasião na qual foram produzidos álbuns de encadernação luxuosa, em grande formato, com o título *Recordações das Festas Nacionais*. Nesses projetos e comissionamentos, como em outras ocasiões, Gutierrez criou fotografias notáveis que dialogam com a obra de Marc Ferrez e outros fotógrafos de seu tempo.

Em 1896, eclodiu um novo conflito armado que se revelaria ainda mais desafiador para o



governo da República. A Campanha de Canudos levou Gutierrez até o sertão da Bahia, como ajudante de ordens do general João da Silva Barbosa, um dos comandantes da quarta expedição encarregada de derrotar Antônio Conselheiro e seus seguidores, promovendo também a completa destruição do arraial de Canudos. Ferido mortalmente, Gutierrez faleceu em 28 de junho de 1897, sem que se conheça o que viu, ouviu e contou dessa trágica história.

1> [Jayme de Séguier]. Ver, ouvir e contar. Paris, 27 de março de 1889. Folhetim do *Jornal do Commercio*. *Jornal do Commercio*, 14 de abril de 1889, p. 1. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pagfis=22602

2> Idem.

3> ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez: Imagens do Rio de Janeiro 1892-1896*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Capivara, 2001.



Capa do álbum “Recordação das festas nacionais”
novembro de 1894 | COLEÇÃO PARTICULAR

ACIMA:

Fotografia “Palacio do Itamaraty” no mesmo álbum



L. Murat

L. Cabral

E. Jenua

Cor. T. Gondero

Dr. B. Monteiro

Dr. Frudente de Moraes
Presidente da Republica

Cor. J. Neiva

Tp. L. Moraes

Cor. Mendes Moraes

Cap. N. Figueiroa

Marechal Bittencourt

Soldado Marcellino

CARLOS MACHADO BITTENCOURT



MARECHAL

LITOGRAFIA SOBRE O ATENTADO A PRUDENTE DE MORAES

Maria Pace Chiavari

A área hoje ocupada pelo Museu Histórico Nacional (MHN) é lugar de referência para a cidade do Rio de Janeiro enquanto marco representativo do poder, palco de importantes eventos, espaço indissociável do antigo centro urbano. A partir do momento em que a cidade se torna sede da monarquia portuguesa, a defesa contra os ataques externos determina a construção do Arsenal de Guerra ou Arsenal Real. Graças à sua localização estratégica, a área escolhida é aquela junto à Ponta do Calabouço, próxima ao Forte de São Tiago da Misericórdia. No dia 5 de novembro de 1897, a atenção do país se volta para um episódio dramático ocorrido no Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro: o atentado contra o Presidente Prudente de Moraes, quando este recepcionava o General João da Silva Barbosa ao voltar – vitorioso – da Guerra de Canudos. Naquele momento, a tensão política marcava a vida da capital. “Não seria exagero dizer que a cidade do Rio de Janeiro passou, durante a primeira década republicana, pela fase mais turbulenta de sua existência”, observa o historiador José Murilo de Carvalho.

Ainda durante o governo Floriano surgem rupturas no interior do Partido Republicano, dividido entre os radicais florianistas e a oligarquia cafeeira. A eleição, em 15 de novembro de 1894, de Prudente de Moraes como presidente vem acirrar essa polarização. Representando a vitória da oligarquia cafeeira paulista, sua ascensão marca a passagem do poder das mãos dos militares às dos civis.

O impacto provocado pelo atentado ganhou os jornais e revistas da época. Estas últimas, em particular, marcadas pela interação entre textos e imagens, consagraram uma fórmula de sucesso, promovendo a renovação da cultura visual no Brasil e a expansão da imprensa como um todo. O fenômeno explica a presença na capital de cerca de 250 oficinas que produziam litografias, técnica muito utilizada pelos artistas no século XIX, transformando o Rio de Janeiro em um polo de atração para artistas brasileiros e estrangeiros – entre eles, Angelo Agostini.

Agostini é o autor do desenho sobre a tentativa de assassinato do presidente que serviu de base para a gravura (70 x 45 cm) em preto e branco, produzida em litografia. Na qualidade de registro de um fato histórico em uma narrativa quase jornalística, essa imagem também serve à divulgação do ideal republicano.

A história de Angelo Agostini (1843-1910) tem início na cidade italiana de Vercelli, onde nasceu; ainda criança, sua família se transferiu para a França; e em 1864, ele se mudou para o Brasil. Para o sucesso do artista contribuiu o feliz cruzamento de múltiplas influências. Graças à formação acadêmica francesa, a qualidade da produção gráfica de Agostini se manifesta já na breve estada em São Paulo, onde colabora, como gráfico, em periódicos como o *Diabo Coxo* e *Cabrião*, e vem atingir sua plena expressão no Rio de Janeiro, para onde se transfere. Nesta cidade, Agostini se destaca como jornalista, repórter e editor, criador e administrador de revistas. É o caso da *Revista Ilustrada*, fundada por ele

em 1876. Na capital, o artista encontra espaço para expressar seu lado polêmico, combativo e irreverente, tornando-se defensor, no último período do Império, das ideias abolicionistas e republicanas. Antes de ver se concretizarem os resultados dessa sua luta, o artista italiano rumo a Paris. Poucos anos depois, uma vez instalada a República no Brasil, o então ítalo-brasileiro Angelo Agostini desembarca no Rio, onde inaugura o jornal ilustrado *Don Quixote* (1895-1906).

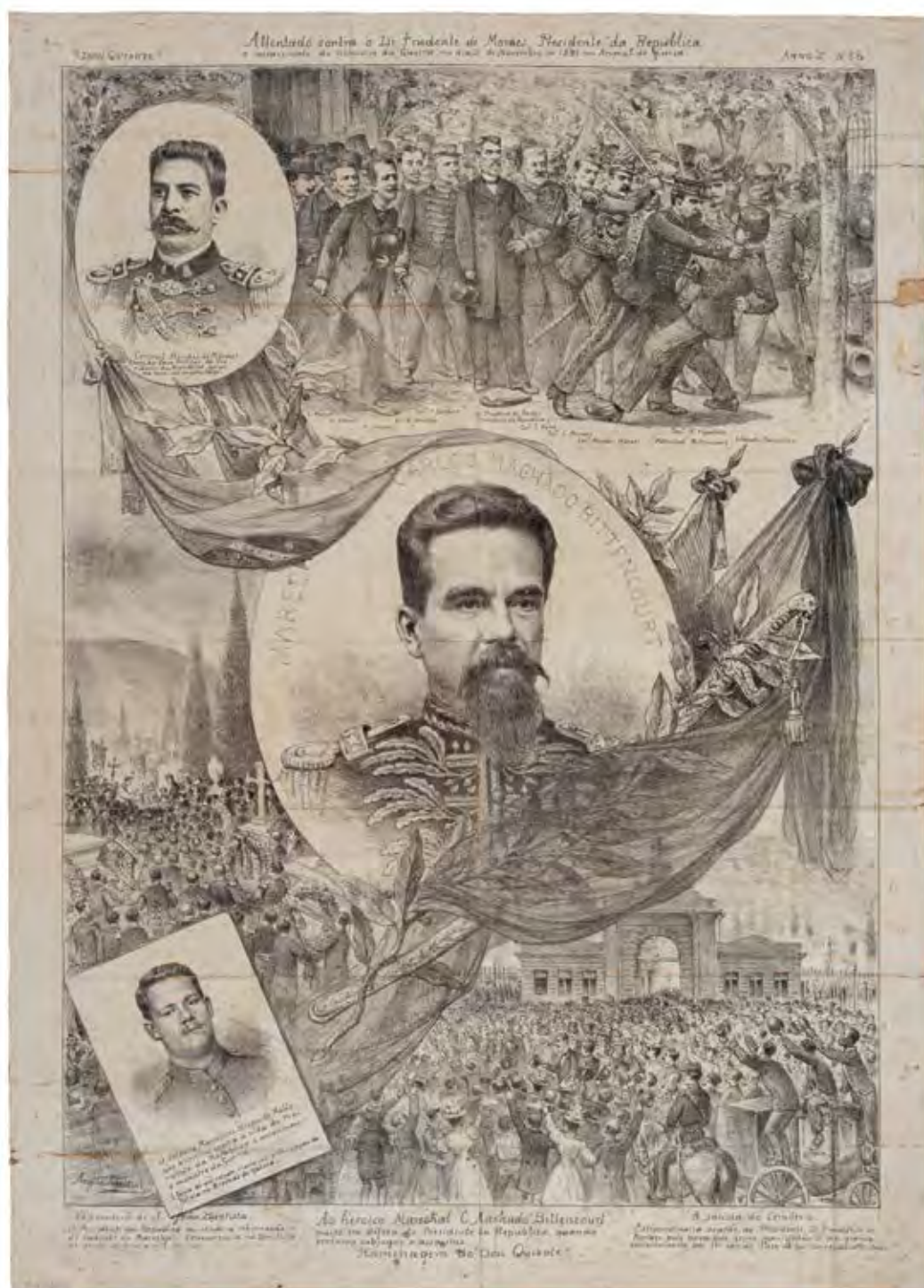
A litografia de Agostini sobre o atentado ao presidente Prudente de Moraes foi publicada como suplemento do *Don Quixote*. A cenografia do quadro é “acadêmica”, no que se refere à linguagem adotada em sua composição, e “enfática”, quanto ao significado que pretende transmitir. Para obter este efeito, seu autor opta por um detalhado registro histórico, capaz, ora de dramatizar o evento político, ora de sublimar a homenagem à vítima. Para compor esses momentos distintos, Agostini recorre à construção de dois quadros, como dois atos de uma mesma peça teatral. O atentado ao Presidente Prudente de Moraes ocupa a faixa superior, enquanto as exéquias do marechal Machado de Bittencourt, a inferior. Ao desenhar o episódio do atentado no primeiro quadro, o artista registra o momento depois de a pistola do assassino ter falhado.

Na reconstituição da cena, percebe-se a preocupação de Agostini em fornecer ao leitor os elementos visuais capazes não apenas de facilitar o entendimento do evento como de lhe transmitir a tensão do momento. No centro da faixa destinada ao registro do primeiro episódio se destaca a figura do Presidente, segurando com a mão direita o chapéu e estendendo a esquerda na direção dos ministros que o defendem. Vê-se ao lado dele, no chão, a pistola, indício da primeira tentativa frustrada do soldado. Junto ao Presidente, se destaca, na esquerda, o Coronel Mendes de Moraes, Chefe da Casa Militar, com a espada na mão. Quase na frente dele, o

Marechal Carlos Machado Bittencourt, Ministro da Guerra, posicionado, como escudo, entre o Presidente e o soldado Marcelino Bispo Miranda – este segura o punhal com o qual golpeará Bittencourt, provocando sua morte.

O resultado obtido é um registro quase “fotográfico”, numa narrativa realista, em voga na arte europeia desse período. No Brasil, o uso da fotografia, nessa época, se limita ainda à reprodução de vistas e retratos. Para compor as fisionomias das principais figuras Agostini se vale de fotografias oficiais desses personagens, de maneira que os leitores da revista possam identificá-los. No lado esquerdo, da parte inferior do quadro, é reproduzido o rito de inumação do cadáver do Marechal Bittencourt, na presença do Presidente da República. Ocupa, entretanto, a quase totalidade dessa faixa a figuração coletiva, cujo tema é “a saída do Cemitério São João Batista”. A cena se apresenta como a resposta do Rio de Janeiro ao atentado em uma homenagem à vítima e ao presidente Prudente de Moraes. Ao retratar o numeroso público, calculado pelo *Jornal do Commercio* em 30 mil almas, Agostini revela seu lado menos conhecido, de cronista e narrador. Isso transparece no olhar que lança sobre uma sociedade carioca cosmopolita, expressa nos adereços, chapéus, vestidos ou no gestual das pessoas à saída do cemitério. O imaginário cívico encontra sua maior valorização nos retratos dos três principais protagonistas. À esquerda está posicionado o do coronel Mendes de Moraes; ocupa a parte central da ilustração o retrato do marechal Bittencourt. Embaixo, à esquerda, sobre a assinatura de Angelo Agostini, é marcante a presença do retrato do réu, Marcelino Bispo de Mello.

Como conclusão, pode-se afirmar que essa ilustração, por se tratar do “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que a produziram” assume, segundo Jacques Le Goff, o papel de “testemunho suscetível de orientar a história num ou no outro sentido”.





PORTA DO JORNAL DO COMMERCIO

Luís Jorge Natal

Gosto de passear pelo passado. Sinto-me abduzido pelos deuses astronautas a correr por momentos e fatos históricos de nossa civilização. Não vivi há dez mil anos como Raul Seixas, mas estive em vários lugares quando a história teimava em acontecer. E em várias eras, da antiguidade à Bossa Nova.

Estive em Pompeia quando a cidade foi afogada por um mar de cinzas vulcânicas. Essa sensação, quase concreta, tomou conta de mim quando me sentei numa ruela das ruínas da cidade e olhei para o Vesúvio. Escapei das lavas do vulcão. Mas não de *Os últimos dias de Pompeia*, do inglês Edward Bulwer-Lytton, publicado pela primeira vez em 1834, um livro, um romance ficcional e histórico.

Adolescente, quase menino, me apaixonei pelo passado. A partir daí, passei a girar o mundo imaginário e real. Com os livros, conheci a Grécia antiga, a Macedônia de Alexandre, o Grande, o Egito, a Pérsia... e entrei vitorioso em Roma depois de derrotar Cartago. Participei das grandes navegações, pisei no novo continente antes de Cabral, ajudei a plantar a cruz lusitana na praia do Marco, no litoral do Rio Grande do Norte.

Caminhei com o bruxo do Cosme Velho tentando confirmar a traição de Capitu, estive com Vargas Llosa na Catedral e percorri as vielas de Cartagena das Índias numa reportagem de Gabriel García Márquez. Foram muitos episódios antes e depois de cavalgar com D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos.

Guerras, festas, revoluções, Woodstock, lá estive. Conheci as capitais do mundo... um pouco do império português.

E de maneira lúdica, bebi no Beco das Garrafas, até ensinei Elizeth Cardoso a escolher, junto com Tom e Vinicius, o repertório de *Canção do amor demais*. Joguei com Garrincha. Vivi dramas e tragédias.

Na política, escrevi sobre a ascensão e queda de vários líderes. Perplexo, vi triunfar uma nulidade. No mundo real, mergulhei em muitas águas, o que me ajudou a ser mais tolerante.

Mas o que essa longa digressão tem a ver com a porta do Jornal do Commercio? Bom, se você chegou até aqui, vá até o fim. Por uma analogia singular, concluí que a porta de um jornal é a entrada do conhecimento, da história – ainda que superficial. Foi através dos meios de comunicação, com a hegemonia dos jornais impressos – até o final do século XX, pelo menos – na produção de notícias, que grande parte da população conheceu outros mundos, mares, religiões, culturas diversas, guerras e vitórias.

Atravessar a porta de um jornal, virtual ou fisicamente, é ser apresentado ao mundo, com suas imperfeições, inclusive do próprio jornal. É diferente de entrar em uma livraria, onde você pode virar até um especialista com muito conhecimento específico.

Sem ter sido abduzido ou estar sonhando, entrei profissionalmente pela primeira vez em um jornal em 1982, há exatos 40 anos. Tinha acabado de concluir a faculdade e carregava a arrogância do jovem que quer consertar o mun-

do. Fui então apresentado ao universo da informação rápida, múltipla e abrangente.

Portas são emblemáticas, simbólicas, representativas. Que o diga a psicanálise. Elas podem se abrir para a história, ou encerrar parte dela. Imaginem, então, se pertenceu ao mais antigo jornal do país, o *Jornal do Commercio*, que circulou no Rio de Janeiro de 1827 a 2016!

Fico imaginando como deveria ser transpor as portas de um jornal secular. Mas, com certeza, não seria o mesmo que entrar numa agência bancária ou num mosteiro.

Imagine agora, caro leitor, que o *Jornal do Commercio*, muito mais que o *Repórter Esso*, foi testemunha e noticiou 189 anos de história! O prédio da sede na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, então capital do país, chamava a atenção pelas linhas clássicas, e as grandes portas ganhavam destaque.

O jornal tinha ares europeus: foi fundado por Pierre René François Plancher de La Noé, editor de Voltaire e Benjamin Constant, e que deixou a França em 1824 para se instalar no Brasil. Tipógrafo, trouxe livros, prelos de ferro, caixas de tipos e outros materiais tipográficos. Quase foi expulso do país, acusado de ser falsário. Mas provou sua inocência, tornou-se amigo do imperador e abriu sua gráfica. Logo lançou um pequeno jornal, que circulou por três anos, seguido logo pelo *Jornal do Commercio*.

Conforme registra o Centro de Pesquisa e Documentação (CPDoc) da Fundação Getúlio Vargas, “quando, a 1º de outubro desse mesmo ano, lançou o *Jornal do Commercio*, Plancher restringiu-se aos assuntos comerciais e econômicos”. Com quatro páginas de 21 cm de largura por 30 cm de altura em nota de 17 linhas, o novo órgão informava na primeira página:

“Esta folha exclusivamente dedicada aos senhores negociantes conterà diariamente tudo o que diz respeito ao comércio, tanto em anúncios,



como em preços correntes exatos de importação e exportação, entrada e saída de embarcações etc. etc.”

Mas no ano seguinte já começaria a se envolver com política, com papel relevante na abdicação de D. Pedro I – o filho deste, D. Pedro II, chegou a escrever no jornal. Aliás, muitos foram os intelectuais e políticos da época que deixaram ali sua assinatura, como José Maria da Silva Paranhos (Barão do Rio Branco), José de Alencar, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Visconde de Taunay e Austregésilo de Athayde. Em cada época,

outra leva de nomes importantes deixaram ali sua colaboração.

No entanto, 189 anos não são 189 dias. Durante estes quase dois séculos o *Jornal do Commercio* passou por vários donos, mantendo sempre sua relevância política. Em 1959 passou a integrar o Grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

Da mesma forma, ocupou diferentes sedes – o que nos leva de volta à porta.

Em 1961, o escritor Josué Montello agradecia a doação ao Museu Histórico Nacional (MHN) “da grande porta do antigo e tradicional prédio em que funcionou o *Jornal do Commercio*”, registrando ainda que “a dádiva constituirá, realmente, um motivo de admiração dos que visitarem este Museu”. A carta era dirigida a Elmano Cardim, da Administradora Rodrigues.

Imponente, ricamente trabalhada, por ela passaram, durante anos e anos, muitos mais do que os nomes já citados. Centenas de jornalistas e políticos, figuras que marcaram época na literatura, na economia, na política e nos rumos do Brasil. E que marcaram posição diante de fatos importantes, em diferentes etapas da vida nacional, sobretudo os do século XX – da Revolução de 1930 à campanha O Petróleo É Nosso, à Segunda Guerra Mundial ou o Golpe Militar de 1964.

Mas a carroça da história segue implacável na estrada. A chegada das novas tecnologias e a rapidez da informação abalaram a existência dos jornais impressos. Gigantes foram obrigados a fechar as portas antes abertas para o mundo. Hoje, as portas são quase todas virtuais. Mas continuam com a mesma missão: possibilitar o acesso ao conhecimento.

AO LADO:

Primeiro número do *Jornal do Commercio*

BIBLIOTECA NACIONAL

Augusto Malta

O *Jornal do Comercio* na Avenida Rio Branco, em 1941

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO





1908
los Estados

ÁLBUM DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

Alda Heizer

O Álbum da Exposição Nacional de 1908 pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional (MHN) e apresenta 67 fotografias em preto e branco, de diferentes tamanhos, de autoria de Augusto Cesar de Malta Campos, o Augusto Malta. O exemplar integra a Coleção Miguel Calmon du Pin e Almeida (1879-1935), engenheiro e político baiano que, na época em que ocorreu a exposição, era ministro da Viação e Obras Públicas. A coleção que abriga o álbum foi doada por sua viúva, Alice Porciúncula, em ato de “patriótica doação”, segundo o diretor do MHN à época, Gustavo Barroso.¹

O álbum é encadernado em capa de couro, como outros livros da mesma coleção, com *ex libris* do próprio Miguel Calmon e fotografias coladas em papel, o que nos permite inferir que foi organizado pelo fotógrafo e doado a Miguel Calmon, ou organizado a partir das fotografias de Malta. Tais informações são interessantes já que, embora concebidos de forma diferente da dos álbuns oficiais das exposições, esses livros obedecem também a um desejo de guardar as memórias do evento.

Malta foi um fotógrafo que associamos imediatamente à cidade do Rio de Janeiro. Seus registros estão presentes em revistas, guias, álbuns em co-



Anônimo
Retrato de Austo Malta, S.D.
ARQUIVO GERAL DA CIDADE
DO RIO DE JANEIRO

leções particulares e em instituições. Suas imagens dizem muito sobre as mudanças ocorridas no cenário urbano, no dia a dia da cidade e sobre os homens, mulheres e crianças que circulavam na então capital da República.

As fotos de Malta da Exposição Nacional de 1908, que constam do álbum em questão, são quase todas panorâmicas, apresentando a monumentalidade das construções e do próprio espaço ocupado pelos pavilhões. Preocupado em registrar um número expressivo de visitantes ao evento, ele

privilegiou ângulos que permitem ter a noção exata de quem frequentou a exposição, as vestimentas, as atividades que ocorriam em meio aos códigos de postura que garantiam a ordem interna e deixava de fora os indesejáveis da sociedade.

A exposição em 1908 comemorava os cem anos do que seria a inserção definitiva do Brasil no mundo “civilizado”, deixando para trás um passado que, desde as reformas urbanas implementadas pelo prefeito Pereira Passos, buscava-se apagar, dado que remetiam a um tempo a ser superado, o colonial. Com duração de 11 meses, o evento pretendeu comemorar o fim do Pacto Colonial e a consequente Abertura dos Portos. E também inventariar o país, demonstrando o progresso de uma cidade que fora saneada e urbanizada, mesmo que deixando de fora os tra-

balhadores, os homens e mulheres que não pertenciam à “boa sociedade” e que foram expulsos do centro urbanizado nos moldes parisienses.

Sendo assim, para seus organizadores, a exposição fazia uma verdadeira retrospectiva dos cem anos de avanços por que tinha passado o país; do progresso da vida da nação. Ao atravessar o portal de entrada, monumental, o visitante podia ver as novidades, como a eletricidade na iluminação de pavilhões à noite, o telégrafo e as vias férreas. Tudo isso está presente nas fotos de Malta.

Um aspecto importante é que esses eventos atraíam milhares de visitantes, e as imagens produzidas por Malta são preciosas também porque permitem ver o traçado da exposição, os pavilhões, a hierarquia da distribuição dos mesmos, o que foi escolhido pelos estados como representativo de seu progresso, entre outros aspectos.

Vale frisar que a produção de imagens sobre as exposições se traduz na consagração das realizações da república que se instalara. Além disso, os espaços ocupados por esses eventos eram monumentais, construídos especialmente para tais momentos e abrigavam, além dos pavilhões,

artefatos, plantas, livros, fotografias, pinturas esculturas e produtos da indústria e do comércio. As fotos de Malta nos permitem também ver o início da ocupação e o traçado do atual bairro carioca da Urca, em 1908, cercado pelo mar e pelos monumentos naturais que compõem o Morro do Pão de Açúcar. São imagens que nos apresentam, ao mesmo tempo, o efêmero das construções, traço característico desses eventos, em meio a uma natureza exuberante, que até hoje atrai milhares de turistas.

Malta foi um dos fotógrafos que registrou a exposição e a “documentou”. Suas imagens estão presentes em registros como cartazes, postais, mapas, relatórios, memórias, álbuns, fotografias e ilustrações, entre outros, que nos permitem compreender que, mais do que comunicar os valores da sociedade que se impunha, possibilitam ampliar a compreensão do que eram esses eventos. O álbum contém o resultado da inspiração, valores e objetivos diferenciados de seu fotógrafo. É parte de uma coleção familiar que nos remete a histórias entrecruzadas e que têm algo em comum: a vontade de lembrar. de celebrar. de organizar e de

Augusto Malta

Vista da Exposição Nacional de 1908

BIBLIOTECA NACIONAL





traçar um fio condutor de uma memória individual que é sempre coletiva. Afinal, são realizadas por homens de seu tempo.

Compreender como se constituíram os acervos, o significado das doações e composições dos mesmos, o porquê de contribuições como a da viúva de Miguel Calmon e da ênfase em destacar o homem público em um espaço especial para suas “coisas”, sem dúvida, é um passo importante para a reflexão sobre o papel desempenhado por uma instituição como MHN na constituição de histórias nacionais, especialmente no ano em que se comemora o centenário de sua criação. O álbum com as fotografias de Malta é parte da história de um legado e é um “lugar de memória”, se quisermos olhar para os acervos não somente como “lugares de guarda”, mas “lugares” de inúmeras possibilidades de leitura, lembrando e tomando de empréstimo o que o escritor angolano José Eduardo Agualusa afirmou em seu romance *O vendedor de passados*: “A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento.”

1> Correspondência datada de 04 de janeiro de 1936, enviada pela viúva de Miguel Calmon ao diretor do MHN, Gustavo Barroso, agradecendo ao Museu por receber os “objetos e relíquias históricas”. O documento citado, além de outros sobre ao assunto, está depositado no Arquivo do MHN.





AUTOMÓVEL PROTOS

Angela Telles

No início do século XX, o automóvel parecia combinar com o Rio de Janeiro recém reformado pelo então prefeito Pereira Passos; um Rio das grandes vias, da avenida Central, da avenida Beira-mar, do novo cais do porto. Em 1908, a cidade reformada parecia estar pronta para receber e realizar grandes eventos nacionais e internacionais.

O ano era do centenário da Abertura dos Portos, considerado marco inicial no processo da Independência do Brasil, servindo perfeitamente de pretexto para comemoração em grande estilo. Para isso, as autoridades da época idealizaram a realização de uma grande Exposição Nacional, que teria lugar aos pés do Pão de Açúcar, em meados daquele ano. Pretendia-se que tal Exposição fosse vitrine do progresso do Brasil, tendo o Rio como cenário. Importante observar que “a cidade do Rio de Janeiro abre o século XX defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras.

Aproveitando-se de seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e de sua condição de centro político do país, a sociedade carioca viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, “mas derivando já também para as aplicações industriais.”¹ A cidade do Rio de Janeiro era, portanto, o maior centro comercial do país, 15º porto do comércio mundial, terceiro porto do Continente Americano.² E, para mostrar um Rio-cidade-capital moderna, que sabia apreciar todos os inventos técnicos da segunda revolução indus-

trial (do aço), as autoridades governamentais, integrantes do governo Afonso Pena, não mediriam esforços para compor o cenário de tão importante mostra, o automóvel, não poderia ser esquecido. Eram esperadas para a ocasião visitas de altas personalidades. O então ministro da Relações Exteriores, Barão do Rio Branco, homem considerado de gosto refinado, que havia sido nosso representante diplomático na Alemanha (1901-1902), fez com que o governo comprasse daquele país, líder da chamada Revolução do Aço na Europa, quatro automóveis da marca Protos, modelo 17/35 PS Landaulet, cujo motor a manivela atingia a velocidade de 80 km por hora, rodando 3,3 km por litro de gasolina. Modelo de linhas elegantes, com capacidade para seis passageiros, com carroceria em madeira, para-lamas em aço, estofamento, capota traseira saias laterais em couro manufaturado.

Em 1º de abril de 1908, os automóveis foram encomendados à Motoren-Fabrik PROTOS GmbH, considerada, na época, uma das mais famosas marcas da Alemanha. Os veículos destinavam-se um à Presidência da República, outro ao Ministério da Guerra e dois ao Ministério das Relações Exteriores. Findadas as comemorações, o Barão do Rio Branco passou a usar um dos automóveis do MRE até a sua morte, em 10 de fevereiro de 1912 – depois disso, “o automóvel – único dos quatro PROTOS de que atualmente se tem notícia – foi transferido para a Alfândega da Capital, sendo vendido em 1916 ao Comando da Brigada Policial da Capital Federal, hoje Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro.”³



Sob os cuidados da Brigada Policial, o PROTOS era de uso exclusivo do Comandante-Cel PM Agobar de Oliveira, que zelava por sua boa conservação, mantendo uma equipe de profissionais exclusivamente para isso. Depois de sua saída (1918), o PROTOS não recebeu os mesmos cuidados, sendo desativado seis anos depois, guardado numa garagem do quartel.⁴

Em abril de 1925, Gustavo Barroso, então diretor e fundador do Museu Histórico Nacional, solicitou à Brigada Policial a cessão do automóvel, que passou a integrar a coleção Museu, em junho daquele ano.⁵

Atualmente, no mundo, só existem dois exemplares do automóvel Protos, um em Munique, na Alemanha (Deutsches Museum) e este no Rio, no MHN. O exemplar brasileiro é o único com motor em bom estado de conservação, em funcionamento, tornando-se um testemunho significativo da tecnologia empregada naquele momento, do início da era do automóvel.



Autor desconhecido

Carro Protos na largada da corrida Nova York-Paris, 1908

LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON

ACIMA:

Anúncio do automóvel Protos
que participou da corrida de 1908.

VÁRIOS JORNAIS, 1908. WIKIMEDIA COMMONS.

Com a musealização do automóvel Protos, a conservação passou a ser de responsabilidade do corpo técnico do MHN. Na década de 1960, avaliou-se a necessidade de restauração da carroceria, estofamento e lanternagem do automóvel. Em 23 de setembro de 1969, um artigo de Alcione T. Silva, publicado na *Folha Ilustrada* com o título “Um novo Museu Histórico Nacional”, comprova restauração do Protos, bem como informação do total dos custos, pagos com recursos públicos.

Em 1989, verificou-se a necessidade de nova restauração do veículo, dessa vez, incluindo não só a carroceria, como também a parte mecânica. O objetivo seria colocar o automóvel funcionando novamente. Nessa ocasião, o Museu Histórico Nacional contava com a Associação dos Amigos do MHN, que promoveu campanha para restauração do Protos, mobilizando associados, consulados, instituições culturais, empresas públicas e privadas.

Primeiramente, foi realizado “levantamento das informações técnicas e históricas do veículo, com consultas ao Deutsches Museum e ao Siemens Museum, na Alemanha.”⁶ Constatou-se que haveria possibilidade de recuperação mecânica do motor, caso se conseguisse um magneto-distribuidor Bosh (coração do sistema de ignição do motor).

“O Museu Amsterdam Sauer envolveu-se no projeto, doando ao Deutsches Museum um mineral brasileiro para completar a sua coleção, em troca desse magneto, retirado do único outro exemplar do Protos ainda existente no mundo, mas sem condições de recuperação mecânica, pertencente ao acervo do museu alemão.”⁷

O automóvel Protos foi inteiramente desmontado, em 1993, e o motor enviado para restauração na Mercedes-Benz no Brasil. A carroceria, em madeira, foi encaminhada para uma



Hans Lindenstaedt

Anúncio para os Carros Protos, 1910

LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON

oficina em São Paulo, especializada em carros antigos.

A restauração da parte mecânica foi bem-sucedida e, em julho de 1995, o Protos começou a rodar no pátio da Mercedes-Benz. Em novembro de 1996, o automóvel retornou ao MHN.

O Protos como um dos principais exemplares da coleção de meios de transporte terrestres do MHN pôde ser visto na exposição *Do móvel ao automóvel*, no andar térreo do MHN.

1> SEVCENKO, N. *Literatura como Missão*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 27.

2> Idem, ibidem.

3> Catálogo da exposição *Na velocidade do Protos*, 1996, p. 42.

4> Idem, ibidem.

5> Idem, ibidem.

6> Folheto da exposição *Na velocidade do Protos*, 1996.

7> Idem.

MINISTERIO DA AGRICULTURA



SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS INDIOS

I.R. 5

INSPECTORIA DE S. PAULO E SUL DE M. GROSSO

PLACA DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

SPI: UMA HISTÓRIA DE CONFRONTOS

Carlos Augusto da Rocha Freire

A redescoberta do Relatório Figueiredo, em 2013, colocou em destaque o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), mais de cem anos após sua criação. Resultado de um inquérito no órgão, realizado entre 1967 e 1968, o relatório revelou um quadro agudo de corrupção, omissões e violências praticadas por agentes do SPI, atingindo índios de todas as regiões do país na década de 1960.

Foi também num contexto de violência contra indígenas que surgiu o SPI. Entre as iniciativas que marcaram a primeira década do século XX no Brasil, havia a construção de ferrovias, a localização de imigrantes e o avanço de frentes econômicas. Bugreiros assassinos de índios (“bugres”) atuavam impunemente em vários estados brasileiros e ocorriam confrontos entre indígenas e populações regionais. Na época, várias publicações divulgaram propostas sobre o que deveria ser feito com esses povos, desde a defesa do seu “extermínio”, até diferentes projetos “civilizatórios”.

A origem do SPI se deu a partir de relações de alguns adeptos do Apostolado Positivista do Brasil com agentes do Ministério da Agricultura,



Autor desconhecido

O Marechal Cândido Rondon em 1930

BIBLIOTECA NACIONAL

Indústria e Comércio (MAIC) e cientistas do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Entre os positivistas, as atividades das Comissões de Linhas Telegráficas no Mato Grosso tinham dado notoriedade ao engenheiro militar Cândido Mariano da Silva Rondon.

Rondon participou dos debates e polêmicas sobre o destino a ser dado às populações indígenas do Brasil, defendendo a sobrevivência física dos índios e a convivência pacífica com eles. Para isso, os indígenas seriam fixados à terra e estimulados a adotar hábitos “civilizados”. Com o trabalho agrícola, contribuiriam para a produção rural brasileira, fortalecendo um sentimento cívico e sua identificação enquanto brasileiros.

Essa proposta convergia com os projetos de colonização e povoamento do MAIC. Rondon foi então nomeado primeiro diretor do SPI, criado a 20 de junho de 1910, pelo Decreto nº 8.072. Logo o SPI instituiu uma malha administrativa, constituída a partir de códigos legais, como o Decreto nº 5.484, de 27 de junho de 1928. Ao classificar os indígenas em categorias – nômades, aldeados, etc. – o decreto formalizou uma nova definição legal de índio e tornou essas populações tuteladas do Estado brasileiro.



Autor desconhecido

Índios Krahô do Vale do Tocantins, 1955

ARQUIVO NACIONAL

O SPI agia para civilizar os índios por meio da educação formal e de ações cívicas. Foram criadas Inspetorias Regionais, que orientavam o trabalho dos diferentes tipos de postos nas terras dos índios (atração, criação, nacionalização, fronteira. etc.). Nos postos, os inspetores do serviço estabeleciam escolas e estimulavam novas necessidades entre os índios, ensinando técnicas agrícolas e a pecuária. A placa existente na exposição do Museu Histórico Nacional (MHN), e que motiva este artigo, foi doada pelo Museu do Índio e identifica a sede da Inspetoria do SPI de São Paulo e Sul do Mato Grosso.

Desde sua fundação, o SPI criou frentes de atração e pacificação de povos indígenas. Seus agentes

eram tanto militares positivistas como trabalhadores rurais sem educação formal. São Paulo, Mato Grosso, Amazonas e Pará foram alguns dos estados alcançados pelas atividades pacificadoras da instituição. Era adotada a técnica de contato difundida por Rondon, o “namoro”, a oferta de brindes com atitudes defensivas, após o que se aguardava a resposta hostil ou favorável ao contato. Estabelecidas relações de amizade e consolidado o contato, a preocupação voltava-se em garantir a integridade física dos índios e assegurar seu território.

A história do SPI é marcada pela depopulação [diminuição da população] indígena após o contato, realizado quase sempre sem as condições sanitárias adequadas, sem assistência mé-

dica, levando a fome, doenças e mortandades, como ocorreu com os índios Gorotire, no Pará, nas décadas de 1940-1950. Nem sempre o SPI conseguiu evitar o massacre de nativos, como a chacina ocorrida entre os Krahô, de Goiás, nos anos 1940. Da mesma forma, havia longas e tumultuadas negociações com os governos estaduais, contrários aos interesses desses povos, com o propósito de garantir a posse de territórios indígenas. Em toda a sua história, as poucas terras asseguradas a eles pelo SPI eram, em sua maioria, de tamanho reduzido.

O SPI sempre enfrentou inúmeras contradições. Defendeu a posse de territórios indígenas, mas também realizou remoções e reduziu terras dessas populações. O respeito às instituições indígenas era negado por práticas educacionais rurais. No entanto, o órgão inovou na divulgação da cultura indígena ao criar o Museu do Índio, em 1953, projeto do antropólogo Darcy Ribeiro. Embora houvesse no quadro funcional do SPI agentes descompromissados com o destino dos índios, o órgão garantiu a sobrevivência de muitos povos e teve momentos de atuação decisiva em favor destes, a exemplo da proposta de criação do Parque Indígena do Xingu, em 1952.

Na década de 1960, o SPI, sempre limitado em recursos, enfrentou denúncias graves sobre sua atuação nas áreas indígenas. Era a decadência final da instituição, marcada por uma Comissão Parlamentar de Inquérito no Congresso Nacional, em 1963, e pela Comissão de Inquérito do Ministério do Interior, dirigida pelo Procurador Jäder Figueiredo, a partir de 1967, e que originou o Relatório Figueiredo. Naquele ano, a crise institucional levou à extinção do SPI e à criação da Fundação Nacional do Índio (Funai) por meio da Lei nº 5.371, de 05 de dezembro de 1967.



Autor desconhecido
Fotografias do SPI, Amazonia, 1929
ARQUIVO NACIONAL



PORTA-ETROG

Charles Steiman

Significativos, ainda que imprecisos, são os anos da presença judaica no Brasil. Eles podem variar de acordo com a contagem escolhida: se desde o período das Grandes Navegações, ou por conta da Inquisição na Península Ibérica, ou da imigração marroquina, ou em virtude das perseguições czarista, nazista, comunista... ou de quando partiram em busca de um futuro próspero e seguro para si e seus descendentes. Judeus, que sempre se movimentaram pelo Velho Mundo, também encontraram seus caminhos rumo ao Novo Mundo.

A presença dos judeus no Brasil foi muitas vezes indesejada e, de certo modo, invalidada, por questões alheias à forma com que pragmaticamente se relacionaram com o país: criando seus filhos, aprendendo o idioma, incorporando hábitos, fundando instituições para o bem comum e empresas, viabilizando o presente e semeando o futuro.

Do escritor judeu austríaco Stefan Zweig (Viena, 1881 - Petrópolis, 1942) é a expressão “Brasil, país do futuro”. Zweig via na miscigenação das raças e etnias no Brasil o caminho da tolerância e integração que inauguraria uma nova era de convivência humana. No Brasil e, em especial, na cidade do Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX, podemos atribuir a fluida integração do imigrante judeu à multietnicidade de seus indivíduos,

à horizontalidade de suas relações pessoais e institucionais, sem um poder central, e à sua resiliência.

Judaica, coleção que testemunha a História | Os imigrantes judeus das diferentes épocas trouxeram consigo não apenas as particularidades de sua prática religiosa e os usos e costumes de seus países de origem, mas também um conjunto de documentos, livros e objetos com os quais deram continuidade às suas vidas judaicas. Es-



ses objetos de uso ritual ou cotidiano, ligados intrinsecamente à sua observância da religião ou dos mandamentos alimentares ou comportamentais, constituem uma coleção denominada “Judaica” e podem estar ou ser utilizados na sinagoga ou no lar.

Na tradição judaica, os elementos simbólicos, comestíveis ou não, e os objetos confeccionados para contê-los, preservá-los ou apresentá-los são desprovidos de santidade em si e servem como instrumentos para a santificação da criação divina. Os objetos de Judaica – castiçais, copos, recipientes para especiarias, candelabros – são como tal categorizados tanto por terem inscrições em hebraico ou no idioma da região de sua fabricação, relativas a um evento religioso ou do ciclo da vida, quanto, na ausência de tais características, por sua proveniência ou histórico de pertencimento. Em maio de 2022, o Museu Histórico Nacional recebeu da Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro (ARI), fundada em 1942 por refugiados judeus alemães do regime nazista, a doação de um “porta-etrog”: objeto usado para acomodar o etrog (fruta da cidreira amarela), um dos elementos simbólicos da festividade de Sukot, a festa das cabanas. O Museu Histórico Nacional é hoje um dos primeiros museus sobre a história nacional de um país fora de Israel, quicá o primeiro, a incluir a imigração e a presença dos judeus em seu acervo e programa institucional. Museus judaicos registram e expõem a imigração e a presença judaicas em vários países do mundo. Contudo, os museus sobre a história nacional não incluem a história dos judeus daquele país em sua narrativa ou exposição. A entrada do porta-etrog no acervo do Museu retrata a inserção da comunidade judaica no Brasil e celebra a forma hospitaleira com a qual os judeus foram aqui recebidos.



Johann Eberhard, Citron (*Citrus medica*), 1800

COLEÇÃO PARTICULAR

Etrog, a fruta que sintetiza a integridade do caráter | Provavelmente originário do sudeste asiático, o etrog (*Citrus medica*) espalhou-se pela Pérsia e pela Mesopotâmia até a região do Mediterrâneo. Entre os séculos II e III chega à região de Calábria, na Itália, como a primeira fruta cítrica no continente europeu, possivelmente trazida do Oriente Médio por judeus.

A fruta é grande, assimétrica na base, e sua casca, de um amarelo intenso e brilhante, é excepcionalmente irregular para uma fruta cítrica. As características do etrog exigidas para o uso ritual são muitas: a fruta deve apresentar um botão de flor na extremidade e sua casca deve ser lisa, sem rugas e sem manchas, e não apresentar machucado; e deve ser colhida de árvore saudável e que não tenha sido cruzada com uma planta cítrica convencional. Além disso, a fruta não deve ser redonda, nem muito elíptica, e grande suficiente para preencher a mão.

O etrog é usado simbolicamente na liturgia da festa de Sukot, que recorda as tendas/cabanas (*sukot*, em hebraico) que os israelitas construíram e habitaram no deserto do Sinai após a libertação do Egito (Êxodo). Nessa festa, quatro espécies vegetais simbolizam, por seu sabor e/ou aroma ou pela ausência deles, a diversidade dos indivíduos que formam a comunidade judaica. Uma dessas espécies é o etrog que, por ter tanto aroma como sabor, é associado à plenitude e à integridade de caráter.

Para salvaguardar a fruta durante os oito dias da festa, foram e ainda são fabricados ou adaptados recipientes, seguindo o estilo estético da época e lugar onde a comunidade judaica está estabelecida. De prata prensada, repuxada e cinzelada com motivos florais, o porta-etrog do Museu Histórico Nacional é provavelmente de meados do século XX e remete a um estilo estético usado desde o século XIX pela Escola de Artes Bezalel, em Jerusalém. O objeto traz inscrições em hebraico (Levítico 23:40: “Vocês colherão os frutos da árvore da cidra amarela”) e em português (“No quadragésimo jubileu rabínico do Dr. Lemle. Dos cariocas em Israel à ARI 1-4-1973”), que explicitam seu uso e a ocasião em que foi dedicado à Sinagoga.

Grão-rabino dr. Henrique Lemle | O rabino dr. Lemle (Augsburg, 1909 - Rio de Janeiro, 1978) assumiu seu primeiro posto como rabino na sinagoga liberal de Mannheim no dia 1º de abril de 1933, dia do boicote a estabelecimentos comerciais e consultórios médicos de judeus na Alemanha. Naquela ocasião, sua investidura ocorreu de forma discreta e sem a devida celebração. Ao completar 40 anos de atuação rabínica em 1973, a ARI, congregação da qual foi cofundador e líder espiritual até sua morte, em 1978, rendeu-lhe honrosas homenagens com serviços religiosos festivos de Shabat, na sexta-feira à noite e sábado



Castiçais marroquinos, séc. XIX,
utilizados em lares judaicos no Shabat.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

de manhã, ocasião na qual o porta-etrog foi dedicado à Sinagoga em sua homenagem, e com a publicação de um boletim especial.

Dr. Lemle deixou marcas profundas na comunidade judaica brasileira e um legado valioso para o judaísmo mundial. Pertenceu à última geração de rabinos contemporâneos a atuar na Alemanha antes da Segunda Guerra Mundial e veio a tornar-se um dos mais influentes líderes espirituais dos judeus brasileiros.

O novo século impõe desafios novos, mas também traz questões rançosas que já deveriam ter sido superadas: antissemitismo, racismo, visões distorcidas sobre pessoas e povos. A visão de Stefan Zweig, a missão do Rabino dr. Lemle e as vidas dos muitos imigrantes que fizeram do Brasil o seu lar, sintetizados nesse objeto representativo da tradição judaica e da integração ao país, urgem ser traduzidas em ações para a retomada de um projeto perene, em que conhecimento e entendimento levam à tolerância e à boa convivência.



TAMBOR DO CONTESTADO

Marilene Weinhardt

O litígio pela divisa entre os estados do Paraná e Santa Catarina foi herança do Império, anterior ao desmembramento da Quinta Comarca de São Paulo (1853). Sem limites precisos ao sul, larga faixa de terra ficou em disputa. Com o advento da República, cada estado reivindicou o que julgava seu direito. Algumas escaramuças ocorridas na região provocaram uma ou outra mobilização de forças estaduais. Sentenças do Supremo Tribunal Federal favoráveis a Santa Catarina foram embargadas pelo Paraná. O acordo só foi assinado em 1916. A chamada Guerra do Contestado, que se estendeu por quatro anos (1912-1916), não se deu pela questão territorial, e sim por se ter dispensado tratamento policial a caso social. É preciso abordar as origens da situação.

Vasta região entre as duas províncias era ocupada por latifúndios pastoris e por densa mata de pinheiros, imbuías e erva-mate. Aí viviam pequenos proprietários, agregados e posseiros, que garantiam a subsistência mínima com a extração de madeira e de erva, e o cultivo de pequenas roças. Esses moradores eram tolerados pelos “coronéis”, os proprietários de largas extensões de terra, detentores do poder político. Era o regime que a sociologia designa como “compadrio”.

A esse caldo cultural acrescentou-se mais um ingrediente, decisivo para os acontecimentos que se seguiriam: eventualmente, peregrinos, conhecidos como “monges”, passavam pela região. O primeiro de que se tem notícia chama-

va-se João Maria. Receitava mezinhas, benzia, só dormia ao ar livre, proferia orações e fazia profecias. Desfrutava de grande prestígio, mas não aceitava seguidores. Algum tempo depois de sua última passagem, apareceu o indivíduo chamado José Maria, que se dizia irmão do monge já conhecido e venerado. Também promovia curas e rezas, mas permitia seguidores, para os quais lia as histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Daí a se formar ajuntamento de pessoas regidas por leis próprias, conforme determinações de José Maria, foi um passo.

Esse grupo, reunido em lugar pertencente a Santa Catarina, é visto como protegido do chefe político local. “Coronel” rival denuncia a situação ao governo estadual, a título de ameaça monarquista. Avisados, José Maria e seus adeptos se deslocam para campos considerados do Paraná. A movimentação é interpretada em Curitiba como invasão promovida pelo estado vizinho.

A essa gente não interessava se o território era catarinense ou paranaense. O modo de vida a que estavam condicionados fora abalado com as iniciativas de modernização que vieram com a República. Os fatores de maior impacto foram a construção da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande do Sul, que recebeu a concessão de 15 km para ambos os lados da via férrea, e a instalação da Companhia Lumber, serraria de altíssimo potencial, extinguindo os métodos nativos de beneficiamento da madeira. A colheita da erva-mate também é prejudicada, atingindo de morte o extrativismo primitivo. Para esses deserdados resta entender que a República os expropriara de

seu modo de vida. Logo, a República era a lei do diabo, enquanto a Monarquia era a lei de Deus. Da parte do poder constituído, as proclamações monárquicas são entendidas como ameaças e deveriam ser combatidas à força.

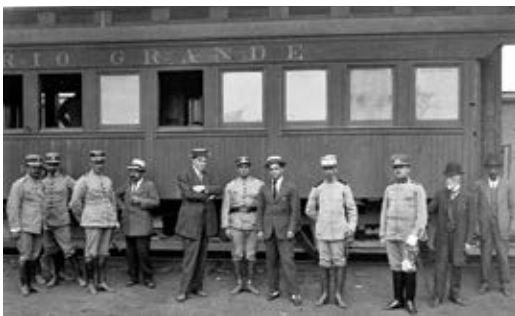
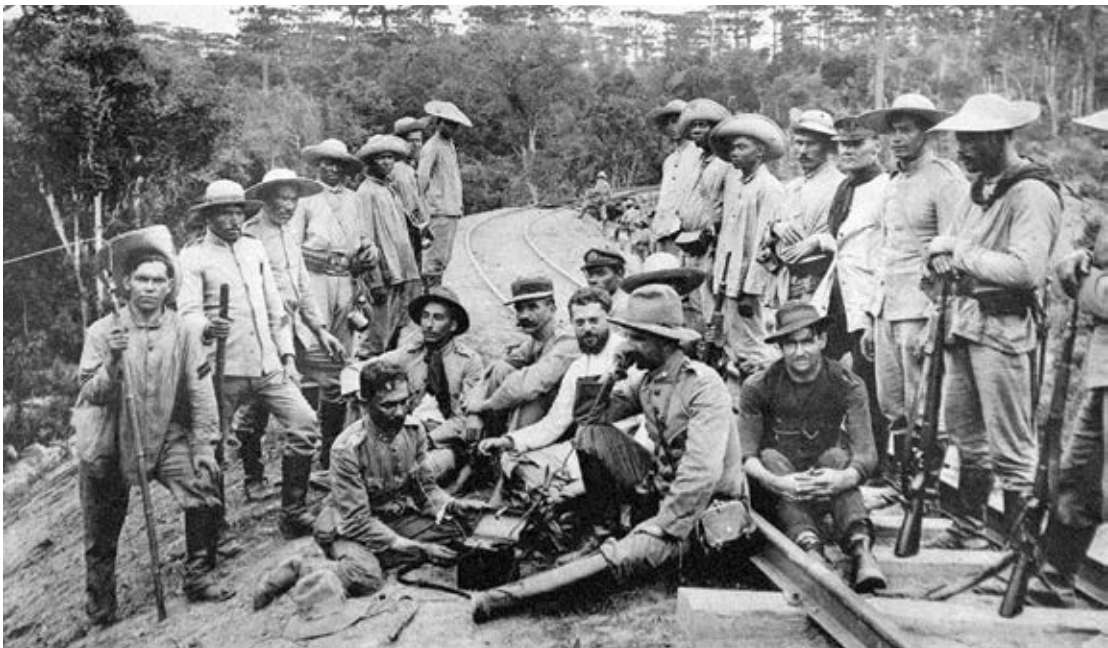
Com a notícia da dita invasão, um destacamento do Regimento de Segurança do Paraná parte de trem para a região. Acasos decorrentes da falta de perícia e de conhecimento da região, incluindo danificação da metralhadora, somados à prática dos caboclos na área, levam à derrota das forças legais. Perecem os líderes de ambos os lados. O primeiro recebe enterro apoteótico em Curitiba e acirra os ânimos contra os “fanáticos”, mas é o nome do segundo que continua atuante.

Para a lógica moderna, a situação parece contraditória. Como um morto mantém a liderança? Convém lembrar que diferentes tempos históricos convivem no mesmo tempo cronológico. A interpretação das profecias dos monges promovia a crença de que José Maria não morrera, apenas “se passara”, bem como todos os outros sertanejos vitimados nesta e nas batalhas subsequentes. Todos estariam integrando o exército encantado de São Sebastião, que velava por seus adeptos, e voltariam, assegurando a vitória final.

Uma menina dizia encontrar-se com José Maria e transmitia suas ordens. Estas incluíam ações individuais e coletivas, estratégias de resistência e mudanças de local quando havia óbvio risco de derrota. Multiplicaram-se as autodenominadas “cidades santas”. A organização funcionava de forma análoga nesses espaços. Os videntes intermediários e os chefes foram se sucedendo. A palavra de ordem era a igualdade, expressa na máxima “quem tem, mói; quem não tem, mói também, e no fim todos serão iguais”. Os caboclos adotavam tática de guerrilha, muitas vezes neutralizando a superioridade bélica dos atacantes.

Com o prolongamento da luta e o acirramento da fome, os rebelados se tornaram mais ousados no ataque a fazendas e casas de comércio locais. Cidades de maior porte foram ameaçadas. Nessa altura, mesmo aqueles moradores que até ali demonstravam solidariedade aos revoltosos, por simpatia ou por medo, passaram a apoiar as forças repressivas. Em dezembro de 1915, o último grupo de resistentes se dissolveu, e os sobreviventes se entregaram. Muitos foram sumariamente fuzilados. O último chefe, que fugira sozinho, foi preso em agosto do ano seguinte.

Para se entender como um grupo de sertanejos resistiu por tanto tempo à força policial de dois estados e do Exército Nacional, à qual se juntaram contingentes de “vaqueanos”, homens da região a serviço dos “coronéis”, há que se considerar as rivalidades locais, pessoais ou políticas, e a prepotência das instâncias de poder. No entanto, por mais disputas e equívocos da parte das forças militares e da sociedade civil, às quais se somou também a Igreja, resistência tão demorada, em condições tão desfavoráveis, não é compreensível se não se levar em conta a situação dos rebelados. É verdade que não tinham nada a perder, mas a preservação da vida é natural. Na medida em que não acreditavam na morte, e sim que apenas “se passavam”, para logo voltar, não havia mesmo o que temer. A força da irmandade estava na coesão, assegurada pela participação diária na “forma”, chamada pelo toque de rústico *tambor*, ocasião em que muitos portavam *bandeiras brancas* com imagens da cruz ou de São Sebastião. Não por acaso, exemplares desses objetos de culto constam no acervo do MHN, assegurando a memória de mais um “crime da nacionalidade”, na precisa formulação de Euclides da Cunha. As crenças milenaristas ressurgem de tempos em tempos, especialmente quando minguem outras perspectivas de vida.



Claro Jansson
Cenas da Guerra do Contestado
ACERVO DOROTHY JANSSON MORETTI

CASA DA MODA DO BRASIL



CHIQUEINHA GONZAGA

MARTHA POPPE

Brasil 77 1,10

CASA DA MODA DO BRASIL



CHIQUEINHA GONZAGA

MARTHA POPPE

Brasil 77 1,10

CASA DA MODA DO BRASIL



CHIQUEINHA GONZAGA

MARTHA POPPE

Brasil 77 1,10

CASA DA MODA DO BRASIL



CHIQUEINHA GONZAGA

MARTHA POPPE

Brasil 77 1,10

SELO DE CHIQUINHA GONZAGA

Pedro Belchior

A obra da musicista Chiquinha Gonzaga (1847-1935) chega ao século XXI como símbolo de libertação. Libertação do corpo, por meio de um modo de dançar caracteristicamente brasileiro, o maxixe; das formas, pelas tantas sínteses que operou entre gêneros europeus e a musicalidade afro-brasileira; e das convenções sociais impostas às mulheres no século XIX – amarras que ela desafiou na juventude e na vida adulta. Celebrada, ainda em vida, como a primeira maestrina do Rio de Janeiro – e talvez do Brasil –, Francisca Edwiges Neves Gonzaga vivenciou as grandes transformações da cidade e do país. Testemunhou e ao mesmo tempo produziu a modernidade cultural da capital do Império, mais tarde República.

Neta de escravizada, ela chega aos nossos dias com todas as honras oficiais. Em 1977, ano do centenário de sua polca *Atraente*, foi representada em um selo comemorativo desenhado por Martha Pope e produzido pela Casa da Moeda do Brasil. O selo integra a coleção Compositores Brasileiros, que inclui os também cariocas Noel Rosa e Heitor Villa-Lobos. O Dia Nacional da Música Popular Brasileira é comemorado em 17 de outubro, dia do nascimento de Chiquinha – assim como cabe ao aniversário de Villa-Lobos, 5 de março, o marco do Dia Nacional da Música Clássica.

Francisca nasceu no seio de uma família abastada e tradicional do Império. O pai, militar, teve um casamento secreto com Rosa, mulher negra alforriada, filha de escravizada. Desde pequena,



Autor desconhecido
Chiquinha Gonzaga, 1865 circa
BIBLIOTECA NACIONAL

Chiquinha aprendeu a ler e fazer cálculos, habilidades negadas à maioria das mulheres do país. Com o piano, estabeleceu desde cedo uma relação de amor: o instrumento a acompanharia até os últimos dias. Aos 16 anos, casou-se com o empresário Jacinto Ribeiro do Amaral, um dos sócios do Barão de Mauá, por arranjo do pai. Abandonou o matrimônio ao se apaixonar por João Batista de Carvalho, com quem viveu por breve tempo. O escândalo rendeu uma ação judicial de divórcio perpétuo movida pelo marido. Renegada pelo pai, sustentou-se como professora de piano em casas particulares e participou do grupo musical de Joaquim Callado (1848-1880), considerado o pai do choro. Com a polca *Atraente* (1877), estreou como compositora e, na década seguinte, conquistaria os palcos teatrais da cidade com sua obra musical diversificada.

Na segunda metade do século XIX, período de consolidação da carreira de Chiquinha Gonzaga, o Brasil passou por intensas transformações. A maior delas foi, sem dúvida, o fim da escravidão, pelo qual a compositora e tantos outros músicos, artistas e intelectuais lutaram. A causa abolicionista fez de Chiquinha uma das mais importantes militantes de seu tempo, chegando a vender partituras a fim de angariar fundos para a Confederação Libertadora. Com o dinheiro dessas vendas, comprou a alforria do músico escravizado José Flauta.

O crescente comércio com a Europa propiciou a importação de instrumentos musicais. Além do piano – mais caro e pesado –, o violão, a flauta, o clarinete e o trompete, mais baratos e de fácil transporte, tomaram o país e ajudaram a formar conjuntos e bandas de música. Consolidava-se, aos poucos, a carreira profissional dos músicos, da qual Chiquinha é uma das protagonistas.

Músicos negros e pardos, num contínuo processo de hibridação cultural, processaram gêneros europeus com base na musicalidade afro-brasileira, em especial o lundu, com ori-

gem no batuque africano. Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado, Ernesto Nazareth, Henrique Alves de Mesquita, Eduardo das Neves e Anacleto de Medeiros, entre outros ilustres compositores e filhos diletos da diáspora negra, operavam na virada para o século XX o que, décadas mais tarde, Oswald de Andrade e o modernismo paulista chamariam de *antropofagia cultural*. Como consequência, danças como a valsa, a polca, a quadrilha, a mazurca e o *schottisch* ganharam linguagem própria no Brasil. Se tais danças, na leitura nacionalista, “começaram a chegar ao País e se abasileiraram em contato com o substrato musical negro, gerando os nacionalíssimos choro (música instrumental) e maxixe (música de dança)”,¹ é certo que essa síntese não se originou de um encontro harmonioso de raças, mas antes da resistência cultural negra e do quadro de tensões sociais geradas pela escravidão.

Chiquinha teve uma trajetória cuja complexidade não cabe neste texto. Apaixonou-se, aos 52 anos, pelo português João Batista Fernandes Lage (1883-1961), então com 16, e anos mais tarde o adotou como filho, assim apresentando-o à sociedade. Ele não só a acompanharia pelo resto da vida, como ajudaria a reunir cartas, programas de concertos, partituras, anotações e recortes de jornais que, mais tarde, formariam o arquivo pessoal da compositora e maestrina. Durante décadas, este acervo ficou sob a guarda da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) – da qual ela foi uma das fundadoras –, até ser adquirido, em 2005, pelo Instituto Moreira Salles. Tida hoje como um monumento nacional, Chiquinha Gonzaga se destaca pelo poder libertador de sua arte e pelas inegáveis contribuições à construção da carreira dos músicos no Brasil.

1> VALENÇA, Suetônio Soares. “Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 52-3.



A minha irmã ROSINHA

GAÚCHO

TANGO BRAZILEIRO

Cá e Lá - O corta jaca

por FRANCISCA GONZAGA

BATUQUE



CANTO



HELOISA

A minha sobrinha HELOISA GONZAGA.

VALSA

PARA PIANO

POR

FRANCISCA GONZAGA.

Grande Estabelecimento
de PIANOS e MUSICA
de
BUSCHMANN & GUIMARÃES
57 Rua dos Dourados 52
RIO DE JANEIRO.

BATUQUE



SESSÃO DO CONSELHO DE ESTADO

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Em 1922 celebrou-se o Centenário da Independência do Brasil. A efeméride fomentou encomendas de pinturas de obras de arte que representassem temas relevantes da história do país. Foi no bojo dessas comemorações que duas telas – hoje expostas em importantes museus brasileiros – atribuíram protagonismo à princesa Leopoldina (Leopoldine Caroline Josepha von Habsburg-Lothringen; Viena, 1797 - Rio de Janeiro, 1826). Uma delas é a *Sessão do Conselho do Estado*, objeto do presente texto.

A tela foi elaborada por pela pintora Georgina de Albuquerque (1885 -1962) e encontra-se no Museu Histórico Nacional. Já a outra, intitulada *D. Leopoldina e seus filhos*, foi encomendada por Affonso Taunay, diretor do Museu Paulista, ao pintor italiano Domenico Failutti (1872-1923). Embora ambas compartilhem o mesmo tema, materializam visões muito distintas sobre a contribuição da princesa para a história do país.



Retrato de Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos. Domenico Failutti, 1921

MUSEU PAULISTA

Sessão do Conselho do Estado foi inicialmente apresentada na Exposição de Arte Contemporânea e Arte Retrospectiva do Centenário da Independência, em 1922. A tela integra o conjunto de obras destacadas pela Comissão Executiva do Centenário, que tinha como incumbência selecionar quatro obras que versassem sobre temas relevantes para a Independência do país. Além da obra de Georgina, foram também escolhidas *Minha terra*, de Helios Seelinger; *Primeiros sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet e *O precursor*, de Pedro Bruno – todas hoje pertencentes ao MHN.

Tomando como fonte o livro *História do Brasil*, escrito por Rocha Pombo, Georgina de Albuquerque

optou por retratar o dia 2 de setembro, quando a princesa Leopoldina convocara o Conselho de Estado, uma vez que D. Pedro encontrava-se em terras paulistas. A futura monarca é figurada sentada no canto esquerdo da tela, tendo em mãos uma carta endereçada ao marido, enquan-

to volta o olhar para José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838). Considerado um dos mentores intelectuais da emancipação do país, Bonifácio é retratado em pé, expondo os fatos que justificam a decisão tomada pela governante: a de que é chegada a hora de o país romper com a metrópole. Além dos dois, diversos outros ministros compõem a cena.

A imagem diferencia-se da célebre *Independência ou Morte*, pintura realizada por Pedro Américo de Figueiredo e Melo para o Salão Nobre do Museu Paulista, considerada emblemática para a difusão do imaginário nacional sobre o “Sete de setembro”. Nela, a Independência ocorre sob a liderança de D. Pedro I. que, às margens do rio Ipiranga, em São Paulo, cercado por um grupo de militares, todos eles com armas em punho, dignamente fardados e montando elegantes cavalos, declara o país livre de Portugal. Já na tela de Georgina, a autonomia do país é decidida dentro de um gabinete, sem ações bélicas, mas sim por meio de reflexões políticas racionais, lideradas pela princesa.

Ao atribuir centralidade imagética e política a uma mulher, *Sessão do Conselho de Estado* se contrapõe também ao lugar secundário e vitimizado que as personagens femininas geralmente ocupam na arte brasileira. Ela difere do imaginário romântico presente em figurações como *Moema* e/ou *Iracema*, nos quais os corpos femininos simbolizam a submissão dos povos originários aos dominadores portugueses. Leopoldina não é vítima, mas sujeito da história. Por outro lado, seu protagonismo é também diverso daquele imputado a seu marido, visto como violento e viril. Ela, ao contrário, é representada de modo elegante e sereno. Sua força não é física, mas intelectual; ela não “dá o grito”, o engendra.

Essa interpretação sobre a Princesa Leopoldina pode ser compreendida como uma tomada de posição da artista diante de um debate acalorado em sua época. Também em 1922 foi fundada a

Federação Brasileira para o Progresso Feminino, uma organização de mulheres que, sob a liderança de Bertha Lutz, reivindicava, entre outros direitos, o do voto feminino. Não se sabe se Georgina participou diretamente do grupo, mas sua tela insinua-se como uma contribuição para os ideais defendidos. Nota-se que, naquele momento, a pintora já acumulava um reconhecimento incommon, sobretudo para uma mulher artista.

Após ter se formado na Escola Nacional de Belas Artes, e realizado uma estadia de sucesso em Paris (entre 1906 e 1911) graças à bolsa obtida por seu marido, o pintor Lucílio de Albuquerque, Georgina obteve premiações importantes, como a medalha de ouro em 1919. Em 1920, foi a primeira mulher a integrar o júri de pintura do Salão, e pouco tempo depois tornou-se a primeira docente da instituição (da qual será, mais tarde, a primeira diretora mulher também, nos anos 1950). Como Georgina, diversos membros desse grupo eram mulheres intelectualizadas, e que, a despeito de suas capacidades comprovadas, não tinham direito ao voto.

Em parte, recusava-se o direito à cidadania plena às mulheres por se acreditar que os papéis sociais que elas deveriam ocupar eram os de esposas e mães; elas conceberiam e formariam os homens, eles sim, o “futuro” da nação. Esse ideal está bem materializado pela já citada pintura encomendada pelo Museu Paulista. Nela, os pincéis de Failutti afirmam que a contribuição de Leopoldina para a história do país foi a de ter gerado D. Pedro II, o futuro herdeiro do trono. Interpretação muito diversa e conservadora se comparada à *Sessão do Conselho de Estado*, para quem Leopoldina teve papel ativo na Independência. Ambas as pinturas evidenciam o quanto sobre as imagens do passado estavam sendo projetadas questões prementes no presente, tais como a do lugar da mulher no Brasil do século XX, em seu processo de abertura ambíguo e contraditório para a modernidade.



Lucilio e Georgina de Albuquerque,
pintores.

M. Nogueira da Silva
Lucilio e Georgina de Albuquerque, década de 1910
BIBLIOTECA NACIONAL

HISTÓRIAS DO BRASIL EM 100 OBJETOS



FORTE DO MORRO DO CASTELO

Carlos Kessel

1715 é o ano gravado no frontão da velha fortaleza de São Sebastião, no alto do Morro do Castelo, berço da cidade do Rio de Janeiro. A fortaleza é mais antiga e data da época da transferência da cidade para a colina, em 1567 – fundada dois anos antes aos pés do Pão de Açúcar, o Rio se mudou para o morro após a derrota imposta aos franceses que então haviam se estabelecido na entrada da Baía de Guanabara. E logo passou a contar com um forte para defender os portugueses dos piratas e dos índios.

O fortim improvisado foi sendo transformado em fortaleza imponente. Defendida por muralhas e canhões, a madeira foi substituída pela pedra trabalhada, e da aparência quase medieval derivou o nome pelo qual ficou conhecido o morro – Castelo. Para lá foi levado o marco solene que sacramentava a fundação da cidade, e ali foram construídas, ainda no século XVI, a Sé, a Casa de câmara e cadeia, a igreja e o Colégio dos Jesuítas. No alto da colina também estava o túmulo de Estácio de Sá, fundador da cidade, falecido na batalha contra os franceses.

A outra data que aparece no quadro se segue à assinatura do autor: 1922. Quase quatro séculos após a fundação da cidade, a Fortaleza de S. Sebastião havia perdido as funções defensivas e o Morro do Castelo tinha deixado de ser o centro administrativo e religioso do Rio de Janeiro. A cena bucólica representada neste quadro de Gustavo Dall'ara, que parece desafiar o tempo, poderia ter sido pintada décadas antes e mostrar um mundo que está prestes a desaparecer.

No ano seguinte, o Morro do Castelo não estaria mais lá, arrasado para dar lugar a uma grande esplanada, com edifícios e avenidas que, do antigo morro, só guardou o nome.

O arrasamento, muitas vezes planejado, começara em 1920, por iniciativa do prefeito Carlos Sampaio. Engenheiro e empresário, ele havia obtido uma concessão para a demolição do morro do Castelo em 1891, mas não conseguira reunir recursos para levar a empreitada adiante. Três décadas depois, como prefeito, concretizaria o sonho com recursos públicos, em meio a uma polêmica que se confundia com a da comemoração dos cem anos da Independência do Brasil.

Dizia-se que o morro atrapalhava a circulação do Centro da cidade, impedia a entrada dos ventos que sopravam do mar, contribuía com a insalubridade do Rio de Janeiro, assolado por epidemias, e era um lugar de pobreza, sujeira e atraso em meio a uma cidade que pretendia ser limpa, moderna e bela. Muitos desejavam remover o que chamavam de ‘feio cocuruto’, um “pólopo”, “enorme quisto” que lembrava um “dente cariado”. Um símbolo de atraso e pobreza, que não deveria figurar na capital federal, recentemente saneada e embelezada nos primeiros anos do século XX, com seus edifícios imponentes erguidos ao longo da Avenida Central – e ainda se dizia que, do Teatro Municipal, à beira da nova avenida, se divisava a encosta empobrecida do Morro do Castelo, que se mostrava também aos visitantes que chegavam à cidade pelo mar.

Muitos eram esperados para conhecer a exposição internacional que comemoraria o



Richard Bate

Panorama tomado do terraço da igreja da Glória, 1809, mostrando o morro do Castelo

CORNELL UNIVERSITY

Centenário da Independência, a ser realizada no sopé do morro, no antigo bairro da Misericórdia. Nos jornais da época, é possível ler os argumentos dos defensores do arrasamento, os quais mencionavam a pobreza dos moradores do morro do Castelo, as cabras pastando e a roupa estendida pelas lavadeiras. “É assim que a capital da Nação quer se mostrar aos visitantes?”

Todos estes elementos fazem parte da cena retratada por Gustavo Dall’ara. Crianças descalças, lavadeiras, roupas no varal, uma solitária cabra, um vendedor, as galinhas e os pintos ciscando, um velho lampião... As muitas fotografias da época mostram cenas parecidas, personagens que poderiam estar no quadro “O morro do Castelo era assim”.

O italiano Dall’ara, pintor talentoso que havia chegado ao Rio de Janeiro em 1890, se tornaria conhecido por retratar a metamorfose da velha



M. Nogueira da Silva

Gustavo Giovanni Dall’Ara

BIBLIOTECA NACIONAL



Augusto Malta

Demolição do morro do Castelo | INSTITUTO MOREIRA SALES

capital colonial que se transformava em metrópole moderna. Ao retratar dezenas de cenas urbanas de um Rio que vivia a sua *Belle Époque* – articulando a arquitetura, os meios de transporte e o movimento das ruas e das pessoas –, em cores vivas e enquadramentos fotográficos, tornou-se conhecido como “o pintor da cidade”. E, cem anos depois, este quadro ainda evoca um instantâneo apreendido quase que por acaso, ocultando a composição cuidadosa e a maestria técnica que caracterizam toda a sua obra.

Vitoriosos os defensores do arrasamento, iniciado em 1920, aos poucos as centenas de famílias que moravam no Morro do Castelo iam sendo convencidas ou forçadas a se mudar, tendo como destino habitações coletivas do Centro

da cidade. Ao longo de 1922, as obras foram aceleradas e, no final do ano, a fortaleza, as igrejas e as casas tinham sido varridas a jatos d’água, e a lama que desceu pelas encostas foi dar origem a um aterro onde, no futuro, seria construído o aeroporto Santos Dumont.

Do morro do Castelo sobrou somente uma pequena ladeira de poucos metros, ao lado do Museu Histórico Nacional. Restaram também fotografias e quadros, como este, evocando alguma melancolia no olhar distante da menina de vestido azul que, como nós, somente observa a cena. Seria uma despedida? O próprio Gustavo Dall’ara, que sabia que o morro desapareceria em breve, faleceria em 1923: o *Forte do Morro do Castelo* é uma de suas últimas obras.

SOUVENIR
DO
CENTENARIO
DA
INDEPENDENCIA
DO
BRASIL

—
1922
—

ESCLUSIVO DE
FRANCISCO CARNEIRO
RIO DE JANEIRO

BARALHO DA EXPOSIÇÃO DE 1922

Patrícia Wanzeller

As exposições universais do século XIX eram festivais monumentais. Elas apresentavam o “espírito criador” da modernidade. Reuniam “as grandes” nações, que ostentavam seu poder econômico, assim como sua superioridade sociocultural, exibindo seus feitos técnicos e “ensinando” ao mundo o que era o progresso. O Brasil entrou na “festa” há 160 anos, e não saiu mais.

A participação brasileira nessas “vitrines do progresso” começou em 02 de dezembro de 1861, na Exposição Nacional organizada pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), no prédio da Escola Politécnica, no largo de São Francisco, no Rio de Janeiro. Esse teria sido o “ensaio geral” para *The Great International Exhibition*, em Londres (1862). De maior

porte foi a Exposição Nacional de 1908, em comemoração do Centenário da Abertura dos Portos brasileiros ao comércio internacional, tendo como objetivo a preparação da participação brasileira na Exposição Internacional de Bruxelas (1910).¹ A terceira grande exposição desse perfil em terras brasileiras foi a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Primeiramente, tratava-se de um evento internacional, com a participação de quatorze países, o que exigiu a construção de oito pavilhões para abrigar aproximadamente seis mil expositores. Além de toda logística para viabilizá-lo, inúmeros acordos políticos antecederam o evento que ocorreria num momento histórico delicado: o fim da Primeira Grande Guerra (1914-1918).

A festividade não se encerraria no fato de ser uma celebração ao progresso. Dessa vez, a Expo-





Autor desconhecido

Placa Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, produzida pela Câmara Municipal de Amparo, SP, 1922. Doação o ex-presidente da AAMHN, Guilherme Pfisterer. Forjado e fundido em ferro e bronze.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

sição Internacional comemoraria a independência política de uma nação. “A realização de uma ‘Exposição Universal’ no Rio de Janeiro, então capital federal, destacou-se como a mais ambiciosa das atividades comemorativas então programadas”.² Caberia ao Estado brasileiro, portanto, todos os esforços para receber as potências mundiais, tal como fizeram a Inglaterra, a França e a Bélgica, por exemplo. E demonstrar quão merecido, por seu desenvolvimento, era o status de anfitrião desses países numa exposição sobre o progresso. Nesse momento, a antiga colônia portuguesa estava lado a lado com as grandes nações da Europa.

Numerosas obras de preparação com o intuito de demonstrar a capacidade do anfitrião de realizar empreendimentos excepcionais, mobilizaram a população carioca. Entretanto, uma em especial causou comoção social: o plano de arrasamento do morro do Castelo, para dar lugar à construção dos pavilhões e palácios nacionais e estrangeiros. A derrubada do Castelo, com a qual Carlos Sampaio almejava marcar sua passagem pela prefeitura



do Rio de Janeiro, e concluir uma das etapas da reforma urbana iniciada no governo Rodrigues Alves (1902-1906) – que pretendia modernizar e embelezar a capital, modificando a imagem que se tinha do país no exterior – provocou amplo debate entre os que consideravam o arrasamento um “imperativo da modernidade”, e aqueles que viam aquele desaparecimento como um verdadeiro “sacrilégio”. Por outro lado, os gastos excessivos, bem como a demora na construção dos prédios (muitos

só concluídos após a inauguração da exposição), provocaram ataques contundentes e defesas inflamadas ao governo de Epitácio Pessoa (1919-1922).

“Desde que o Sr. Carlos Sampaio se propoz a effectua-lo ou por outra, desde que os primeiros momentos em que começaram a surgir notícias a respeito, se vem levantando uma grande discussão sobre o caso. Affirmam alguns que, realizando-o o quanto antes e jogando com todos os elementos de que dispoe a engenharia para empreendimentos dessa categoria, o prefeito assignalará do modo mais no-

tavel a sua passagem pelo governo. Contrariando essa corrente há os amigos da tradição – os fetichistas da formação do Rio, do tumulto do seu fundador, ligados àquele morro – opostos com todas as forças à sua demolição, que para elles representa nada mais, nada menos do que um sacrilégio.”³

Nesse contexto, é possível compreender a produção de um baralho com imagens do Rio de Janeiro. Não era muito comum a distribuição de souvenirs para o público dessas exposições. A ocasião com maior divulgação ocorreu na *Exposição Industrial de Todas as Nações* (Londres, 1851), quando os visitantes ganhavam bebidas fornecidas pelo empreendedor Sr. Schweppes. Na entrada do The Crystal Palace havia uma enorme fonte que, em vez de água, bombeava a efervescente soda, cuja fama era de revigorar os sistemas do corpo. A “Fonte da Juventude”, viria a se tornar símbolo da marca, e a bebida ganharia, pós-exposição, o status de *The Gentlemen’s Choice*, por passar a ser a soda oficial da Coroa britânica.

Junto aos naipes, 53 imagens de uma cidade que configurava os padrões europeus – franceses, fundamentalmente. E no verso, o “herói redentor” da independência: D. Pedro I. Materializava-se num jogo popular a ideia de promover, para um público de 175 mil visitantes, os benefícios do projeto de modernização com vistas à construção de uma capital política progressista e distante das lembranças coloniais de outrora. O souvenir refletia o espírito da Exposição: a vontade de renovação, que então mobilizava o mundo pós-guerra. O Theatro Municipal, o Palácio da Guanabara, a rua da Assembleia, o Jardim da Glória e outros espaços urbanos configuravam as transformações almejadas pelas reformas do início do século XX, inspiradas naquela feita em Paris no século XIX, cuja derradeira etapa foi o “arrasamento” do Morro do Castelo. Eram imagens de uma Capital Moderna, com as luzes da eletricidade e a magia do rádio, cuja primeira transmissão ocorreu jus-



tamente durante a inauguração do evento, com o discurso do presidente.

O famoso baralho materializava, sobretudo, a ideia de que a história dava conta de transpor o atraso colonial, e que o progresso era uma certeza inevitável para um país que aspirava ser reconhecido pelas potências internacionais. Uma ideia que iria circular entre os populares e se tornaria poderoso instrumento de propaganda política de Epitácio Pessoa e do próprio prefeito, Carlos Sampaio, amplamente combatidos pela profanação da “colina sagrada”. Não é possível precisar quantos visitantes, entre os dias 7 de setembro de 1922 e 24 de julho de 1923, receberam ao menos um dos dez mil “brindes” produzidos pelo deputado federal Francisco Luís da Silva Campos em Ohio (EUA), para “propaganda de nosso país”.⁴

1> MOTTA, Marly. Atlas histórico do Brasil. Verbete: Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Acesso em 02/02/2022.

2> Idem.

3> *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1920, ano XX, nº 7.847, p. 02.

4> CARNEIRO, Francisco. *Carta de doação*. Rio de Janeiro; Processo de entrada de acervo, 1º de agosto de 1946. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&passa=&pesq=&pagfis=36422>. Acesso em 01/02/2022.



TRANSMISSOR DE RÁDIO DE 1923

Lia Calabre

A clássica imagem de uma enorme caixa de madeira falante no centro da sala representa um tipo de rádio que não existe mais. Essa afirmativa, mais do que referir-se ao aparelho receptor de rádio, diz respeito à programação veiculada pelas emissoras de rádio dos anos 1920 a 1960. O rádio criou modas, inovou os estilos, inventou práticas cotidianas, estimulou novos tipos de sociabilidade. Ícone de modernidade até a década de 1950, o rádio cumpriu um destacado papel social, tanto na vida privada como na vida pública, promovendo um processo de integração que superava os limites físicos da região e os altos índices de analfabetismo do país.

A determinação e o espírito pioneiro de Roquette Pinto, apoiado pelos membros da Academia Brasileira de Ciências, visando à instalação de uma emissora de rádio no Brasil, cumpriram papel fundamental no início e no desenvolvimento da radiodifusão no país. Em 20 de abril de 1923, Roquette Pinto e Henrique Morize fundam a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A cerimônia aconteceu nas instalações da Escola Politécnica do Largo de São Francisco, em uma reunião da Academia Brasileira de Ciências, e teve logo a adesão de mais de 300 sócios efetivos e associados.

Foi uma ousadia: a utilização de *estações receptoras* – como eram chamados os rádios – encontrava-se restringida, pois o governo temia o uso político daquele novíssimo meio de comunicação. A primeira apresentação pública e oficial do rádio no Brasil havia ocorrido em 1922, na Exposição Nacional comemorativa do Cen-

tenário da Independência do país, tendo larga repercussão na imprensa.

Roquette Pinto foi apoiado por outros membros da Academia Brasileira de Ciências e realizou uma intensa campanha, inclusive por meio dos seus escritos, pela liberação total da recepção das transmissões radiofônicas. E incentivou o governo a regular, por meio de fiscalização específica, somente as estações transmissoras. As transmissões deveriam ter caráter exclusivamente educativo, servindo ao progresso humano, à elevação da cultura.

A primeira transmissão oficial da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro ocorreu em 7 de setembro de 1923. Estava criada a PRA-A. Para tal, foi utilizado o transmissor de 10 watts que havia sido ofertado pela Casa Pekan. Era uma estação transmissora e receptora, com potência pequena mas que podia ser ouvida por todo o Distrito Federal – na época, a cidade do Rio de Janeiro era a capital do país.

Quando a Rádio Sociedade iniciou suas atividades, a radiodifusão era ainda um investimento muito caro. Os aparelhos de escuta eram, em sua maioria, montados em casa. Os radioamadores recebiam as peças e seguiam as instruções de montagem dos famosos rádios de cristal de galena (ou simplesmente rádios galena).

Os primeiros anos de vida do rádio brasileiro estiveram repletos de dificuldades financeiras. A fórmula utilizada, naquele momento, era a da formação de uma Rádio Sociedade que previa em seus estatutos a existência de associados com obrigação de colaborar com determinada quan-

tia mensal. A verba arrecadada era a principal, senão a única, fonte de renda das emissoras. Muitas pessoas se associavam, mas poucas se mantinham pagando as mensalidades. Para a execução da programação musical, as rádios sociedades contavam com empréstimos de discos de seus ouvintes e associados (que, em troca, recebiam agradecimentos no ar) e com a apresentação ao vivo de artistas, sem nenhum tipo de remuneração financeira. No caso da Rádio Sociedade, por exemplo, Roquette Pinto era o responsável pelo jornal falado, construído a partir das notícias publicadas nos jornais impressos, lidas e comentadas por ele.

Podemos conjecturar que o desenvolvimento do rádio brasileiro no período anterior à década de 1930 foi freado não apenas por razões de ordem técnica, mas, também, pela turbulenta conjuntura política. Foi um tempo de instabilidade, com as revoltas tenentistas, as constantes declarações de Estado de sítio, contexto no qual o rádio poderia vir a se tornar um perigoso veículo de comunicação, de divulgação dos acontecimentos e de propaganda contra o poder estabelecido.

Para evitar qualquer risco, o governo limitou, desde o Decreto 16.657, de 05/11/1924, as sociedades civis a transmitirem uma programação com fins educativos, científicos e artísticos de benefício público, ficando expressamente proibida a propagação de notícias internas de caráter político sem a prévia permissão do governo.

Com a compra de um transmissor de um quilowatt, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro se-



Anúncio em *Revista do Rádio*
junho 1924
FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ

guiu transmitindo sua programação para além das fronteiras do Distrito Federal. A emissora manteve-se em funcionamento até meados dos anos 1930, quando um novo decreto do governo determinou que todas as emissoras deveriam modernizar e ampliar a potência de seus equipamentos para continuar em funcionamento. Frente às dificuldades financeiras para realizar as atualizações necessárias, Roquette Pinto decidiu doar a emissora para o Ministério da Educação e Saúde Pública, na gestão do Ministro Gustavo Capanema. Havia a exigência de que ela continuasse a ser utilizada somente para fins

educativos. Após um período de negociações, em setembro de 1936 a emissora passou oficialmente para a propriedade do Governo Federal.

Roquette Pinto era então diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e, já ciente da importância da radiodifusão para a história nacional, aproveitou a ocasião em que o ministro Gustavo Capanema mandou anexar ao Ince as instalações radiotelefônicas da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro para doar ao Museu Histórico Nacional a primeira estação transmissora de 10 watts da Rádio Sociedade. Aquele foi o equipamento, que aproveitando a antena do laboratório de física da Escola Politécnica colocou “no ar” pela primeira vez seus sinais em 7 de setembro de 1923, transmitindo a leitura da carta de D. Leopoldina aconselhando o Príncipe Regente, D. Pedro, a proclamar a Independência do Brasil.

TIPO D.1. Nº 319

RECEPTOR
A
REACCIÓN

A.



1 2 3 4 5



FILAMENTO



INDUCTANCIA

REACCIÓN



CONDENSADOR VARIABLE



PEKAM
P.K.
M.
BUENOS AIRES

TEL.



CARICATURA DE RIAN

Bárbara Primo

Nair de Teffé nasceu no seio de uma típica família aristocrática brasileira e, muito embora tenha vivido os estertores da monarquia, tornou-se ícone vanguardista da nossa incipiente República. De “menina prodígio”, cuja educação esmerada refletia o empenho e encanto do pai barão, Nair tornar-se-ia Rian, caricaturista de prestígio internacional. Muito mais do que o apuro dos traços, Rian delinearía, por meio de seus pincéis, críticas assertivas e veladas às personagens e cenários políticos de sua época. A jovem artista, cuja vivacidade e inteligência reverberavam pelos salões cariocas e petropolitanos, acabaria por encantar, também, os salões do Catete ao tornar-se primeira-dama, em 1913.

Natural do Rio de Janeiro, Nair passou boa parte da infância e adolescência na Europa, principalmente na França, onde o Barão de Teffé procurou ofertar à filha “instrução tão aprimorada quanto a que os Reis da Europa costumavam dar aos seus herdeiros”.¹ E seria em Paris que travaria seu primeiro contato com a pintura em pastel, técnica que aprimoraria mais tarde, no Brasil, sob as orientações dos professores Rodolfo Amoedo e Rodolfo Chambelland.

Já em terras brasileiras, Nair seria figura recorrente nos principais eventos sociais e, sob o pseudônimo de Rian, passaria a retratar as personagens icônicas dos círculos que frequentava. Seu traço audaz e irônico conquistaria espaço nas principais publicações da época, como *A careta*, *O Malho*, *Vida Doméstica*, *Fon-Fon*, *Revista da Semana*, *Gazeta de Notícias*, entre outras, e ecoaria, também, em Paris, onde contribuiu com as revistas *Le Rire*, *Femina* e *Excelsior*. Já em 1912, a jovem artista realizaria uma exposição individual de cerca de cem caricaturas na sede do *Jornal do Commercio*, cuja inauguração contou com a presença do então presidente da República, o Marechal Hermes da Fonseca. O encontro fortuito que selaria o destino do futuro casal e o pedido de casamento, porém, só ocorreriam no ano seguinte, em Petrópolis.

O enlace com o presidente traria drásticas mudanças para a vida de Nair. Além da surpresa causada pela rapidez do matrimônio – haja vista a recente viuvez do Marechal –, a diferença de idade entre os noivos foi motivo de muitos comentários. A jovialidade enérgica da nova primeira-dama, porém, traria um sopro de originalidade para uma capital ainda afeita ao conservadorismo e aos protocolos herdados



Nair de Teffé, *Revista Careta*, 1911 circa

do Império. Embora tenha ocupado o Catete por menos de um ano, Nair fez do palácio sua casa e, ao abrir as portas da residência oficial da presidência para o violão, o samba e o maxixe, vislumbrou a potência criativa e vanguardista da arte brasileira. Mais do que isso, ela ousou questionar o *status quo* tergiversando o embate político e alçou a cultura como porta-voz de uma modernidade inadiável.

Com o fim do mandato presidencial, o casal transfere-se para Petrópolis em busca de refúgio. No carnaval de 1915, porém, Nair sofre um acidente de charrete que a deixaria com sequelas e muitas dores. Diante do sofrimento da esposa e do crescente clima de tensão que envolvia o cenário político do país, Hermes concorda com um “exílio voluntário” na Europa para que Nair pudesse receber tratamento adequado. Em agosto de 1916, partem para a Suíça.

O retorno ao Brasil só aconteceria em novembro de 1920, por insistência do Marechal, às vésperas da crise que se iniciaria com a sucessão presidencial de Epitácio Pessoa, em 1922. Segundo Maria Cecília S. Forjaz, esta crise assumiria dois vieses: um deles diz respeito ao desgaste das relações entre as oligarquias dos estados, e o outro à insatisfação de alguns setores das Forças Armadas com seu crescente papel coadjuvante nas tomadas de decisões sobre os rumos do país.

Já no início dos anos 1920, a velha política oligárquica – popularmente conhecida como

do “café-com-leite” – demonstrava não ser mais capaz de atender aos anseios das lideranças estaduais, de maneira que os estados aliados da clássica alternância de indicações entre Minas Gerais e São Paulo uniram-se em torno de um movimento que ficaria conhecido como “Reação Republicana”. Esta iniciativa, liderada por Nilo Peçanha, aglutinou as elites políticas do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco e Distrito Federal em oposição à candidatura de Artur Bernardes, nome indicado pelas oligarquias mineira e paulista.

A candidatura de Peçanha atrairia, também, militares insatisfeitos com a postura civilista adotada por Pessoa e, de certa forma, encampada por Bernardes. O apoio dos altos escalões militares à Reação Republicana, em detrimento de uma possível candidatura do Marechal Hermes – como desejava a baixa oficialidade – acabou por fomentar, ainda mais, a frustração e a revolta que ensejariam, pouco depois, o surgimento dos movimentos tenentistas.

Embora derrotada no pleito de 1922, a candidatura de Nilo Peçanha, segundo Cláudia Viscardi, inauguraria uma nova forma de se fazer política, a partir de campanhas eleitorais apoiadas em propagandas de apelo popular e em programas de governo que procuravam contemplar novos atores políticos. Nair eternizou a polarização entre os candidatos representando-os ornados das insígnias que



F. Mulnier
Carte de visite de Nair de Teffé, Paris, S.D.
COLEÇÃO PARTICULAR

seus apoiadores ostentavam nesta “guerra dos dois cravos”:² “bernardistas” portavam cravos brancos em suas lapelas, ao passo que os “nilistas” exibiam cravos vermelhos, como vemos na caricatura apresentada neste artigo.

Ao que tudo indica, esta foi uma das últimas caricaturas feitas por Nair/Rian. Anos mais tarde, porém, em 1952, a pedido do amigo Herman Lima, que estava organizando um livro sobre a história da caricatura no Brasil, ela refez alguns de seus trabalhos mais famosos e emblemáticos, “fazendo, como num milagre, surgir exatamente iguais as caricaturas (...)”.³ O Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional abriga em seu acervo – sob uma coleção com o nome da artista – 27 destas caricaturas, entre elas a que reproduzimos aqui. Como personagem e testemunha da nossa história, Nair de Teffé Hermes da Fonseca nos brindou não apenas com seu talento e senso crítico, mas também com sua prodigiosa memória.

1> FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. *A verdade sobre a revolução de 22*. Rio de Janeiro: Portinho Cavalcanti, 1974, p. 15.

2> FONSECA, op. cit., , p. 16.

3> Idem ibidem.

AO LADO, DE CIMA PARA BAIXO:

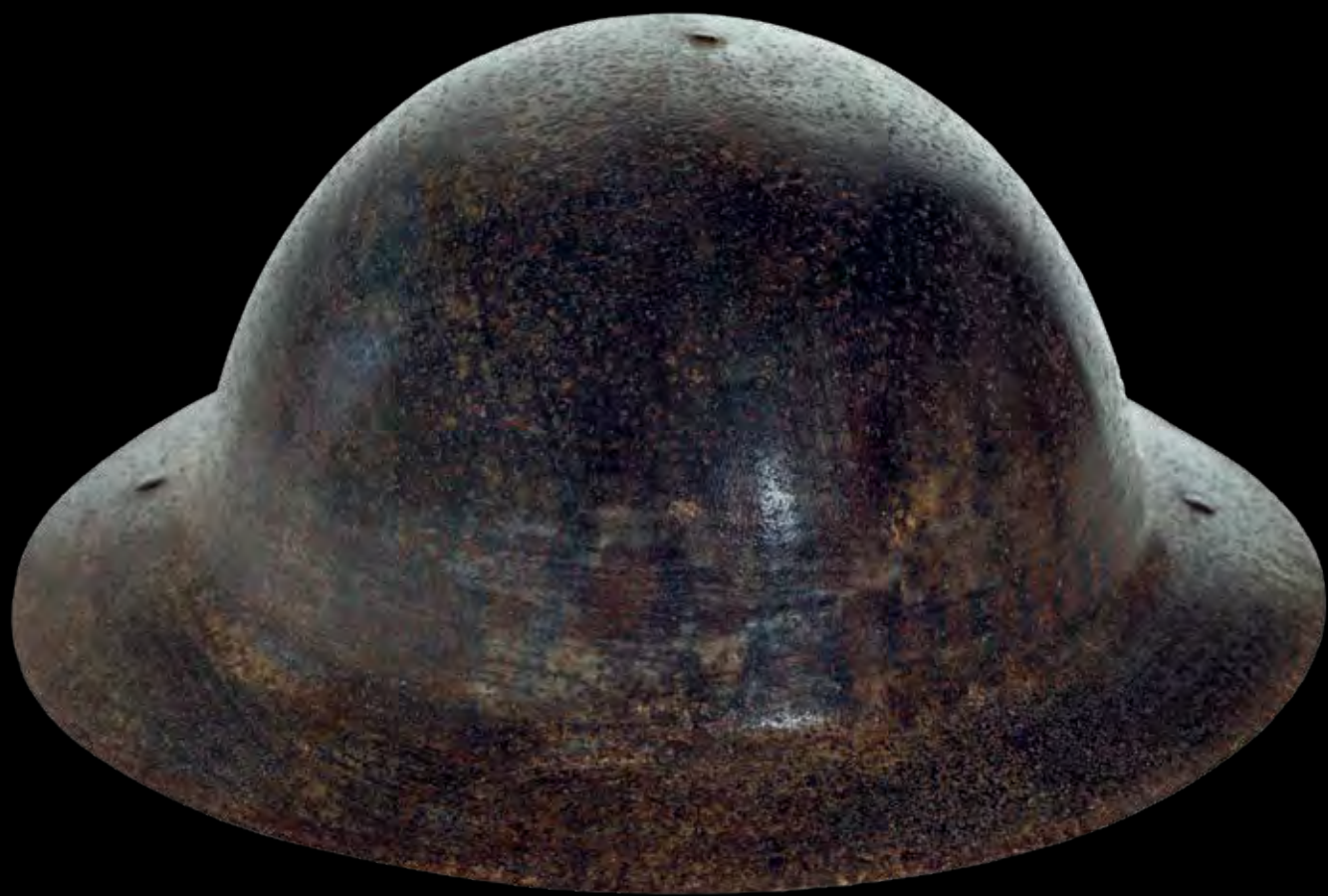
Capa da revista *A ilustração* n. 110,
por ocasião do casamento de Nair de Teffé
com Hermes da Fonseca

BIBLIOTECA NACIONAL

Caricatura de autoria de Rian

COLEÇÃO PARTICULAR





CAPACETE DE 1932

Francisco Quartim de Moraes

Quando, no dia 9 de julho de 1932, dezenas de milhares de paulistas marcharam para o front de batalha, a ideia de lutar por uma Constituição e por um regime democrático era quase consenso entre os combatentes. Entre eles, jovem como a maioria (16 anos), estava Neddy Quartim de Moraes, meu avô paterno, que caminhou seguro da vitória paulista até que a primeira bala furou o capacete de um companheiro ao seu lado. O capacete, objeto comum em uma guerra, representava toda a força da indústria paulista mobilizada para o combate.

O clima de vitória certa para São Paulo foi registrado nas cartas enviadas pelos combatentes às suas famílias, que também demonstram o alto grau de censura imposta: o horror, denominador comum de todas as guerras, não podia aparecer nos relatos. A derrota militar consolidada no dia 03 de outubro de 1932 (exatos dois anos após o triunfo da Revolução de 30) foi inaceitável para o estado cujos cidadãos, por vezes, sentiam-se superiores ao resto do país.

Iniciou-se, então, larga campanha midiática para transformar a derrota militar em vitória política. No dia 03 de outubro, oficializado o fim da guerra, o promotor da insurreição paulista,

Júlio de Mesquita Filho, dava nas páginas de seu jornal o formato desta campanha:

*“São Paulo não deve desanimar; o gigantesco esforço que fez não foi estéril. O que se encerrou ontem foi um inesperado e melancólico desfalecimento de algumas tropas, não foi a luta pela redenção do Brasil.”*¹



M. Langone
Medalha cunhada em 1932
COLEÇÃO PARTICULAR

O slogan recorrente diz que São Paulo perdeu, mas venceu, afinal a Constituinte foi marcada. Trata-se de uma propaganda falsa quando cotejada com as informações básicas sobre o movimento. Que os propagandistas da superioridade paulista mintam para diminuir sua responsabilidade na mortandade podemos compreender, mas é dever do historiador reestabelecer os fatos. O primeiro passo, portanto, para debater seriamente o movimento de 1932 é recompor a linha

temporal que desaguou nessa guerra civil.

Nos anos que antecederam a guerra, Getúlio Vargas havia feito sistemáticas concessões aos políticos de São Paulo, os quais, ao invés de se acalmarem, tornaram-se cada vez mais belicosos. A primeira grande concessão aos paulistas foi a retirada de João Alberto de Lins e Barros da interventoria de São Paulo (julho de 1931). Junto vieram as nomeações de interventores paulistas e civis, o último, Pedro de Toledo, no-



José Wasth Rodrigues

"Esta he a carta verdadeira da revolução q houve no Estado de São Paulo no ano de MCMXXXII", 1932

BIBLIOTECA NACIONAL

meado em março de 1932, era tão do agrado da oligarquia paulista que seguiu ocupando o cargo durante o levante.

O governo oriundo da Revolução de 1930 também promulgou em 24 de fevereiro de 1932 a avançada lei eleitoral que organizava a Constituinte. Nela, se destacava a novidade do voto feminino, que só foi ter vulto, por exemplo, na Suíça, em 1971. Também é notável a representação classista, tentativa de aumentar a participação dos trabalhadores na Constituição. Mesmo com limites, ressaltamos a ampliação do número de eleitores com a promulgação de um sufrágio quase universal.

Entre outros avanços estava a criação de uma Justiça Eleitoral, para que fosse garantida a lisura

das eleições, símbolo de ruptura com a tradição da Primeira República (Decreto nº 21.076 de 24/02/1932). Até mesmo a data em que se iniciaria a elaboração da Constituinte já estava marcada antes do 9 de julho. O Decreto nº 21.402, de 14/05/1932, fixava que no dia 03 de maio de 1933 se iniciariam os trabalhos, como de fato aconteceu.

A Constituinte se realizou apesar da guerra de São Paulo e não por causa dela. Pelo bem da História e independentemente de campo político, esta ordem dos fatos deve ser clara para todos os brasileiros. Já antes do início da guerra, Vargas explicitava a contradição entre as suas recorrentes concessões e a caminhada paulista em direção à guerra:



Autor desconhecido

Plano de viação de rodagem do estado de São Paulo

BIBLIOTECA NACIONAL

“Atendidos que eram, logo se mostravam insatisfeitos e pediam outra coisa. Queriam a lei eleitoral – promulguei-a, exigiam interventor ‘civil e paulista’ para São Paulo – nomeei-o. Mas, ainda não bastava. Tornava-se necessário a marcação da data para as eleições – marquei-a. Continuaram no entanto as censuras e os ataques...”²

A inversão sistemática dos fatos é um expediente comum nos debates sobre 32. A maioria dos comentadores afirma que somente depois de terminada a guerra teria sido marcada a Constituinte. Em meu livro coletei uma longa série destes erros, por vezes professados por especialistas.

Hoje, a memória do levante de 1932 é propaganda oficial, nomeia uma série de ruas e escolas.

O “palácio” que sedia a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo se chama Nove de julho, data que se tornou feriado. Em todo o estado de São Paulo pululam centros de memória do levante, pequenos museus que acumulam objetos da guerra. Entre eles, os folhetos, fotos, broches, cartas, pedaços de trincheiras e a famosa matraca. Lá estão também os capacetes, como este do Museu Histórico Nacional. O que não sabemos é se os usuários originais destes capacetes retornaram da guerra com vida como meu avô, ou sem, como seu companheiro de trincheira.

¹ O Estado de São Paulo, 3 de outubro de 1932.

² Getúlio Vargas, 6 de julho de 1932. In MORAES, Francisco Quartim de. 1932 A História Invertida. São Paulo: Anita Garibaldi, 2018, p. 45.



VESTIDO DE MARIA BONITA

Ana Lourdes Costa

O vestido de Maria Bonita – a mais conhecida cangaceira do século XX – e que desde a década de 1970 faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN), é cáqui, enfeitado de *soutaches*, feito de algodão, tecelagem sarja, com palas que dão entendimento de bolsos e tem um zíper frontal, localizado onde termina o pescoço e começa o colo. O vocábulo ‘cáqui’, cor usada para camuflagem nas caatingas habitadas por Maria Bonita, significa poeira ou poeirento; já o algodão, utilizado no feitiço do vestido, é um material considerado transpirável, que ajuda a eliminar o suor do corpo, o que parece mais aceitável para o tipo de vida nômade e as características da região por onde habitou a cangaceira. Com exceção do zíper, grande novidade para a época, os *soutaches*, costurados em formas geométricas, o modelo evasê da saia, de comprimento abaixo dos joelhos, que denota decoro e recato, as mangas compridas – usadas de forma utilitária para proteger os braços de



Benjamin Abrahão Botto

Maria Bonita, fotografada em 1936

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS

possíveis machucados que poderiam ser causados pelos espinhos da vegetação da caatinga e protegiam a pele do sol – são todos elementos que ajudam a compor a estética do cangaço, parte fundamental do estilo de vida escolhido por Maria Bonita quando, desafiando os estatutos sociais de sua época, saiu de casa e deixou para trás um casamento, ordenado segundo as regras de seu tempo.

Datado da década de 1930, vestiu seu corpo e com ele circulou, sendo testemunho de cultura material do período em que o Brasil vivia os primeiros dez anos da Era Vargas, período que marcou grandes transformações sociais no país. Entre outras conquistas, no campo das lutas históricas

feministas – marcadas pela violência de uma sociedade profundamente arraigada em traços coloniais, racistas, patriarcais e misóginos –, já contava com a trajetória política de mulheres negras no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Importante lembrar que, em 1934, Antonieta de Barros foi uma das primeiras mulheres eleitas

para um cargo político e a primeira mulher negra a ocupar esse cargo. E o Decreto 21.076 de 1932 instituiu o Código Eleitoral, assegurando o voto feminino.

Nesse mesmo ano, Maria Bonita, suas companheiras e demais integrantes do cangaço, passaram pela seca de 1932, rigorosa estiagem que atingiu parte da região Nordeste, matando milhares de pessoas de fome, sede e doenças. Um dos estados mais atingidos foi o Ceará, o que ocasionou o deslocamento de milhares de pessoas para Fortaleza, capital do estado, em busca de melhores condições de vida. Como resposta, os governos da época, tanto estadual como federal, criaram campos de concentração para tentar impedir que os retirantes da seca chegassem à capital. Foi também a década em que o país viu serem estabelecidas duas constituições, a de 1934 e a 1937. Podemos considerar 1932 um ano marcante aqui neste texto evocado pelo vestido de Maria Bonita, pois foi também quando a Revolução Constitucionalista eclodiu em São Paulo, e a exemplo de mulheres combativas e, igualmente combatidas, personagens da história do Brasil, como Dandara dos Palmares, ou mesmo Maria Stela Sguassábia, que entrou para a Revolução de 32 ao vestir a farda de um soldado desertor e integrar o *front* de batalha.

As roupas são tipos de memória, como escreveu Peter Stallybrass. A esse propósito, voltando às materialidades do vestido de Maria Bonita, ele apresenta orifícios causados ainda não se sabe por que, assim como algumas manchas, que precisam ser examinadas por testes que as determinem. Essas marcas, memórias físicas deixadas nesta roupa, provavelmente feitas enquanto Maria Bonita estava viva, ou mesmo depois de sua morte, podem apontar para diferentes caminhos percorridos pelo vestido, os quais mudaram seus sentidos e valores. Quando o vestia, era uma roupa usada para ocasiões específicas, as domingueiras, nome dado às festas organiza-





das pelo cangaço, porque acontecia aos domingos, com missa, dança e outros momentos. Logo após seu assassinato, em 1938 – acontecimento que ficou conhecido como Cerco de Angico, fruto de uma política de perseguição às cangaceiras e aos cangaceiros, imposta pelo governo Vargas – o vestido foi desapropriado pelo Aspirante Francisco Ferreira de Mello e, depois, entregue ao jornalista Melchiades da Rocha. Retirado sem o consentimento de sua dona, enquanto seu corpo sem vida era despojado de seus outros bens, pode ter simbolizado um troféu de guerra, prova do feito, não só do Estado, mas também da “macheza” e “competência” do Aspirante Mello. Depois, o jornalista o presenteou à atriz Nádia Maria, que o doou ao MHN, quando inserido na cadeia operatória da musealização, foi ressignificado outras tantas vezes.

A trajetória social desse vestido é interessante por muitos vieses. É o antropólogo britânico

Tim Ingold quem apresenta outra versão singular de entender a trajetória de um objeto: a partir de fios. Afirmo que um objeto não tem um caráter de algo fechado para o mundo exterior, mas que está no mundo e também contra ele; que esse mesmo objeto é constituído de nós, e estes nós, de fios, que deixam rastros. Dessa forma, podemos pensar numa analogia: que o vestido de Maria Bonita seja o nó que tece os fios sobre alguns acontecimentos da história do Brasil na década de 1930.

Sendo assim, o vestido ao ser escolhido entre tantos objetos musealizados no MHN como representante da década de 1930 pode dar conta de outras questões que não somente os macros acontecimentos históricos aqui apresentados, mas também de questões que envolvem gênero, enquanto análise de um sistema opressor que se impõe sobre corpos femininos, neste caso, corpos de mulheres cangaceiras, mulheres nordestinas e sertanejas que viveram durante esse período. Ademais, de poder evocar questionamentos de como foi a vida dessas mulheres ao furarem a bolha de um cangaço constituído a partir de valores patriarcais, reflexo, ele mesmo, de uma sociedade estruturada em códigos sociais coloniais, machistas, racistas. Como essas mulheres enfrentaram e interferiam aos seus jeitos, na dinâmica do cangaço, e mudaram regras sexistas de um grupo que evitava mulheres. Explicamos: entre outras coisas, os cangaceiros alegavam que o sexo com mulheres deixava seus corpos desprotegidos, propiciando, por esse motivo, serem capturados ou mortos. Ou seja, às mulheres era jogada a culpa pelas “derrotas” dos machos do cangaço.

Ao se observar a visibilidade das questões de gênero a partir do vestido de Maria Bonita, é importante atentar para, entre outras tantas possibilidades, que o vestido musealizado de Maria Bonita é uma potência evocadora de mulheres, de corpos femininos inclusive de nossos dias.



MINISTÉRIO DO TRABALHO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO
DEPARTAMENTO NACIONAL DO TRABALHO
SERVIÇO DE IDENTIFICAÇÃO PROFISSIONAL

Carteira Profissional

73

Série



POLEGAR DIREITO



Assinatura do portador

Bara da Jonsca

60142

Número

CARTEIRA DE TRABALHO

Angela de Castro Gomes

Com capa azul, a Carteira de Trabalho e Previdência Social, ou simplesmente carteira de trabalho, foi criada em 1932 e se tornou importante documento na vida dos trabalhadores e trabalhadoras brasileiros. Nela, é anotada uma série de informações sobre quem é seu titular (nome; local e ano de nascimento; filiação) e sobre onde e em que condições a pessoa está trabalhando (quem é seu empregador(a); quando foi contratado(a); para que função; recebendo que valor.) Portanto, reúne tanto dados pessoais como profissionais, comprovando que quem a possui é trabalhador(a), que tem ocupação no meio urbano ou rural; de caráter permanente ou temporário ou tem atividade profissional por conta própria.

A Carteira de Trabalho, com o passar do tempo, transformou-se no principal documento que a população trabalhadora utilizava para se identificar e para atestar, diante de quaisquer autoridades, sua condição de pessoa que lutava para trazer o pão de cada dia para casa e, por isso, tinha valor e merecia todo o respeito concedido aos cidadãos(ãs) do Brasil.

Mas, por que foi criada essa carteira de trabalho? E como passou a ter um significado tão compartilhado e valioso para quem trabalha? Essa é uma história que começa nos anos 1930, mas que ainda não tem data para acabar, pois se confunde com a luta dos trabalhadores por direitos. E essa luta é permanente. Ademais, essa é uma longa história, que começa bem antes dos anos 1930, mas que tem tudo a ver com o

que vivemos nesse início de século XXI. Como sabemos e nunca podemos esquecer, o Brasil foi uma sociedade escravista durante quatro séculos. Isso significa que a maioria absoluta dos trabalhadores era escravizada e forçada, pela violência, a fazer todo tipo de trabalho, sem nada receber em troca. Em sociedades escravistas, não existe a ideia de que trabalhadores podem ter algum direito, o que se enraizou nas relações de trabalho livre, relações estas que se estabeleceram após a Abolição (1888) e a República (1889).

Durante a Primeira República (1889-1930), os trabalhadores urbanos, mais organizados, lutaram muito para conseguir leis que melhorassem suas condições laborais e até conseguiram algumas, como a de proteção a acidentes de trabalho. Porém, poucos deles se beneficiavam e o Estado não dispunha de meios para garantir sua aplicação, sendo tais leis sistematicamente descumpridas pelo patronato, que se opunha à sua existência.

É com essa herança de luta dos trabalhadores(as) e de algumas iniciativas de legislação trabalhista, que o Estado após 1930, chefiado por Getúlio Vargas, vai ter que lidar. Assim, internacionalmente, a existência de leis que regulamentassem o mercado de trabalho urbano (não o rural) era reconhecida como algo necessário ao desenvolvimento da indústria de um país, sinal de sua modernização socioeconômica. Não por acaso, na campanha eleitoral de 1930, os dois candidatos à presidência da República tinham, em seus programas, pontos que contemplavam



tais reivindicações, sendo que o de oposição especificava mais o que seu governo faria.

Quando a Revolução de 1930 levou Vargas ao poder, os trabalhadores de várias cidades festejaram essa mudança, aguardando transformações. E elas vieram. Em novembro de 1930, foi criado um Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, o que indicava a maior importância das questões trabalhistas, mas também sua vinculação aos interesses da indústria e do comércio. Essa foi a diretriz que orientou as iniciativas que o novo ministério passou a ter. De um lado, lançou uma nova lei que organizava os trabalhadores em sindicatos oficiais (reconhecidos pelo ministério), impedindo associações independentes, o que gerou reações. De outro, iniciou a elaboração de um

conjunto de leis que regulamentava as condições de quem trabalhava (horário de oito horas, salários, férias etc.) e de quem havia deixado de trabalhar (pensões e aposentadorias), estabelecendo que apenas os filiados aos sindicatos oficiais poderiam gozar dos benefícios dessa legislação, tão almejada e demandada e que, por fim, começava a ser efetivada.

É nesse momento, em março de 1932, que nasce a carteira de trabalho. Ela permitia a identificação daqueles que estavam no mercado de trabalho e nos sindicatos oficiais, podendo reclamar seus direitos e pressionar o patronato a obedecer à legislação existente.

Dessa forma, a carteira de trabalho foi um instrumento para estimular a sindicalização ofi-

cial, ou seja, para aumentar o controle sobre os trabalhadores e suas organizações, especialmente as que resistiam ao reconhecimento governamental. Mas ela foi também o documento que garantia aos trabalhadores a cobrança dos novos direitos trabalhistas e previdenciários, pois podiam se dirigir a órgãos de natureza judicial autorizados a colocar patrões e trabalhadores face a face, o que era uma grande novidade.

A carteira de trabalho tinha, assim, uma dupla face nos anos 1930/40, sendo cada vez mais usada para provar a condição de cidadão de direitos sociais em um período como o do Estado Novo (1937-45) em que os direitos políticos não existiam e os civis eram muito desrespeitados. Já durante as décadas da experiência liberal-democrática após 1946, quando formalmente tais direitos voltaram a vigorar, esse documento foi se popularizando e se transformando em verdadeiro símbolo da condição de cidadania da população trabalhadora do Brasil.

Vale lembrar que, até a Constituição de 1988, os analfabetos não votavam no Brasil, sendo os direitos sociais muito mais conhecidos e vivenciados por essa ampla parcela da população do que os direitos civis e políticos. Por isso, a carteira de trabalho passou a ser almejada por todos(as) trabalhadores(as) (rurais, domésticos etc.), desejosos de ter acesso aos direitos do trabalho, que acabaram por se tornar uma ponta de lança para o acesso a todos os demais direitos.

Essa função dos direitos sociais do trabalho permanece existindo na sociedade brasileira – garantida pela Constituição de 1988 –, mas estamos recuando desde a chamada Reforma Trabalhista de 2017. Em nome do aumento de postos de trabalho – que não vieram – tal reforma precarizou novas condições laborais, estimulando a terceirização e, com isso, os beneficiários foram os patrões, que se desobrigaram de garantir as condições mínimas de trabalho, o que evidencia



Autor desconhecido
Cartaz para convocação trabalhista
na Esplanada do Castelo, 1937
CPDOC / FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS

a importância da presença do Estado, instância com poder regulador do mercado de trabalho. A ausência do Estado compromete a vida dos trabalhadores(as) do país, no presente e no futuro.

Os direitos sociais dos assalariados, dos quais a carteira de trabalho é o maior símbolo, foram e são estratégicos para a construção da cidadania no Brasil, porque o homem e a mulher trabalhador(a) aprenderam a reconhecer sua condição de cidadãos, a partir do cotidiano do trabalho e do respeito que a condição de trabalhador deve inspirar.



VISCONDE DE SABUGOSA

DA BIBLIOTECA DA DONA BENTA AO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Angela Guedes

O sabugo de milho que virou gente, foi esquecido entre os livros de Dona Benta e tornou-se sábio não há de se sentir desconfortável no acervo do Museu Histórico Nacional, cercado de tantos itens referentes à História do Brasil.

O Visconde de Sabugosa, habitante do Sítio do Pica-pau Amarelo, é fruto da imaginação do escritor, ativista, diretor e produtor paulista Monteiro Lobato (1882-1948). O único item pertencente ao Visconde é a sua cartolinha. Ele vivenciou incríveis aventuras no Sítio na companhia inseparável da bonequinha de pano Emília, das crianças Narizinho e Pedrinho, da vovó Dona Benta e da Tia Anastásia, entre outros curiosos personagens, a maioria ligada aos costumes da roça e às lendas do folclore nacional, como a Cuca e o Saci Pererê. Por ser “consertável” pela tia Anastásia, cabia sempre ao Visconde as tarefas mais perigosas, além de ser o “carregador” oficial da canastrinha da Emília! E como foi descoberto entre os livros de geologia da biblioteca, dedicou-se intensamente a essa ciência, tendo participado da busca de petróleo nas terras de Dona Benta.



Belmonte

Capa de *O poço do Visconde*, 1937

COLEÇÃO PARTICULAR

Essa referência não é aleatória, pois Monteiro Lobato foi um grande ativista da causa do petróleo para o desenvolvimento do Brasil. É dele a expressão até hoje lembrada – “O PETRÓLEO É NOSSO” –, que simboliza a busca pelo ouro negro em solo brasileiro. Em 1937, o Visconde de Sabugosa encontrou o óleo tão cobiçado no subsolo do sítio de Dona Benta, saga esta desenvolvida no livro *O poço do Visconde*, décimo volume da série de ficção para crianças.

O Visconde de Sabugosa foi ainda tema de diversas músicas. Quem não conhece o refrão de Lenine (“Tá no livro, tá escrito / No sítio do pica-pau / Pedrinho me fez visconde / Sabugo de milho intelectual”), ou a letra de João Bosco (“Sábio sabugo / Filho de ninguém / Espiga de milho / Bobo sabido / Doido varrido / Nobre de vintém”)?

A obra de Monteiro Lobato revolucionou a literatura infantil, inserindo as crianças, desde cedo, no mundo da cultura brasileira, de forma simples e lúdica, através de novos cenários e personagens especialmente criados para esse público.

Em 1920, Lobato publicou *A menina do Narizinho Arrebitado*, considerado o primeiro livro infantil no Brasil, apresentando Narizinho, Emília, Dona Benta e Tia Anastácia. Lançado por ocasião do Natal, tornou-se um fenômeno editorial. Onze anos depois, essa obra foi ampliada e republicada sob o título de *Reinações de Narizinho*.

São 23 os títulos relacionados ao Sítio do Pica-pau Amarelo, escritos entre 1920 e 1947, muitos das quais traduzidos para outros idiomas, como alemão, árabe, espanhol, fran-

cês, inglês, italiano, japonês, polonês e russo. Ao longo dos anos, a obra de Monteiro Lobato teve inúmeras reedições e sofreu várias adaptações para outras mídias, inclusive uma série de desenho animado, em 2012. Na década de 1940, *Reinações de Narizinho* serviu de base para um programa infantil de rádio. Nas décadas seguintes, os personagens do Sítio integraram adaptações para a televisão, desde a versão em preto e branco na Rede Tupi, em 1952, passando pela adaptação para as TVs Cultura, em 1964, e Bandeirantes, em 1967, até a primeira versão em cores na Rede Globo, em 1977 (no ar até 1986).

Em 2001, a Rede Globo lançou uma nova adaptação da obra, que permaneceu em cartaz até 2007. Essa nova série deu origem a diversos brinquedos referentes ao Sítio do Pica-pau Amarelo, entre os quais o Visconde de Sabugo-



Monteiro Lobato em fotografia
anônima da década de 1930.

COLEÇÃO PARTICULAR

sa, produzido pela Grow, em 2002.

A incorporação de um exemplar desse brinquedo ao acervo do museu, assim como a de outros baseados em personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo – como fantoches, “agarradinhos”, miniaturas e bonecos – seguiu as diretrizes da Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional, datada de 1992, que priorizava a coleta de brinquedos característicos da indústria nacional, da cultura brasileira, da história do Brasil, da literatura e do folclore nacionais.

Esta Política de Aquisição constatou a ausência de representatividade

da criança em suas coleções e propunha, por meio da coleta de brinquedos e de outros itens relacionados à infância, dar voz a esse segmento social em seu acervo e exposições. Hoje, o Visconde de Sabugosa, e inúmeros outros brinquedos coletados a partir dessa iniciativa, encontram-se em exposição de longa duração, justamente a que se refere aos direitos fundamentais do homem – “Cidadania em Construção”. A vitrine de brinquedos representa o “Direito de Brincar” garantido a todas as crianças pela legislação brasileira.

O fascínio exercido pelos personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo sobre as crianças – e adultos – foi reconhecido pelo próprio Museu Histórico Nacional que, de novembro de 1998 a fevereiro de 1999, abrigou a exposição *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato*, uma das mais visitadas mostras realizadas no MHN na década de 1990.

O Sítio do Pica-pau Amarelo, inspirado no sítio que pertenceu à avó do escritor, em Taubaté (SP) – e que hoje abriga o Museu Histórico e Pedagógico Monteiro Lobato –, faz inegavelmente parte da cultura e do imaginário de gerações de crianças brasileiras há mais de um século: desde 1920 até os nossos dias.

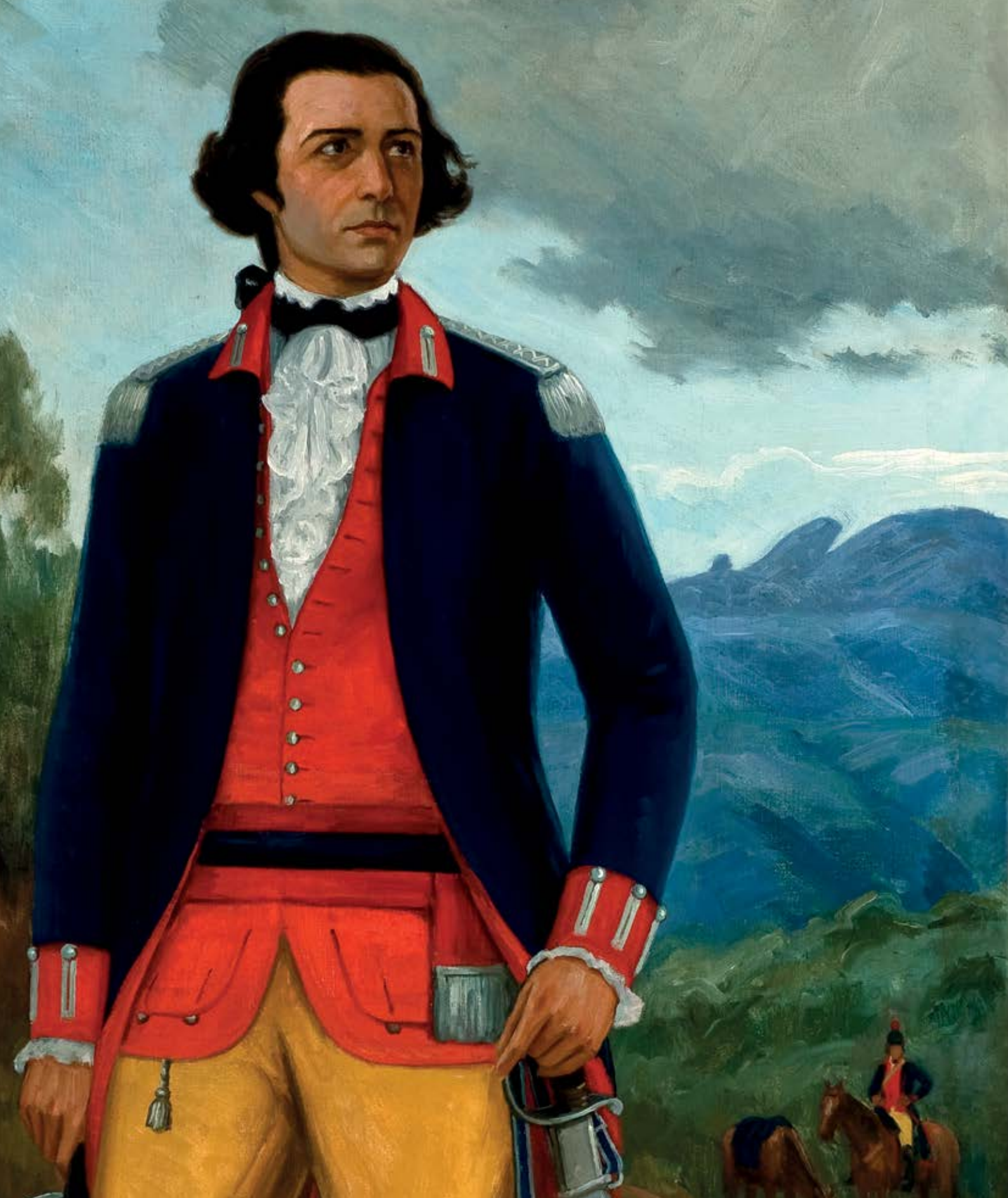
Nada mais justo, portanto, que escolher o Visconde de Sabugosa, “o intelectual contador de histórias”, como o representante da coleção de brinquedos nessa obra que marca o Centenário do Museu Histórico Nacional, homenageando, ao mesmo tempo, Monteiro Lobato, o pai da literatura infantil brasileira.



André Le Blanc

Capa de *A chave do tamanho*, 1949

COLEÇÃO PARTICULAR



QUADRO DO ALFERES TIRADENTES

Maraliz de Castro Vieira Christo

O quadro de José Wasth Rodrigues (1891-1957) inovou a iconografia de Tiradentes. Nele vê-se, ao centro, o personagem jovem, de pé, corpo inteiro, tamanho natural, perna direita à frente, rosto voltado para o lado oposto e olhar para cima. Cabelos longos, presos atrás, ele traça farda de alferes, da Segunda Companhia de Dragões de Minas, composta por camisa branca com gola *jabor*, colete vermelho, casaca azul com dragonas cor de prata e faixa na cintura. Calça amarelada, botas de canhão pretas, esporas e meias brancas altas entre as botas e o calção. A mão direita está estendida ao longo do corpo, carregando chapéu armado; a mão esquerda pousada na espada, tendo ao lado pasta com o monograma de D. Maria I sob a coroa real portuguesa.

Ao fundo, à direita, há dois cavalos, um montado por outro militar e, mais adiante, o pico do Itacolomi, referência a Ouro Preto. Nuvens cinzentas avançam em direção a Tiradentes, e este, apreensivo, as olha, como a fitar o próprio destino. Na parte inferior da tela, uma faixa traz a inscrição: “Alferes Joaquim José da Silva Xavier. O ‘Tiradentes’”; necessária para não haver dúvidas sobre a identidade do personagem.

Até aquela data, Tiradentes era representado quando de sua execução: envelhecido, barbado, cabelos desgrehados, com alva dos condenados e corda ao pescoço; misto de herói cívico e mártir cristão. Imagem que – a partir de Aurélio de Figueiredo (1884), Décio Villares (1890), Virgílio Cestari (1894), Francisco de Andrade (1926), e vários outros – tornou-se a iconografia pela

qual Tiradentes é reconhecido. Em composições mais complexas, o herói foi retratado sendo preso (Antônio Parreiras, 1914), ouvindo a sentença (Eduardo de Sá, s/d; c. 1897), respondendo à comutação da pena (Leopoldino de Farias, 1876), vestindo a alva (Pedro Bruno, cerca de 1922 a 1927), no patíbulo (Aurélio de Figueiredo, 1893), ou esquartejado (Pedro Américo, 1893).

Na verdade, Pedro Américo já o representara em roupas militares, no estudo para a reunião dos conjurados, realizado para a série de cinco quadros proposta sobre a conjuração, que finalizaria com *Tiradentes esquartejado*. Assim como Antônio Parreira, quando o pintou sendo preso (1914) ou sonhando com a liberdade (c. 1926). Contudo, ambos o representaram sem o conhecimento do uniforme de alferes, apresentado por Rodrigues.

José Wasth Rodrigues, paulista, estudou com Oscar Pereira da Silva e, em 1910, recebeu ajuda do governo de São Paulo para aperfeiçoar-se em Paris, retornando em 1914. A partir de 1918, dedicou-se ao estudo da história colonial, preocupado com a conservação do patrimônio artístico. Visando as comemorações do Centenário da Independência, o Ministério da Guerra encomendou-lhe estudos sobre os uniformes do Exército. Alicerçado em ampla pesquisa, Rodrigues realizou 220 ilustrações, publicadas no álbum *Uniformes do Exército Brasileiro, 1730-1922*. Aquarelas e documentação de J. Wasth Rodrigues. Texto organizado por Gustavo Barroso.

Gustavo Barroso, fundador e diretor do MHN, estabeleceu fortes vínculos com Rodri-

gues. Em 1930, solicitou-lhe trabalhos sobre Ouro Preto e, em 1940, o retrato de Tiradentes (consta da ficha da obra no MHN, a mesma ter sido comprada da Galeria Jorge, mas não conseguimos identificar a fonte desta informação). O MHN já havia recebido do Museu Nacional de Belas Artes, adquirido inicialmente pelo governo federal, o quadro de Pedro Bruno, *O precursor*, de 1922. Barroso, entretanto, considerava as imagens anteriores fantasiosas e a representação do herói como alferes mais verossímil, principalmente após as pesquisas de Rodrigues sobre os uniformes.

A compra fora motivada pela necessidade de o Brasil participar das comemorações portuguesas referentes aos oitocentos anos da batalha de Ourique (1139), marco de sua fundação, e trezentos da Restauração, quando Portugal se libertou da Espanha (1640) – oportunidade para se estreitarem os laços entre as ditaduras de Getúlio Vargas e Salazar. As comemorações incluíam grande exposição, da qual o Brasil participaria com duas seções: o “Pavilhão do Mundo Português” e o “Pavilhão do Brasil Independente”. Barroso, nomeado por Vargas apesar das divergências políticas, organizou e dirigiu a montagem dos pavilhões para os quais o MHN enviou cerca de quatrocentos objetos, dentre eles o *Retrato de Tiradentes alferes*, como o quadro de Rodrigues se tornou conhecido.



Tiradentes
Aurelio de Figueiredo
Martírio de Tiradentes 1893
MUSEU HISTORICO NACIONAL

No “Pavilhão do Mundo Português” enaltecia-se o projeto civilizatório lusitano. A começar pela presença do modelo para uma das esculturas de Eduardo de Sá, destinadas ao monumento a Floriano Peixoto, RJ, intitulada *O evangelho na selva*, no qual se vê, em tamanho natural, Anchieta catequizando a índia Nayda. Ao lado da fé, armas foram expostas, incluindo canhões, mas apontadas para inimigos externos: franceses e holandeses.

Nessa narrativa conciliatória, a memória da Conjuração Mineira, uma revolta contra a metrópole portuguesa, seria incômoda. Sintomaticamente, segundo o programa de participação do Brasil nos centenários de Portugal, aprovado por Vargas e divulgado na imprensa, como no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, em 07/07/1939, a referência à Conjuração Mineira estaria iniciando o “Pavilhão do Brasil Independente”. Talvez essa alteração cronológica esclareça mais a escolha de Barroso – por representar Tiradentes como alferes, jovem e livre pelos caminhos de Minas Gerais, mesmo carregando na pasta as

insígnias daquela que assinaria sua sentença de morte –, do que seu apego à verossimilhança, à pesquisa realizada por José Wasth Rodrigues. A visão do herói mártir condenado, no patíbulo, despedaçado ou não, era uma lembrança muito contundente da violência do domínio colonial, que naquele momento se buscava amenizar.



Alferes Joaquim José da Silva Xavier
o "Tiradentes"



BANDEJA DA FEB

Flávia de Sá Pedreira

A atuação dos soldados brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial foi marcada por grande diversidade espacial: das bases aéreas e navais em solo nacional até o front da campanha na Itália, além da retaguarda. A preocupação com a alimentação das tropas aquarteladas ou em pleno combate era considerada primordial, tanto nos refeitórios das bases e hospitais militares, como nas posições da linha de frente:

“A alimentação do combatente da FEB [Força Expedicionária Brasileira] era fornecida tanto pelo governo brasileiro, quanto pelos estoques da Intendência Americana [...] A razão militar era principalmente de três tipos: fresca, servida nas áreas de retaguarda e proximidade do combate; enlatada, entregue nas posições da linha de frente; e encaixotada em pequenos volumes, para as ações de combate, patrulhas e ataques.”¹

Em depoimentos, vários veteranos de guerra deixaram registradas suas impressões sobre o assunto, alguns tecendo elogios, outros queixando-se da diferença de paladar:

“O apoio logístico quase todo era americano: cigarro, chocolate, munição, a alimentação, aquela comida enlatada horrível. Na retaguarda, às vezes, aparecia uma comida quente, nossa, no período entre dezembro e fevereiro, feita nas Companhias por cozinheiros brasileiros.”²

“O paladar da alimentação, oferecida nos moldes americanos, diferente do nosso ‘feijão com arroz’, não conseguimos assimilar; o cozinheiro da nossa Companhia teve de fazer feijão-tropeiro – ele era mineiro – e amenizou a situação.”³

Por outro lado, todos reconheceram que a distribuição dos suprimentos nunca foi negligenciada,

“[...] sempre chegava às mais difíceis posições de combate. E, até por isso, destaco, também, o desempenho dos motoristas nas estradas congeladas, frio de 23º negativos, com o objetivo de manter em funcionamento a cadeia de suprimento, às vezes, com um soldado indo à frente da viatura, fazendo sinais, pra evitar acidentes.”⁴

“No que tange à alimentação, acho que nós não temos restrições a fazer. Eu estive na linha de frente e nesse ataque a Monte Castelo, no dia 30 [de novembro de 1944], pela madrugada, debaixo das vistas e dos fogos alemães, chegou-me às mãos, para o Pelotão, um camburão de café quente com pão e manteiga. [...] No Pelotão havia o fogareiro a gasolina, nós tínhamos na ração café, cigarro e um papelzinho higiênico. Tão logo estacionávamos, em qualquer situação, a alimentação já passava a ser feita no Pelotão ou na Companhia, quase sempre com comida à brasileira; os ingredientes americanos, mas feita à brasileira por nossos cozinheiros.”⁵



Foto cedida por Rigoberto de Souza Júnior, filho do veterano da FEB Rigoberto de Souza.

O acondicionamento das refeições também costumava ser diversificado: fazia-se uso da *bandeja americana em baquelite* nos refeitórios das bases militares e nos hospitais de campanha, assim como das marmitas de alumínio, acompanhadas por talheres, entregues pelo exército americano, dentro de estojos de lona, além de um cantil com capacidade para um litro, também em alumínio. Porém, nem todos os expedicionários que se hospitalizaram durante o conflito bélico chegaram a utilizar a bandeja americana. O Capitão Severino Gomes de Souza, por exemplo, afirmou à autora deste texto ter comido em pratos, quando ficou internado no hospital de campanha.

Também há relatos sobre o modo como eram feitas as refeições dos combatentes da FEB: *“A vida no acampamento era tremendamente*

*agitada. A partir do toque de alvorada, o rebuliço naquele grande aglomerado de barracas se fazia notar à distância. A movimentação entre as barracas só vinha a cessar quando os homens entravam em forma para o rancho, que era servido nas próprias subunidades. Obedientes às vozes de comando, todos entravam em forma disciplinadamente. Sob a direção de um sargento dirigiam-se para o rancho, a céu aberto, primeiro para o café da manhã, que era consumido, assim como as demais refeições, com pressa e acomodados de qualquer maneira. Tudo tinha que ser rápido.”*³⁶⁶

Alguns aspectos anedóticos também fizeram parte daquele cotidiano de guerra. Em seu exercício de memória, durante uma entrevista concedida à autora deste texto, o Capitão Cleantho Homem de Siqueira afirmou ter conhecido

o ator Stan Laurel, da famosa dupla *O Gordo e o Magro*, pois ele era soldado no exército inglês:

“Numa ocasião, nós estávamos na retaguarda, na barraca do rancho, uma barraca grande, passamos lá pra tomar um café com o Sargento Soares, e ali na barraca estava tudo que ia para confeccionar o nosso alimento. E nós estávamos conversando quando chegam dois soldados ingleses, pedindo, estavam interessados em adquirir ovos, então chegaram na porta da barraca, cumprimentaram a gente e o inglês disse: ‘Sergeant, eggs?’ – coisa horrível a gente não saber falar a língua do outro, né? Aí o Soares disse: ‘Vocês estão sabendo o que é que esse gringo quer?’ ‘Não’, ninguém sabia, e ele fazia assim com a mão [fez o gesto], com o formato da mão ‘eggs, Sergeant, eggs’ – quem diabo ia saber o que era ‘eggs’? Mas foi engraçado, foi muito engraçado... Tava o Paulo Dias sentado num caixotezinho, que era exatamente a caixa onde estavam os ovos, aí ele levantou e eles disseram ‘eggs, có-có-có...’ Foi uma gozação, num sabe? Quando ele olhou pra

caixa, abriu aquele sorriso, abaixou-se e pegou o ovo e disse ‘egg!’ O Sargento pegou e encheu os capacetes dos dois. E quando ele tirou o capacete, todo mundo olhou: ‘É o Magro!’ – foi engraçado, ele passou uma temporada lá com a gente fazendo graça, aquelas presepadas do cinema.”

Como atestam os depoentes e também as fotografias da época, a bandeja americana foi mais utilizada nas áreas da retaguarda do que no front de batalha.

1> CAMPIANI, Cesar. *120 objetos que contam a história do Brasil na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Livros de Guerra, edição Kindle, 2020, p. 85.

2> SOUTO MAIOR, J. Bacharel José Souto Maior. In: MOTTA, Aricles de Moraes (Org.). *História oral do Exército na Segunda Guerra Mundial*. V. 2, Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001, p. 299.

3> SOUZA, R. Doutor Rigoberto de Souza. In: MOTTA, op. cit., p. 303.

4> SIQUEIRA, Cleantho Homem de. Capitão Cleantho Homem de Siqueira. In: MOTTA, op. cit., p. 261.

5> SOUZA, S. Capitão Severino Gomes de. In: MOTTA, op. cit., p. 246.

6> SIQUEIRA, Cleantho Homem de. *Guerreiros potiguares: o Rio Grande do Norte na Segunda Guerra Mundial*. Natal: EDUFRN, 2001, p. 146.

Foto cedida por Frederico Nicolau, curador do Centro Cultural
Tramplim da Vitória, em Natal-RN.





CARRUAGEM REAL

Vera Lúcia Bottrel Tostes

Recebi o convite para escrever sobre um dos objetos pertencentes à coleção do Museu Histórico Nacional e escolhi uma das viaturas que compõem o acervo da exposição *Do Móvel ao Automóvel*. Os mistérios que envolvem esse objeto poderiam constar de um livro de suspense, em que o detetive que desvendará a trama chama-se ‘conhecimento de Heráldica’.

Entre tantas coleções importantes do acervo, destaca-se a dos meios de transportes terrestres, composta por diferentes tipologias, como coches, berlindas e traquitanas que, vindos de Portugal, deram entrada no Museu entre 1947 e 1948.

Os documentos referentes à doação de onze coches dos séculos XVIII e início do XIX, oferecidos ao Embaixador do Brasil em Lisboa, encontram-se no Arquivo Permanente do Museu Histórico Nacional. Trata-se de cartas, ofícios e rascunhos sobre a transferência da doação, formando um dossiê iniciado em 1944 e encerrado em 1948.

Os coches pertenciam ao Sr. Joaquim Ferreira Alves, proprietário de uma casa funerária em Lisboa. Eram alugados para cortejos fúnebres de famílias ricas e também dos membros da família real portuguesa. Entre as onze viaturas, encontram-se duas citadas como “peças de valor histórico para o Brasil”: uma tendo pertencido a D. João VI e outra à segunda esposa de D. Pedro I, a Imperatriz D. Amélia.

A numerosa correspondência entre o diretor do Museu e os Ministérios das Relações In-

ternacionais e da Educação e Saúde demonstra o interesse que a doação despertou. Em uma das cartas ao Ministro Gustavo Capanema, de 17 de maio de 1945, Gustavo Barroso, então diretor do Museu, aponta para a importância da “inegável e alta valia da coleção”. Tanto assim, que cita: “que a Diretoria do Museu dos Coches de Lisboa, um dos mais ricos do mundo na matéria, se bateu para que essas viaturas históricas não deixassem o país”. A correspondência aponta que estavam em bom estado de conservação, mas necessitavam de ser repintadas para recuperar a “feição original”. Dos onze coches, o governo português não deixou sair um, por se tratar de um coche real.

Durante muitos anos, a coleção ficou exposta na entrada do Museu. Como o local não era adequado para o controle de luz e umidade, os coches sofreram danos. Na década de 1980, o acervo foi levado a galerias protegidas e um trabalho de conservação evitou a perda total da coleção. Somente a partir de 1992 foi sendo sistematicamente desenvolvido um trabalho de restauração. Os primeiros coches restaurados conservaram a pintura fúnebre, respeitando as mesmas características que tinha quando chegaram ao Museu.

Em 2002 teve início a restauração de uma berlinda da segunda metade do século XVIII e no Laboratório de Conservação e Restauração do MHM foi possível observar que, após a limpeza do verniz, uma das duas portas deixava visível a camada original da pintura. Surpreendentemente, surgiu sob a tinta negra e as ima-





gens de ossos e caveira, um brasão encimado de uma coroa de duque. Iniciou-se, assim, uma investigação.

Sob a tinta escura, surgiu a cor azul em todo o corpo da boleia. E, no centro das portas, partes dianteiras e traseiras, as Armas Reais de Portugal, com o atributo heráldico conhecido como *lambel*, encimado pela coroa de Duque. Uma limpeza completa permitiu a leitura do seguinte Escudo de Armas:

Campo de prata com cinco escudetes de azul carregados de cinco besantes de prata postos em cruz. Bordadura de vermelho carregada de sete castelos de ouro (Armas de Portugal). Por diferença um lambel de prata Encimado pela coroa de Duque.

Surpresa! A viatura fúnebre era uma carruagem real! Foi o início de uma interessante pesquisa envolvendo o conhecimento heráldico e que forneceria os elementos para novas pistas sobre sua procedência. O conhecimento da heráldica identificaria o objeto que se encontrava há 58 anos no Museu, classificado como Carro de Cortejo Fúnebre.

Heráldica é uma ciência regida por normas que determinam, produzem e estudam os brasões, interpretando as origens e o significado simbólico e social de pessoas, famílias, grupos, nações e instituições. Com o correr dos séculos e a multiplicação de brasões, definiram-se regras para distinguir os símbolos entre os membros de uma família. Como não poderia haver na mesma linhagem dois brasões iguais, surgiram *Diferença*, símbolos que servem para apontar essa distinção.

Uma das marcas de *Diferença* é a figura denominada *lambel*, termo derivado do francês e que no início do século XIII tornou-se uma forma de distinguir os membros da Família Real. Composto de uma travessa com pendentes em forma de trapézio, assinala que, em Portugal, só era usado no brasão do príncipe herdeiro.

As Armas nacionais portuguesas têm a mesma representação heráldica desde o reinado de D. João II (1481-1495), quando foram fixadas as regras para o seu uso. Foram conservadas até os dias atuais, uma vez que a República modificou somente as cores e a bandeira que, de azul e branca, passou para verde e vermelho.

Tanto a datação do coche, cujas características remetem à segunda metade do século XVIII, quanto a do brasão real português evidenciam que pertenceu a D. José (1761-1788), primogênito de D. Maria I (1734-1816) rainha de Portugal e a seu irmão D. João (1767-1826). Com a morte prematura de José, D. João foi elevado à condição de herdeiro do trono e a berlinda passou a servi-lo. Com a vinda da

família real para o Brasil em 1808, a carruagem ficou em Portugal, e como outras, foi adaptada para cortejos fúnebres.

Em visita ao Museu dos Coches, em Lisboa, foi possível conhecer um exemplar que desde os anos 1940 ficara encaixotado na alfândega. A pintura fúnebre com figuras humanas em indumentária de carmelitas levou os técnicos a classificarem a viatura como veículo fúnebre, que teria pertencido a um convento. No entanto, a semelhança da decoração com as do Museu Histórico Nacional leva a crer ter





Anônimo

Gravura: D; João II, Rei de Portugal, 1639

BRITISH MUSEUM

sido esse o veículo mencionado no início deste artigo, detido em 1946 pelo governo português, acreditando que fosse a berlinda real.

A descoberta desse brasão transformou o coche fúnebre em um dos mais importantes veículos da época em um museu brasileiro. Podemos supor que se D. João veio para o Brasil em 1808 e não trouxe a berlinda, provavelmente aqui já existissem outras viaturas dignas do príncipe regente. Todavia, o coche real chegou ao Brasil mais de um século depois e hoje testemunha a competência técnica e erudição dos especialistas em restauração e heráldica do Museu Histórico Nacional.



Amazonas



ALEGORIA DO ESTADO DO AMAZONAS

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira

A esta altura do livro você já percebeu que temos nos museus um universo enorme de objetos que podem nos contar histórias do mundo. Já pensou quantos desses objetos foram produzidos e colecionados por mulheres ou contam suas histórias?

Quem criou o desenho deste artigo foi uma mulher chamada Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968). Colecionadora, museóloga, professora de indumentária da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), feminista, jornalista, colunista de moda e figurinista, ela criou e dirigiu o Liceu Império (1932), uma escola de corte e costura, e o Museu de Indumentária Histórica (1960). Doador ao Museu Histórico Nacional em 1968, seu legado constitui parte importante do acervo da instituição. Ele é composto por cerca de 650 trajes e acessórios de indumentária, mais de 6.600 documentos textuais e iconográficos e uma biblioteca com aproximadamente 1.500 itens. Ser uma colecionadora serviu para Sophia como estratégia autobiográfica, uma forma de resistência ao esquecimento e tentativa de dar sentido à própria vida a partir de um arquivamento de si.

A *Alegoria do estado do Amazonas*, da qual falamos aqui, faz parte do conjunto de 600 desenhos que estão no Arquivo Histórico, entre muitos outros documentos de Sophia, como cadernos, álbuns de fotografias, documentos e cartões de viagens. É nesse conjunto que encontramos a categoria “Figurinos Alegóricos”, que contém uma série de desenhos de indumentária

dos estados brasileiros e que serviu como material didático para suas aulas sobre Indumentária Histórica na ENBA, a partir de 1949, e em palestras e aulas para cursos de teatro, como o do Conservatório Nacional de Teatro e o da Casa do Estudante do Brasil.

Os desenhos foram feitos com diversas técnicas: lápis, lápis de cor, caneta, nanquim, guache, aquarela e apliques de purpurina sobre papel. Alguns poucos são como negativos: desenhos em giz de cera branco ou colorido sobre cartolina preta. Uns são esboços, outros estudos e outros tantos, obras acabadas. Vemos desenhos autorais e cópias de livros de história do vestuário e da moda em escala aumentada, em papel de tamanhos pequeno e médio ou em “pranchas” maiores.

Do ponto de vista da descrição formal, que na documentação museológica chamamos de ‘informação intrínseca’, na *Alegoria do estado do Amazonas* vemos um desenho a lápis, guache e purpurina prateada sobre papel, medindo 51 x 34 cm, próximo do que hoje é o padrão de uma folha A2. Presume-se que seja da década de 1940, pois não está datado.

Vemos, centralizada na folha, a figura de uma mulher branca, magra, esguia, em pose de “manequim”. Sua postura não sugere movimento, à exceção dos braços que estão abertos, ligeiramente voltados para baixo, e das mãos com unhas pintadas de marrom que, com pouca naturalidade, estão tensionadas com os punhos para cima. A mulher olha diretamente para nós. Seu rosto ovalado possui lábios carnudos pinta-



Autor desconhecido

Sophia Jobim modelando

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL/COLEÇÃO SOPHIA JOBIM

dos na cor carmim, olhos pretos, sobrancelhas finas e cabelos preto escuros, volumosos, ondulados até os ombros. No pescoço traz um colar de contas vermelhas de cinco voltas. Sem dúvida, o que mais chama a atenção no desenho é a indumentária. O corpo cumpre função de suporte, pois foi também utilizado em outros desenhos dessa mesma categoria “Figurinos Alegóricos”, em poses muito semelhantes e rostos praticamente idênticos. A preocupação está na indumentária, seus atributos e símbolos.

A mulher traça um vestido na cor cinza, justo no corpo até a altura dos joelhos e, a partir daí, segue até os pés em ligeiro *evasé* terminando em cauda, ornada com vitórias-régias em toda a extremidade. No braço esquerdo, o ombro está

coberto e a manga longa muito justa vai até o punho. O ombro e braço direitos estão desnudos e vê-se um bracelete prateado no punho e um arranjo de penas amarelas, pretas e vermelhas como uma grande pulseira. Na cabeça vemos o mesmo arranjo do braço, com uma tiara prateada cobrindo parte da testa e penas amarelas, pretas e vermelhas na sequência, como um grande e exuberante cocar. O corpo está coberto por um cipó verde acinzentado, que dá voltas no tronco, começando abaixo do busto e se alongando até quase os joelhos. O braço esquerdo especialmente está enrolado com o cipó, que, frouxo, não causa sensação de estrangulamento ou desconforto. Uma serpente preta com manchas amarelas – possivelmente uma salamanta (*Epi-*

crates cenchria), espécie não venenosa comum no Amazonas – envolve sensualmente a mulher. Vemos a cabeça da serpente de lado, com presas brancas à mostra, pousada no ombro direito. O corpo da serpente dá voltas no corpo da mulher e sua cauda alcança a altura dos joelhos, sugerindo harmonia e intimidade entre ambas.

Há aqui elementos relevantes, especialmente aqueles que, na visão da autora, simbolizam o estado do Amazonas: a vitória-régia (rio Amazonas), o cipó (floresta), as penas coloridas (bracelete e cocar indígenas), as contas (sementes) e a serpente (o estado é conhecido como o de maior população desses espécimes).

Vemos que Sophia trouxe elementos da flora, da fauna e da cultura dos povos originários indígenas para comporem alguns motivos desse estado e que por serem portadores

de significados convencionais, quando agrupados têm o potencial de criarem uma alegoria e, portanto, uma imagem que encarna uma ideia. A caracterização é dúbia: predominam elementos naturais (flora e fauna), no corpo de uma mulher branca, que não traz nenhum traço fenotípico indígena, correspondendo, ao contrário, ao modelo de elegância do corpo feminino europeu.

O progresso e desenvolvimento trazidos pela extração da borracha marcaram definitivamente a capital Manaus no final do século XIX e início do XX, mas não estão no desenho. Os elementos naturais predominam, ainda que de maneira domada... talvez, ordenados civilizadamente, trazendo ao mesmo tempo uma sensação de integração, exaltação, controle e sensualidade.





TRONCO DO KUARUP

Maria Elizabeth Bréa Monteiro

A ocupação da região do alto rio Xingu, no Brasil Central, remonta aos séculos VI-IX e o sistema regional encadeado por meio de trocas, casamentos, rituais e festas entre diferentes povos indígenas, segundo o viajante alemão Karl von den Steinen (1940), formou-se entre os séculos XVIII e XIX. Esses povos foram incorporados ao Parque Indígena do Xingu, marco do indigenismo do século passado, que estabeleceu novos parâmetros de reconhecimento e regularização de terras indígenas. O Parque do Xingu foi concebido pelos antropólogos Darcy Ribeiro e Eduardo Galvão e pelos sertanistas Villas-Boas, da expedição Roncador-Xingu, imbuídos de uma visão rondoniana – foi José Mariano da Silva Rondon quem estabeleceu, nos primeiros anos do século XX, uma visão de respeito pelos indígenas e por sua autonomia enquanto grupos étnicos diferenciados.

Implementado em 1961, o Parque do Xingu constituiu-se num novo modelo para a demarcação de terras indígenas, ao considerar a intrínseca relação dos índios com os ambientes naturais que habitam, em uma concepção simbiótica da necessidade de preservar uma extensa área de natureza como forma de garantir a sobrevivência desses povos e a perpetuação de suas culturas.

Nessa região, conhecida como Alto Xingu, formada pelos rios Coliseu, Culuene e Ronuro, vive mais de uma dezena de povos indígenas falantes de línguas distintas cujos rituais – assim como seus objetos, matérias-primas, cantos,

grafismos, pinturas corporais – configuram um conjunto de expressões que se traduz por uma relativa homogeneidade cultural. Os rituais são uma das mais importantes formas de socialidade que alinhavam esse complexo e viabilizam interações, sendo considerados uma das principais marcas da condição de “gente xinguanas”, nas palavras de Antonio Guerreiro.¹

Dentre os principais rituais xinguanos destaca-se o Kuarup. Importante para a consolidação do sistema interétnico da região, o Kuarup é uma cerimônia em homenagem aos mortos e, ao mesmo tempo, uma louvação à vida, que compreende mitos de criação do mundo, classificação dos grupos, iniciação das meninas na idade adulta e relações entre as diversas aldeias do Parque do Xingu.

O Kuarup é, também, a etapa final de uma sequência de ritos iniciados após o falecimento de uma pessoa e marca o término do luto dos parentes, indicando a retomada da existência cotidiana na aldeia e da alegria do viver.

Uma de suas características marcantes é a rememoração que faz do ato primordial da criação da humanidade, obra da divindade mítica Mavutsinin. Em seu texto sobre essa cerimônia na aldeia do Ipavu, do povo Kamayurá, Carmen Junqueira e Vaneska Vitti descrevem a narrativa mítica do primeiro Kuarup realizado por Mavutsinin:

“Com a intenção de devolver a vida aos mortos, Mavutsinin fíncou os troncos de madeira na aldeia e os pintou e adornou. Após muitas horas

*de canto, ele mandou que todos se fechassem em suas casas, permanecendo apenas ele junto aos troncos que começaram então a ganhar forma humana. Quando a transformação se completou, Mavutsinin mandou que os homens saíssem das casas para saudar os renascidos, expressando alegria e felicidade. Apenas os que tivessem tido relação sexual durante a noite não deveriam deixar suas casas para participar da comemoração. Somente um homem permaneceu dentro da casa, mas, vencido pela curiosidade, saiu para apreciar o espetáculo. No mesmo instante os ressuscitados voltaram a ser troncos de madeira. Mavutsinin lamentou que seu intento de dar vida aos mortos tivesse sido frustrado pela transgressão ritual e lançou uma imprecisão: 'De agora em diante, os mortos não conhecerão uma nova vida por ocasião da cerimônia do Kwaryp', nela serão apenas lembrados e homenageados.'*²

Semanas após a morte, depois de os parentes autorizarem a realização do Kuarup, procede-se a construção de uma cerca baixa de madeira (*apenap*) ao redor da sepultura e a família assume o compromisso de armazenar polvilho para o beiju, peixe e castanha de pequi. Os preparativos para a cerimônia acontecem entre julho e setembro. Os donos do ritual (os parentes masculinos mais próximos do morto) são os responsáveis por enviar para as aldeias vizinhas seus *pariat* que formalizam o convite para a participação na cerimônia, reunir e redistribuir todo o alimento necessário para cada fase do ritual, viabilizar o transporte dos convidados e fornecer enfeites para os cantadores.

Pela manhã, os troncos são pintados de preto e vermelho e ornados com cocar, braceira, jarreteira. Durante a festa, homens portando flautas (*uruá*) vão de casa em casa, em companhia das adolescentes que saem de seu período de reclusão de um ano para iniciarem a vida adulta.

À noite, os familiares dos mortos sentam-se ao redor dos troncos preparados e choram durante toda a madrugada, enquanto os xamãs tocam seus maracás. Os convidados das aldeias vizinhas ficam acampados na mata próxima.

Ao amanhecer, os anfitriões e os convidados se preparam para o *huka-huka*, luta cujo nome lembra os gritos dos adversários imitando o rugido da onça. No fim da luta, são retirados os ornamentos e depois entregues às famílias dos mortos celebrados, cujas almas são liberadas pelo ato de atirar os troncos no rio.

Além das lideranças indígenas, personagens importantes para a história do Xingu foram homenageados com o ritual do Kuarup, a exemplo dos sertanistas Leonardo, Cláudio e Orlando Villas-Boas, do médico Noel Nutels e do antropólogo Darcy Ribeiro.

O Kuarup tornou-se o ritual de maior visibilidade, atraindo a atenção da sociedade em geral e de personalidades internacionais. O tronco do Kuarup que se encontra no MHN – uma peça Kamayurá – tem aí a sua origem: o interesse de um europeu em adquirir um exemplar fez com que Kotoqui Kamayurá o entregasse a um comerciante para efetuar a transação, que não ocorreu devido à oposição da comunidade xinguana à saída do tronco do país. A solução encontrada foi a aquisição da peça pela Associação de Amigos do MHN que a doou ao Museu. O tronco kamayurá passou a integrar o acervo do MHN em 1994, quando fez parte da exposição de longa duração *Expansão, Ordem e Defesa*. Posteriormente, foi protagonista da exposição *Oreretama* e, em breve, participará da exposição “Îandé: aqui estávamos, aqui estamos”. E oxalá, aqui permanecerão, nesta terra que sempre foi deles.

1> GUERREIRO, Antonio. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

2> JUNQUEIRA, Carmen; VITTI, Vaneska Taciana. O Kwaryp kamaiurá na aldeia de Ipavu. *Estudos Avançados* 23(65), p.133-147, jan./abr. 2009. Universidade de São Paulo.





RELÓGIO DE MESA

Andréa Gonçalves Moreira Bernardes

Um simples objeto utilitário como o relógio com a estética de Brasília tem o dom de nos evocar histórias seculares! Nesta peça de autoria desconhecida, observamos a silhueta de um mapa do Brasil estilizado em madeira maciça que recebe um relógio cujo ponteiro central emerge do local onde estaria localizado o novo Distrito Federal, indicando a centralidade da nova capital no território. A composição estética mescla uma maquete parcial (madeira-mogno) alusiva às célebres colunas do Palácio da Alvorada com uma escultura em bronze representativa da Catedral de Brasília. É muito significativo este objeto estar entre os selecionados pelo MHN para comemorar o centenário da instituição.

Transpor a capital de um país requer inúmeros preparativos e prospecções prévias. Muitas pessoas pensam que a ideia de transferir a capital do Brasil nasceu com Juscelino Kubitschek em sua campanha presidencial, mas na verdade surgiu muito antes, no século XVIII, como estratégia do Marquês de Pombal de resguardar a capital colonial, muito exposta a ataques e invasões. Entre 1743 e 1753, esteve em missão no Brasil o cartógrafo italiano Francesco Tosi Colombina, enviado pelo Marquês de Pombal com o objetivo de prospectar o território interior, desenhar mapas delimitando as bacias hidrográficas da região central da mais valiosa colônia portuguesa, antevendo a necessidade clássica de um corpo de água potável para o assentamento de qualquer povoação. Já de posse de vários

mapas, Pombal reivindicou o aumento da área atribuída a Portugal pelo papado. O Tratado de Madri de 1751 alterou a antiga linha de Tordesilhas e, após isso, Pombal manifestou sua ideia de transferir a capital para o interior. A primeira menção ao nome *Brasília* deu-se durante o Império, e foi feita por José Bonifácio de Andrada e Silva, o Patriarca da Independência. Bonifácio foi uma voz defensora da transferência da capital a partir da década de 1820, propondo a cidade com o nome de Brasília, Brasil em latim, em algum lugar na latitude 15°, conhecedor que era dos mapas de Colombina.

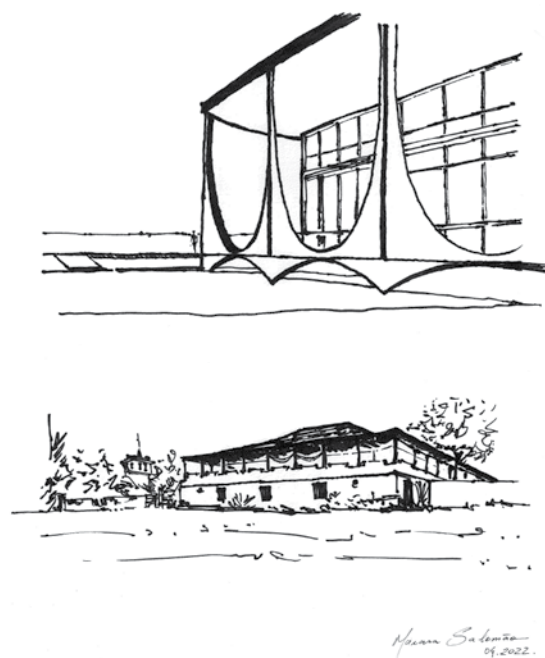
Era preciso encontrar um sítio ideal para a futura capital, representativa que deveria ser da união nacional, ocupando um espaço novo, vazio, que pudesse unir os brasileiros, trazendo desenvolvimento para o centro do país. Somente após a mudança do regime político brasileiro, já na 1ª República, registra-se na 1ª Constituição Republicana Brasileira (24/02/1891) a determinação que diz: “fica pertencente à União, no Planalto Central da República, uma zona de 14.400 km², que será oportunamente demarcada, para nela estabelecer-se a futura Capital Federal”. A partir de 1892 foram constituídas pelo governo federal várias Comissões Exploradoras do Planalto Central: como a 1ª e a 2ª Missão Cruls (1892-1895), a Comissão Polli Coelho (1948), a Comissão José Pessoa (1953), sendo que esta última foi intitulada de Comissão de Localização da Nova Capital.¹ Na campanha presidencial de Juscelino Kubitschek, em abril de 1955, durante um comício em Jataí (GO), o candidato foi

inquirido sobre a transferência da capital. Conhecedor que era de todos os estudos preparatórios, Kubitschek respondeu de imediato que sim e passou a considerar a transferência como a meta-síntese de seu futuro governo. Nas diretrizes para o concurso de projetos para Brasília, publicadas no *Diário Oficial* de 20/09/1956, mencionava-se que a futura capital deveria ser diferente de qualquer outra cidade, para expressar “a grandeza de uma vontade nacional”.² De maneira singela, seria esta também a intenção deste relógio de mesa.

Esteticamente, há um elemento comum entre ambas as colunas estruturais de concreto armado do Palácio da Alvorada e da Catedral: a curva. Vale lembrar que foi justo pela introdução sistemática deste elemento em sua nova arquitetura que Oscar Niemeyer, o maior representante da arquitetura modernista brasileira, se propôs a romper com o marasmo a que havia chegado o chamado *international style* nas décadas de 1930 e 1940 com suas repetidas caixas de vidro. E Niemeyer o faz com o conjunto da Pampulha (1940), ponto de partida de sua inovação pela curva. “A curva me atraía. A curva livre e sensual que a nova técnica sugeria e as velhas igrejas barrocas lembravam”.³

Isabella Sousa menciona a relação entre a forma arquitetônica da catedral e seu processo construtivo: “entendendo o importante papel que a catedral deveria cumprir, Niemeyer criou uma obra escultural, com uma forma compacta e pura, composta pela repetição de uma série de elementos parabólicos dispostos em planta de forma estruturais e unidos por anéis de concreto”.⁴

Separados por séculos, os dois períodos mais originais dentro do escopo da arquitetura brasileira vieram a ser justamente o período colonial/barroco (século XVI, XVII e XVIII) e o período da arquitetura modernista (século XX), ambos trazendo à tona inovações criativas que se entre-



Fazenda Colubandê.

Desenho de Mariana Salomão Alexandre de Oliveira

(FEVEREIRO/2022)

laçam no Palácio da Alvorada. A casa-grande da Fazenda Colubandê, poderia receber várias redes em sua ampla varanda. Será que teriam servido de inspiração a Niemeyer na criação das colunas do Palácio da Alvorada? Para Briane Bicca, “são inconteste as relações entre Colubandê e o Alvorada, expressão ímpar desse fio que une, ao longo do tempo, arquiteturas produzidas em situações históricas bem distintas”.⁵

A criação genial das colunas do Palácio da Alvorada que vemos mencionadas neste relógio de mesa impactou muitos observadores. Forma inovadora celebrada, por exemplo, pelo pensador francês André Malraux, que ressaltava estas colunas como “as mais lindas que tinha visto desde as colunas gregas”; consequentemente, se transformaram em um dos principais símbolos

da nova cidade. Quando de sua visita oficial a Brasília, em agosto de 1959, sendo então ministro da Cultura da França, Malraux compreendeu a transcendência da criação da cidade inventada por Lúcio Costa, chamando-a de “capital da esperança”.

A função principal deste objeto relógio de mesa era marcar o tempo... mas não um tempo qualquer e sim os novos tempos de esperança!

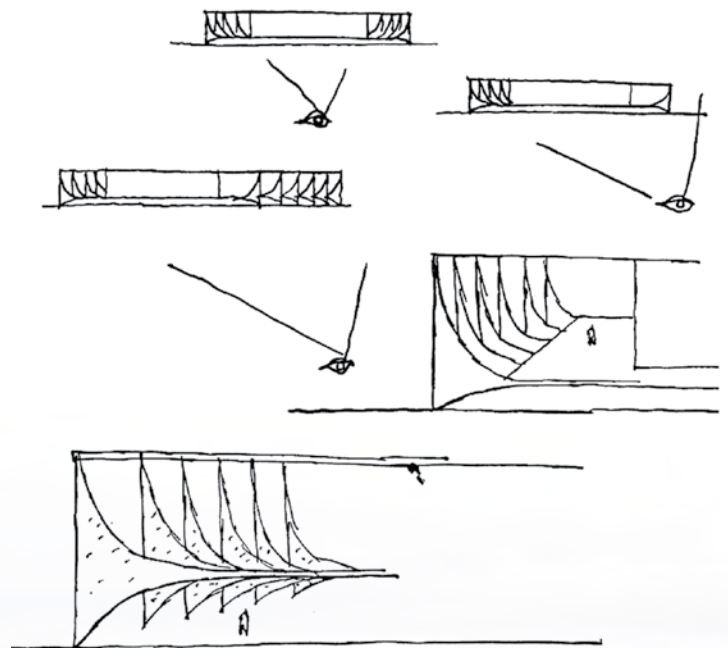
1> A História das Comissões de Exploração e Estudo da Região do Planalto Central do Brasil. Arquivo Público do DF.

2> Brasília. Revista *Módulo*, n.8, edição especial.. Rio de Janeiro, julho, 1957. Arquivo Público do DF.

3> NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: Memórias*. 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 94.

4> SOUSA, Isabella Gaspar. *Hermenêutica da Catedral Metropolitana de Brasília: arquitetura, experiência e significado*. Tese (Doutorado), Arquitetura e Urbanismo, FAU/UnB. Brasília, p. 81.

5> BICCA, Briane e BICCA, Paulo (org.). *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília, Unesco/Iphan. 2006.





MODELO DE AERONAVE DA PANAIR EMBARQUE PARA A POSTERIDADE

Daniel Leb Sasaki

“Na loja da Avenida Graça Aranha, expõem-se os tristes trastes da Panair do Brasil. Coisas que escaparam de acidentes aéreos, para vir sofrer o desastre em terra, com o esfacelamento da companhia, que serviu a tanta gente por tantos anos. Eu não ia arrematar nada, mas incorporei-me à multidão de licitantes. Pareceu-me ver um grande avião caído. Com os destroços varejados pelos curiosos. Uns calculavam com frieza o valor dos lotes. Outros olhavam, desinteressados. (...) E ninguém ali sentia nada de especial diante do corpo derrotado da Panair, de seus intestinos à mostra. Quase todos teriam usado suas linhas, comido seus jantares, lido seus jornais brasileiros em Paris, mas a hora era de liquidação, e não de saudades.”

Foi com esse relato melancólico que o poeta Carlos Drummond de Andrade estreou sua coluna no *Jornal do Brasil*, em 2 de outubro de 1969. A Panair do Brasil, que durante trinta anos fora a mais importante e querida companhia aérea do país – responsável não apenas pela abertura pioneira de linhas de integração nacional e as intercontinentais, mas também pelo desenvolvimento de parte relevante da infraestrutura aeroportuária e de proteção ao voo na América do Sul — estava definitivamente no chão.

Os brasileiros viviam os efeitos do Ato Institucional nº 5, baixado em 13 de dezembro de 1968 e comumente conhecido como o mais repressivo da ditadura militar – e a Panair, na Justiça, enfrentava uma verdadeira *via crucis*. Já demonstrara, nos autos de sua falência imposta, que dispunha de todas as condições técnico-operacionais, financeiras e jurídicas para funcionar, quando, em 10 de fevereiro de 1965, sem aviso prévio ou direito de defesa, subtraíram-lhe o direito de operar linhas aéreas. Apontara, também, em documentos de teor incontestável, que

o valor de seus ativos superava quase três vezes o das dívidas. E provara, ainda, que relatórios falsificados haviam sido utilizados para subsidiar a decisão governamental que a extinguiu.

Nada adiantou. A perseguição aos acionistas majoritários, os empresários Celso da Rocha Miranda e Mario Wallace Simonsen – cujo poder econômico era malvisto pelos militares, por terem se posicionado a favor da democracia –, seguia implacável. Incapaz de justificar suas ações com fatos, a União passou a lançar mão de legislação autoritária para obstar qualquer chance de retorno da companhia. Por meio do Decreto nº 57.682, a Aeronáutica tomou posse e administração da Celma, subsidiária integral da Panair e a maior e mais avançada oficina de revisão de motores de avião em todo o hemisfério Sul. Alegou textualmente que a desapropriação visava o “interesse público e a Segurança Nacional”. No processo, indenizou a “massa falida” em um décimo do valor do complexo tecnológico.

Em seguida, com o Decreto-lei nº 107, o Estado se apropriou “de todas as instalações, bens e equipamentos de telecomunicações, pertenc-

centes à Massa Falida de Panair do Brasil S.A., desapropriadas pela União e julgadas necessárias à operação da sociedade”. Argumentava haver a “necessidade de garantir a segurança e continuidade das operações da Rede Internacional do Serviço Móvel Aeronáutico, de apoio às rotas internacionais que cruzam o espaço aéreo brasileiro”. Além de comprovar a essencialidade da Panair para o funcionamento do setor aéreo no continente, cometeu um absurdo jurídico, visto que, diferentemente da Celma, essa parte do patrimônio sequer tinha autonomia jurídica. Rocha Miranda registraria: “São cerca de 45 imóveis onde estavam instaladas as estações de rádio. Ela [a União] desapropriou as instalações de rádio por um preço vil (...). O valor da desapropriação equivalia, na época, ao valor de duas Kombis”.

Então, naquele 1969, a União entrou numa era de ataques derradeiros. Baixou o Decreto-lei nº 496, que desapropriou as aeronaves ajato, então arrendadas à Varig e à Cruzeiro do Sul – as grandes beneficiadas da liquidação –, mantendo as cifras mensais por elas pagas em cerca de metade da cotação internacional. Depois, atenta aos movimentos da Panair, que no Judiciário impetrou um pedido irrecusável de converter



a falência em concordata suspensiva, visto que já pagara todos os seus credores habilitados, inclusive o Estado, promulgou em tempo recorde e com aplicação a “casos em curso” o Decreto-lei nº 669, que, cirurgicamente, excluía “do benefício da concordata as empresas que exploram serviços aéreos ou de infraestrutura aeronáutica”. A única na situação era a companhia de Simonsen e Rocha Miranda. Por fim, pressionou



o juiz à frente do caso para que se determinasse a liquidação de todo o ativo remanescente em apenas noventa dias.

Essa sanha devastadora promovida contra a Panair do Brasil poderia ter sepultado qualquer resquício da empresa. Mas, fenômeno raríssimo no mundo corporativo, os próprios funcionários garantiram que sua memória fosse preservada. A partir de 1966, ano seguinte ao fechamento, eles passaram a se reunir na semana de 22 de outubro, data de aniversário da fundação da antiga empregadora, para homenageá-la e honrar seu legado. Sem que haja conotação política explícita, seu gesto é, também, um ato de resistência; a chamada Família Panair lembra o país, até os dias de hoje, sobre esse caso de violência sem precedentes na história do capitalismo nacional.

A partir de 2017, deram outro passo importante: garantiram que as atuais e futuras gerações conheçam, em primeira mão, seu passado de glórias e luta. Em esforço coordenado por Rodolfo da Rocha Miranda, filho de Celso, começaram a doar seus acervos pessoais. Folhetos informativos, capas de passagens, etiquetas de bagagem, malas, uniformes, louças e talheres, maquetes de aviões,

brindes: cerca de 700 objetos passaram aos cuidados do Museu Histórico Nacional, que os cadastrou, fotografou e acondicionou. Essa *memorabilia* fantástica originou, em 2019, a exposição *Nas asas da Panair*, organizada pelo MHN sob a curadoria da historiadora Mariza Soares.

Um dos itens mais emblemáticos na coleção é o modelo de um quadrimotor a pistão Douglas DC-7C na escala um para 24 (144 cm de comprimento). A réplica da aeronave, utilizada pela companhia em linhas internacionais entre 1957 e 1965, outrora adornou um de seus famosos escritórios consulares e é tão grande, que a lateral a bombordo foi produzida em plástico transparente, para que clientes e pedestres curiosos pudessem ver seções de seu interior: *cockpit*, cabine de passageiros, *galleys*, lavatórios. Como a própria Panair, a maquete desperta um fascínio quase inexplicável: a vontade de voltar ao passado para ser testemunha do que foi voar naquelas asas auriverdes, hoje míticas. Essa viagem é impossível. Mas, graças ao Museu Histórico Nacional, o embarque mais próximo está garantido.



a r e n a

opiniãõ

PROGRAMA DO SHOW *OPINIÃO*

Maria Paula Araujo

O programa do show *Opinião* é um documento que nos mostra mais do que o conteúdo de um espetáculo musical carioca que estreou em 11 de dezembro de 1964. Mais do que isso, ele é um documento histórico que nos fala de um evento que reuniu intelectuais, artistas e músicos de diferentes procedências no que foi considerado a “primeira resposta cultural da esquerda ao golpe de 1964”.¹ O programa, com textos e fotos dos artistas que se apresentavam no show, permite que se compreenda o projeto, o contexto e as sensibilidades que nortearam o espetáculo. Buscava-se reunir a música popular, o samba de morro e a cultura do campo, representados pelos atores-cantores: Nara Leão, a “musa da Bossa Nova”, moradora de Copacabana; Zé Kéti, sambista da Portela; e o maranhense João do Vale, cantando o homem do campo. O nome *Opinião* veio de uma música de Zé Kéti que dizia: “*Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião. Daqui do morro eu*



não saio não”. Misto de espetáculo musical e teatral, no show os três falavam, declamavam e cantavam acompanhados pelos músicos João Jorge Vargas e Dorival Caymmi Filho. Algumas semanas após a estreia, Nara deixou o espetáculo e foi substituída por Maria Bethânia, jovem cantora baiana, com 18 anos. A versão dramática de Bethânia cantando “*Carcará, pega, mata e come!*” tornou-se um dos símbolos do espetáculo. É importante também mencionar a presença do cinema

novo no show que homenageia, com um trecho de música de Zé Kéti, o filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. O refrão “*o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*” do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, também é cantado no espetáculo.

O show *Opinião* representava uma visão de cultura e de política que mobilizava intelectuais e artistas de esquerda oriundos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Entre eles, Ferreira Gullar, Tereza Aragão, João das Neves, Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes (estes três

últimos assinam o programa). Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, era oriundo do Teatro de Arena de São Paulo e foi uma referência fundamental para a criação do CPC.

É interessante recuperar essa história que nos permite entender melhor o significado do show *Opinião*. O Teatro de Arena buscava, desde o final dos anos 1950, desenvolver uma dramaturgia nacional. A peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada em 1958, foi a expressão dessa diretriz, norteadas por uma temática nacional e uma estética popular. Mas Vianinha desejava ir além, na direção de uma arte explicitamente política. Em 1960, veio para o Rio de Janeiro e articulou a criação do CPC. A criação do CPC da UNE foi um passo radical neste projeto: produzir uma arte nacional, popular e voltada para a divulgação e propagação de ideias políticas. A partir de sua criação, o CPC passou a reunir estudantes e jovens que tinham projetos de arte, teatro, música, cinema e foi o centro da argumentação acerca do engajamento artístico nos anos 1960. Um debate que se alinhava com as discussões que a esquerda travava sobre o tema na época, em especial no Partido Comunista Brasileiro. A arte era, então, vista como um instrumento importante no processo de conscientização popular, de valorização da cultura nacional e de propagação da ideia de transformação social. A cultura e arte estavam de mãos dadas com o projeto revolucionário.

O golpe do dia 31 de março de 1964 jogou uma pá de cal neste projeto: tornou a UNE uma

instituição ilegal, e todas as atividades do CPC foram interrompidas.

O show *Opinião* foi a resposta desse grupo de artistas e intelectuais, oriundos do CPC e do Teatro de Arena, que buscavam, desde o final dos anos 1950 e ao longo da década 1960, especialmente no decorrer do governo de João Goulart (1961-1964), implementar esta concepção de uma arte engajada, com uma estética nacional e popular. O show foi realiza-

do no Rio de Janeiro, com vários artistas cariocas ou residentes no Rio, mas o Teatro de Arena deu uma contribuição fundamental para o projeto. Augusto Boal veio de São Paulo para dirigir o espetáculo, que se realizou na sede carioca do Arena, localizada no “Super Shopping Center de Copacabana”, espaço que depois passou a se chamar Teatro Opinião. Por esta junção

de esforços (e de histórias) a capa do Programa é uma imagem geométrica na qual duas figuras se encaixam e ostentam os nomes Opinião e Arena.

O espetáculo era um misto de música, poesia, representação teatral. Entrevistada pela imprensa estrangeira, Nara via o legado do show *Opinião* se expressando nas peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), assim como no segundo espetáculo do Grupo Opinião, *Liberdade, liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel (1965) também uma mistura de textos e música.

Além do formato do espetáculo, o caráter de resistência à ditadura do show *Opinião*



Autor desconhecido
João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti
no show *Opinião* (1964)

Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copa. Não acho porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria do Baden-Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão.

Acho que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade. E quem sabe se, cantando essas canções, talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo idéias e sentimentos que o ajudem a encontrar, na dura vida, o seu melhor caminho.



repercutiu em outros setores da cultura. Artistas plásticos como Antônio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Roberto Magalhães, entre outros, organizaram a mostra *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.²

O show *Opinião* representou uma proposta cultural e uma posição política de esquerda, características dos anos 1960, marcadas pelas trajetórias do CPC e do Teatro de Arena, em diálogo com as teses do PCB sobre o papel da cultura e a noção de arte engajada. É deste projeto que nos fala o programa do show.

Opinião era o nome do show, do grupo de intelectuais e artistas que o idealizou e do teatro no qual o show aconteceu. O Ato Institucional n.º 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, mudou o cenário político brasileiro, iniciando um período de violência brutal da ditadura. O Grupo Opinião se dispersou. Alguns de seus integrantes, como Ferreira Gullar, foram para o exílio. O Teatro Opinião ainda subsistiu por alguns anos. Em 1976, o dramaturgo e diretor teatral João das Neves, remanescente do grupo original, montou nos palcos do Teatro Opinião a peça *O último carro*, que pode ser considerada o marco final do Teatro Opinião.

1> NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP. Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

2> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2 ed, São Paulo: Unesp, 2014, p. 107.

Autor desconhecido
Retrato de Zé Kéti em capa
de compacto simples
da gravadora Mokambo, 1964
COLEÇÃO PARTICULAR



Edson (fotógrafo)
Maria Bethânia no show *Opinião*, 1964
ARQUIVO NACIONAL



Meu nome é João Batista do Vale. Pobre, no Maranhão ou é Batista ou é Ribamar. Eu sei Batista. Na cidade de Pedreiras, na Rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chama-se rua João do Vale. Quer dizer: eu assim, com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. É uma casa que tem dois coqueiros do lado. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá.

Tenho 230 músicas gravadas, fora as que vendi. De 500 mil reis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecidas do povo são as músicas só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. É só tocar, já sai cantando. Mas não é tipo de música que eu faço com mais alma. Faço assim, mais pra ganhar dinheiro. Tenho outras músicas, que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.





ÓCULOS DE ROSE MARIE MURARO

Hildete Pereira de Melo

Rose Marie Gebara nasceu no Rio de Janeiro em 11 de novembro de 1930, no seio de uma rica família. Devido a uma infecção nos primeiros dias de nascida, ficou com apenas cinco por cento de visão em um dos olhos e sem nenhuma visão no outro, o que a obrigou a usar óculos desde o primeiro ano de vida. *Assim, os “óculos” foram uma peça inseparável da sua vida do nascimento até sua morte.*¹ No entanto, essa deficiência não a abateu. Ela aprendeu a ler no primeiro dia de aula e os livros foram uma de suas paixões. Na adolescência, a morte de seu pai provocou uma luta acirrada entre os Gebara pelo controle de sua fortuna e do próspero comércio e indústria que a família comandava, tendo sua mãe sido espoliada na partilha dos bens.

Rose Marie ingressou nos grupos juvenis da Igreja Católica – Ação Católica Estudantil –, coordenados pelo lendário bispo Dom Helder Câmara. Casou-se jovem com Aldo Muraro, em 8 de dezembro de 1951 e, como a lei determinava, tornou-se Rose Marie Muraro. Teve cinco filhos e filhas (e, mais tarde, teria 12 netos). Desquitou-se depois de 23 anos de casamento.

Estudou Física e escrevia para jornais estudantis em 1960, quando começou a trabalhar na União Católica de Imprensa e na Conferência Nacional de Bispos do Brasil. Em 1961, foi



Capa de
Libertação sexual da mulher
Editora Vozes, 1970
COLEÇÃO PARTICULAR

para a Editora Vozes, como responsável pela organização do catálogo de livros nacionais, e por 17 anos foi sua editora. Com a convocação do Concílio Vaticano II pelo Papa João XXIII, em 1961, e o sopro novo que este deu à Igreja Católica, a Vozes mudou sua trajetória comercial e adotou a “teologia da libertação”, perspectiva que transformou a vida de Rose Marie Muraro.

A instalação do regime militar em 1964, com a quebra da democracia no Brasil, provocou uma reação na editora, que se tornou uma voz de denúncias. Rose Marie Muraro e Frei Ludovico Gomes de Castro (1909-1992) foram mentores da resistência da casa editorial ao autoritarismo militar, agora com a parceria de Frei Leonardo Boff – amizade que a acompanharia pelo resto da vida. Nesses anos, ela se iniciou na profissão de escritora.

O início do engajamento de Rose Marie com o feminismo, ainda que timidamente, ocorreu em 1970, com a publicação do livro *Libertação sexual da mulher*, no qual apresentava as ideias que as feministas estavam defendendo no mundo, mas que, no Brasil às voltas com o regime militar, eram ainda embrionárias. Como editora, organizou uma programação para comemorar os 50 anos da Vozes e convidou a escritora feminista norte-americana Betty Friedan (1921-2006) para lançar em nos-



Capa de *Mística feminina*
Editora Vozes, 1971
COLEÇÃO PARTICULAR

so país o livro *A mística feminina*. Publicado em 1963 nos EUA, esse livro tinha se tornado um fenômeno de vendas em todo o mundo. Sua leitura permitia que as mulheres vocalizassem suas opressões pelo domínio masculino na sociedade conjugal e em suas vidas. Isso levantou as vozes femininas e seu ativismo ganhou o mundo. Abraçando as novas ideias, Rose tornou-se uma das significativas militantes da causa feminista no Brasil.

Assim, a partir dos anos 1970, ela sempre esteve engajada com o movimento feminista brasileiro. Em 1986, foi demitida da editora, junto com Frei Leonardo Boff, e, ao final daquele ano, acabava também o mandato de Frei Ludovico na direção da Vozes. As ideias libertárias defendidas por eles não eram mais toleradas pelo

Papa João Paulo II. Seu livro, *A sexualidade da mulher brasileira* (1983) desagradou a Igreja, mas a gota d'água para seu desligamento, segundo ela, foi a publicação, em 1985 de *Por uma erótica cristã*.

Rose só foi demitida da Vozes em dezembro de 1986, mas, já sabendo que isso iria acontecer, aceitou o desafio proposto por Darcy Ribeiro de levar suas ideias para o Congresso Nacional, concorrendo a uma vaga para a Câmara Federal pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), liderado por Leonel Brizola. Ficou entre os dez por cento mais votados, mas não se elegeu e escreveu um livro contando esta experiência: *Os seis meses em que fui homem*: “Os homens fazem campanha política com muito barulho... e as mulheres... fazem muitas coisas e pouco barulho.”²

Mesmo sem mandato, Rose esteve presente nos trabalhos constituintes. Ainda em setembro de 1985, fora nomeada como membro efetivo do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), órgão vinculado ao Ministério da Justiça e que teve uma atuação significativa na redação da nova Carta Federal, promulgada em 5 de outubro de 1988. A campanha mostrou à Rose que a política era um dos espaços mais importantes para as mulheres furarem a bolha do poder e, ousadamente, candidatou-se de novo a Deputada Federal em 1994, pela legenda do Partido dos Trabalhadores (PT/RJ), mas enfrentou outra derrota, confirmando na vida que o espaço político que cabia às mulheres ainda era subalterno aos temas públicos, não importa se no Ocidente ou no Oriente.³

Junto com as sócias Laura Civita, Ruth Escobar, Neuma Aguiar e a Editora Record, fundou a Rosa dos Tempos, que entre 1990 e 2000 publicou textos feministas internacionais e nacionais, muitos dos quais – sem o apoio de uma editora inteiramente dedicada ao tema – não teriam chegado ao público brasileiro.



Autor desconhecido
Rose Marie Muraro em foto de 1970
ARQUIVO NACIONAL

Foi palestrante de universidades nacionais e estrangeiras, tais como Harvard e Cornell (EUA). Escreveu mais de 30 livros, com mais de dois milhões de exemplares e editou 1.600 títulos.

Rose Marie Muraro recebeu duas vezes (1990 e 1999), da revista *Desfile*, o título de Mulher do Século, e foi a Intelectual do Ano em 1994, título conferido pela União Brasileira de Escritores. O Senado Federal reconheceu sua importância na luta pela democracia no Brasil e lhe conferiu, em 1999, o Prêmio Teotônio Vilela, nas comemorações dos 20 anos da anistia no País e, em 2008,

ganhou o Prêmio Bertha Lutz e a nomeação de *Patrona do Feminismo Brasileiro*, honrarias conferidas também pelo Congresso Nacional.

Rose Marie Muraro faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 21 de junho de 2014.

1> MURARO, Rose Marie, *Memórias de uma mulher impossível*, 9 ed; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2009. A primeira edição foi de 1999.

2> MURARO, Rose Marie, *Os seis meses em que fui homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990. Está na sétima edição.

3> MELO, Hildete Pereira de & THOMÉ, Debora, *Mulheres e poder, histórias, ideias e indicadores*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, (caps. 3 e 7).



ROBE DE ANJOS E NUENS

Maria do Carmo Rainho

Existem muitas maneiras de descrever esta roupa. Podemos começar pela semântica, qualificá-la pela sua forma e função. Palavra de origem francesa, *robe* designa o traje usado por homens e mulheres no espaço doméstico, como peça única, ou sobre outra, como a camisola ou o pijama. Conforme os dicionários, o robe também é nomeado como roupão ou penhoar.

Se nos detivermos nos atributos intrínsecos deste robe em particular, sua materialidade, técnicas de fabricação, morfologia, marcas, estado de conservação, poderemos inferir sobre um sem-número de esferas de fenômenos – aqui, o objeto se transforma em suporte de informação. Mas, para tanto, é preciso que operemos com outros suportes de informação, externos ao artefato.

O processo de doação da peça, feita por Maria Aparecida Pasquale, em 2003, fornece poucas pistas. O objeto é identificado sucintamente: “um robe de algodão, Zuzu Angel, anos 70”. Sua ficha é igualmente sucinta: “Robe de algodão com estamparia de anjinhos e nuvens com detalhes em renda branca e fita de cetim azul clara.” Ela registra uma peça de 1,65 cm de altura e 0,66 cm de largura, em bom estado de conservação, indexada apenas como “indumentária feminina”.

Examinando a roupa, vemos que se trata de um robe branco, comprido, de mangas longas e botões forrados. Apresenta aplicações de renda ao redor da gola arredondada, nas mangas, nos punhos e em toda a altura da peça, além da barra. Uma fita de cetim azul arremata a parte frontal da gola. A estampa corrida – com a arte impressa em todo o tecido – exhibe a figura de um anjo cor-de-rosa, com asas azuis, auréola amarela e nuvens em dois tons de azul (claro e escuro). O anjo é disposto em diversas posições, horizontal e verticalmente, e de cabeça para baixo. A peça possui algumas manchas em tons de marrom.

A autoria do robe é confirmada por sua etiqueta, que indica também o tamanho (42) e, por informações fornecidas pelo Instituto Zuzu Angel¹ – o qual conserva em seu acervo uma camisola com a mesma estampa e uma amostra do tecido. As fichas desses dois objetos informam que o tecido utilizado,

Polybel (mistura de poliéster e algodão) foi desenvolvido em uma parceria entre a Tecelagem Dona Isabel, de Petrópolis, e Zuzu Angel. Embora nenhuma destas fontes registre a data de criação da peça, é provável que ela tenha integrado a *International Dateline Collection VII – Contemporary Classic*, lançada no Rio de Janeiro, em

A estilista Zuzu Angel
INSTITUTO ZUZU ANGEL



julho, e em Nova York, em setembro de 1974.

Estudar roupas e, em especial, aquelas custodiadas por museus, impõe ir além dos seus aspectos formais. As roupas possuem uma biografia, são objetos com vida própria, presenças materiais que ativam outras presenças materiais e imateriais.

Pensemos, portanto, na capacidade de as roupas serem permeadas e transformadas tanto por aqueles que as criaram quanto por aqueles que as vestiram e como as peças sobreviveram ao uso, ao armazenamento, ao tempo. Pensemos nas roupas, especialmente, como um tipo de memória, como estão poderosamente associadas com o passado.

Nascida em 1921, em Curvelo, Minas Gerais, Zuleika de Souza Neto trabalhou, inicialmente, como taquígrafa. Entre 1943 e 1960, foi casada com o canadense naturalizado norte-americano, Norman Angel Jones, com quem teve um filho, Stuart, e duas filhas, Ana Cristina e Hildgard. De 1957 a 1976, passou de costureira a dona de boutique e empresária de sucesso. Desde o início da carreira, fez do nome Zuzu Angel a sua marca, frequentemente associada ao desenho de um anjo.² A partir de 1970, desfilou suas criações – denominadas *International Dateline*³ – nos Estados Unidos, onde elas foram comercializadas em lojas como Bergdorf Goodman e Neiman Marcus. As clientes eram mulheres da alta sociedade, artistas internacionais – Kim Novak, Joan Crawford – e primeiras-damas, como Sarah Kubitschek e Iolanda Costa e Silva. Em 1971, após a confirmação de que seu filho Stuart



Foto York

Zuzu Angel e seus filhos, década de 1950

ACERVO DIGITAL ZUZU ANGEL

Angel Jones, integrante do MR-8, organização que lutava contra a ditadura militar, havia sido morto, lançou uma coleção de moda política. Em 1976 Zuzu foi assassinada em um forjado acidente de carro no Rio de Janeiro.

Os anjos estiveram presentes em numerosas coleções da estilista. Elementos que reforçavam

o nome da marca e de sua criadora, apareciam dispostos em estampas localizadas ou corridas; podiam ocupar um grande espaço na peça ou serem posicionados de forma sutil. A princípio eram ingênuos, esguios e pareciam flutuar. Mas, em setembro de 1971, os anjos ganham novas formas e novos sentidos. Stuart, o filho preso, torturado e morto naquele ano nas dependências do Centro de Informações da Segurança da Aeronáutica (Cisa), no Rio de Janeiro, é o anjo atacado por canhões, circundado por grades, pássaros engaiolados e quepes militares, impresso em vestidos longos e fluidos. A coleção seguinte, intitulada *O anjo desamparado*, também apresentada nos Estados Unidos, em 1972, replica a estética dos desenhos delicados, com bordados quase infantis, que denunciavam a barbárie perpetrada pela ditadura militar no Brasil. Nos anos posteriores, os anjos aparecem apaziguados: em 1973, com os cabelos encaracolados, impressos em variadas combinações de cores, como se integrassem vitrais das igrejas. Em 1974 são os anjos cor-de-rosa, divertidos, de formas arredondadas, dispostos em diferentes posições no tecido.

Inúmeras camadas de significados afluem à medida que conectamos o robe e sua estampa de anjos e nuvens à trajetória de sua criadora. Colocar esta peça em perspectiva nos permite pensar nas roupas criadas por Zuzu como memórias carregadas de dor, mas, também, como pontos sobre os quais ela se apoiava para se distanciar de um presente insuportável.

O anjo onipresente, mais do que moda, era uma forma de lembrar Stuart e não permitir que o país se esquecesse dele e da incansável busca por seu corpo promovida por Zuzu. A produção das roupas e a aposta no seu uso amplificavam outras ações, como as correspondências e dossiês cobrando informações sobre o filho, enviados para as autoridades brasileiras – os presidentes Médici e Geisel – e estrangeiras – como o secretário de Estado norte-americano Henry Kissinger em sua visita ao Brasil em 1976. As estampas de anjo de Zuzu evidenciam, também, seu entendimento de que a criação de moda contém índices de futuro, que as roupas se projetam no tempo. Se os documentos podem ser queimados, perdidos, considerados sigilosos e guardados nos espaços obscuros dos órgãos de repressão do aparato militar, as roupas, ao contrário, têm vida própria, circulam, são usadas inúmeras vezes. Passadas adiante, sobrevivem, chegam aos museus e até nós, nos lembrando dos horrores de um tempo tenebroso.

1> Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br/> Acesso em 17 de dezembro de 2021.

2> Após o desquite, em 1970, manteve o sobrenome Angel.

3> Nome da linha do fuso horário que divide o globo, usado por Zuzu para definir uma roupa funcional que poderia ser usada em qualquer parte do mundo.





TORTURA

Samantha Viz Quadrat

Ao longo da história, as artes em geral têm sido um dos caminhos encontrados para canalizar emoções. Amor, tristeza, saudade, medo, raiva são alguns exemplos que podemos encontrar expressos em músicas, artes plásticas, literatura, cinema, teatro etc. No caso de experiências traumáticas e compartilhadas por uma mesma sociedade, grupos étnicos ou de gênero, as artes tiveram ainda maior relevância. Formaram canais de resistência, denúncia e compartilhamento de situações-limite, e conseguiram muitas vezes nos conectar aos horrores de uma guerra, de uma ditadura, de um genocídio. São obras que partem do protagonismo da experiência pessoal dos seus próprios artistas ou são resultado das marcas do passado traumático no presente.

Algumas perguntas transitam ao redor desses momentos históricos e podemos apontar algumas delas: Como transmitir o convívio diário com a possibilidade da morte? Como representar a dor/culpa do sobrevivente ao ver amigos, companheiros, amores e familiares sendo mortos? Como relatar a experiência da tortura? Como representar o desaparecido político? Como construir o ideal do nunca mais?

O quadro *Tortura* de Cláudio Valério Teixeira é um desses exemplos. O pintor, desenhista, restaurador e crítico de arte tinha apenas 15 anos quando o golpe de 31 de março de 1964 abriu o caminho para a ditadura no Brasil. Foi, portanto, um artista formado no período. O quadro, uma pintura em acrílico, PVA e óleo sobre aglomerado, foi apresentado ao público na exposição 1978

- *Desenhos*, na qual algumas das obras podem ser compreendidas pela chave da denúncia do que se passava nos cárceres brasileiros sob o comando de militares e das polícias políticas. O momento convocava a uma reflexão coletiva e pessoal sobre a experiência ditatorial no país. Desde 1974, o Brasil já se encontrava no processo de transição à democracia anunciado pelo general Ernesto Geisel, o penúltimo presidente da ditadura. No projeto militar, era a chamada “abertura política, lenta, gradual e segura”.

Além do mais, o ano de 1978 marcava os dez anos do Ato Institucional nº 5, o AI-5, que colocara o Congresso Nacional em recesso, cassara políticos, suspendera direitos políticos e civis e abrira espaço para o período mais violento da ditadura, concentrando o maior número de mortos e desaparecidos dos 21 anos em que os militares permaneceram no poder.

Ao mesmo tempo, víamos em 1978 o crescimento dos movimentos pela anistia política pedindo a volta dos exilados e a liberação dos presos condenados pela Lei de Segurança Nacional, o retorno do próprio movimento estudantil, as greves do novo sindicalismo no ABC paulista e as cada vez mais recorrentes denúncias de violações de direitos humanos. Era um período de retomada do espaço público e da própria arena política, testando os limites de uma transição que não tinha uma agenda clara sobre a saída dos militares do poder.

O quadro de Claudio Valério reúne três mulheres nuas, duas delas com a cabeça coberta por um capuz e as três encontram-se amarradas juntas por

uma corda. Como sabemos, uma das principais características de uma ditadura é a perseguição aos diferentes tipos de oposição. No entanto, a violência política em suas diferentes faces – a tortura, o assassinato, o desaparecimento forçado, o exílio e a censura – atinge toda a sociedade, mesmo que alguns setores não se deem conta desse impacto e avaliem erroneamente que não foram alvos de nenhum dos mecanismos repressivos.

No caso das mulheres, em especial, essa repressão atinge contornos ainda mais traumáticos. Comumente, as mulheres militantes eram vistas sob a ótica do machismo estrutural da sociedade brasileira. Apontadas nos documentos oficiais da repressão como ‘fáceis’, “de partido”, “de aparelho”, “vagabundas”, as mulheres militantes eram vistas também como mais capazes de suportar a tortura. Na ótica militar, por conta da capacidade de gestar e das dores do parto, as mulheres são naturalmente preparadas para sentir dor; portanto, seriam mais fortes durante as sessões. Isso implicava receber os mesmos métodos de tortura aplicados aos homens, como choques elétricos, espancamentos, queimaduras com cigarros, afogamentos etc. E, associada à condição feminina, eram submetidas à violência de gênero, com o uso da maternidade e da violência sexual. Os testemunhos das sobreviventes apontam que os repressores usaram seus filhos como forma de “quebrá-las” por dentro. Uma das formas de uso da maternidade contra as mulheres militantes eram as ameaças de morte aos filhos caso os pais não falassem nada.

As mulheres conviviam com o medo constante a tudo que envolvesse uma possível gravidez. No caso das presas grávidas, atormentava pensar na perda do bebê ou se o mesmo teria sequelas. Ademais, elas conviviam com as dúvidas se poderiam engravidar por conta do que passaram no cárcere. Para as recém-mães, a repressão as ameaçava com a separação dos filhos durante o puerpério, quando estavam amamentando, e que elas jamais voltariam a vê-los.

Ainda sob a face da violência política de gênero, a violação dos corpos era uma possibilidade constante e real. Muitas vezes eram obrigadas a dançar ou desfilarem nuas para deleite dos repressores, que tocavam seus corpos e faziam piadas. Nuas durante a tortura, as partes íntimas eram os lugares escolhidos para os choques elétricos, e os estupros, uma forma de poder sobre as mulheres, eram parte do rol das práticas repressivas. Foram também usadas como cobaieiras em aulas de tortura e trancafiadas em celas com animais como cobras jiboias ou jacarés. Podemos, portanto, afirmar que eram presas no sentido do encarceramento e presas no sentido da caça.

Assim, o quadro de Claudio Valério expõe a fragilidade que atinge particularmente as mulheres nos cárceres. A nudez e o capuz que impede antever o que vai acontecer e de encarar o seu algoz são parte desse universo. Ao mesmo tempo, tudo que elas têm a partir da amarração da corda são elas mesmas. Isso implica analisar que os espaços de repressão eram ao mesmo tempo espaços de construção de laços de solidariedade para a sobrevivência e a resistência.

Trata-se, sobretudo, de uma denúncia e do testemunho de uma época. Canaliza o trauma que uma ditadura causa na sociedade. Dos 434 mortos e desaparecidos políticos no Brasil, cerca de 15% são mulheres de todas as idades e etnias. Concomitantemente, as mulheres lideraram ações, como o Movimento Feminino pela Anistia, ou de denúncia pelo que houve com seus maridos e filhos, como Zuzu Angel, assassinada em 1976 após denunciar no Brasil e no exterior o desaparecimento de seu filho, Stuart Angel, em 1971.

Dessa forma, ficar frente a frente com o quadro *Tortura* é um chamamento não apenas para pensar a memória da ditadura, muitas vezes negada em nosso país, mas também sobre como nos relacionamos com a contínua violência do Estado (mesmo que democrático) contra grupos da sociedade brasileira.





COLAR DE LUCY GEISEL

Irina Aragão dos Santos

Em 15 de março de 1974, em ato solene no Congresso Nacional, em Brasília, foi empossado Presidente da República o quarto general de Exército, Ernesto Geisel, dando curso à ditadura militar no Brasil. A seguir, no Palácio do Planalto, após receber a faixa presidencial de seu antecessor general Emilio Médici, Geisel assumiu o mandato afirmando “prosseguir a notável obra de Governo” que deu à Nação “inabalável confiança em si mesma”.¹ Dentre vários convidados, os presidentes generais Augusto Pinochet, do Chile, e Hugo Banzer, da Bolívia, o civil tutelado pelos militares uruguaios Juan María Bordaberry e Patricia Nixon, primeira-dama dos EUA, receberam grande atenção da imprensa.

A cobertura dos preparativos, da chegada dos convidados e da posse presidencial foi publicada pelo *Jornal do Brasil* com atmosfera festiva e positividade. Versou-se sobre o protocolo seguido à risca, as solenidades e os bastidores e, é claro, sobre as reuniões em que foram firmadas alianças e ações por interesses mútuos. A estadia desses dirigentes, os obséquios e a hospitalidade do novo governo também foram notados e salientados. Segundo o *Jornal do Brasil*, o ministro da Indústria e do Comércio mexicano José Campillo Sainz “levou ao Presidente Geisel uma caixa de prata com suportes de madeira, o único presente”² na tarde dos cumprimentos oficiais no Palácio do Planalto. Mas, nem todas as dádivas trocadas na ocasião foram noticiadas.

O governo Geisel foi marcado pelo crescimento da inflação e aumento da dívida externa brasileira. E, embora houvesse o discurso pela “descompressão do sistema político”,³ o aparelho de repressão atuou livremente no país. Em 1976, o Brasil passou a fazer parte da Operação Condor, aliança entre as ditaduras instaladas na Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai. Neste acordo, foram firmadas atividades conjuntas, além das fronteiras nacionais, de forma clandestina, abusiva e à margem da lei, com o objetivo de espionar, perseguir, sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer indivíduos de oposição aos regimes militares do Cone Sul. As ações coordenadas entre as ditaduras foram marcadas por sangue, violação de Direitos Humanos e terror; e as suas relações de cooperação por cordialidades, compadrio e cumplicidade. A troca de presentes fortaleceu laços, que, embora fosse um “ato com caráter voluntário, aparentemente livre e gratuito”, consolidou o compromisso da retribuição e o vínculo “obrigatório e interessado”.⁴

Em 2002, Amália Geisel doou para o Museu Histórico Nacional 215 objetos que pertenceram aos seus pais – Lucy e Ernesto Geisel. Deste variado conjunto de peças, destacamos o colar presenteado pelo general Augusto Pinochet à Lucy Geisel, por ocasião de sua visita ao país em 1974.

O colar é uma larga gargantilha rígida de prata, metal amarelo (possivelmente latão)⁵ e 12 cabochões⁶ ovais de lápis-lazúli.⁷ Foi moldado em linha decrescente do centro no colo à nuca.

É formado por sete placas chatas de prata, levemente abauladas, articuladas entre si. O centro do colar é o maior componente da peça. Uma faixa, contornada por fio retangular de latão, que sugere uma fita lisa e brilhante, transpassa a superfície. Nesta, há três cabochões de lápis-lazúli, cravados à inglesa. Outros três cabochões, aplicados sobre medalhões pingentes, estão articulados no contorno inferior do centro do colar. Embora a gema⁸ do pingente central seja a menor, sua moldura, decorada com fios torcidos e lisos, lhe dá destaque. De cada lado do centro do colar, vem uma sequência em tamanho decrescente de três placas, finalizadas por fecho tipo palheta. Ao centro da linha inferior das sete placas da gargantilha, há recuo circular que contorna e recebe a articulação dos medalhões pingentes. Nas seis placas laterais, formas triangulares compõem desenho geométrico, que nos sugere uma sequência de montanhas estilizadas – uma possível referência aos Andes. O efeito da composição é destacado pelo contraste entre as áreas cheias e as vazadas, as áreas texturizadas em hachuras e as lisas e polidas, a cor branca e a amarela dos metais, e o azul das gemas. A forma, a composição, o uso dos materiais, o acabamento e a montagem da peça reiteram seu status de artesanato em metal.

A prata, o cobre e o lápis-lazúli, riquezas da terra moldadas pelo trabalho da mão artesã chilena em um colar, são parte da cultura material daquele povo. Os objetos reiteram e explicitam humanidade, pois o “mundo social existe por meio do mundo das coisas”.⁹ Culturas são mol-



Presidente Geisel e sua esposa Lucy, 1974
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS

dadas por práticas sociais e coisas que produzem ao longo do tempo. Os aspectos do uso, do valor, do afeto, do imaginário e da memória lhes são atribuídos no transcorrer da vida cotidiana. Qualquer objeto é o que é ou deixa de ser o que é ou passará a ter outro sentido conforme transformações das relações sociais. A razão de sua existência não é imanente à sua construção, materiais e usos. Os significados e papéis sociais lhe são determinados, cambiados, subtraídos, esquecidos, res-

significados pelas estruturas sociais e suas dinâmicas, que transformam, reposicionam ou apagam sentidos.

A composição entre elementos que formam o desenho dos Andes, os materiais nacionais e o trabalho habilidoso na construção do colar, porém, foram eclipsados por sua biografia. Ter sido escolhido como objeto para mediar as amabilidades entre ditadores, o esvazia de outros conteúdos e sentidos. O colar, que não tem vida, não detém a potência e o horror das ditaduras militares sul-americanas, não conserva as suas intenções ou as funções que lhe foram dadas, é apenas matéria. Mas, ter o conhecimento das circunstâncias em que foi feito o regalo, e das qualidades que não lhe são imanentes, maculam sua biografia e interferem no olhar sobre a peça, o tornam curioso e até indesejado. Ao ser deslocado do seu tempo e contexto, deslocado de um acervo pessoal para uma coleção de museu, ganha nova vida e novo status. Como testemunho histórico e objeto de museu, abre espaço para pensar, educar, fazer lembrar e debater nossa experiência como sociedade.

- 1> Geisel assume e garante continuar obra da Revolução. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano 83, n. 333, 16 de março de 1974, p. 1.
- 2> Geisel recebe cumprimentos no Palácio durante três horas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano 83, n. 333, 16 de março de 1974, p. 3.
- 3> SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 467-197.
- 4> MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 188.
- 5> A partir desta nota, considerarei o latão como o metal amarelo usado na construção do colar Lucy Geisel. C.f.: KLIAUGA, Andréa

- Madeira; FERRANTE, Maurizio. *Metalurgia básica para ourives e designers. Do metal à joia*. São Paulo: Blucher, 2009.
- 6> SCHUMANN, Walter. *Gemas do mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1990, p. 62 e 64.
- 7> Idem, p. 172.
- 8> IBGM/DNPM. *Manual técnico de gemas*. 4 ed. Brasília: IBGM/DNPM, 2009, p. 13.
- 9> RAMOS, Francisco Régis Lopes. *Em nome do objeto: museu, memória e ensino de história*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020, p. 52.





O BATUQUEIRO

Martha Abreu

Jeremias batuqueiro é um pequeno brinquedo, de 25,5 cm, com enorme potencial de impacto. Vestido com chapéu e terno amarelos, detalhes em vermelho, ele pode dançar ao som de uma batucada, pois é movido a corda. O boneco em plástico rígido fazia parte das grandes transformações que esse material traria à indústria de brinquedos depois da Segunda Guerra Mundial.

O boneco está sobre um tambor de metal colorido, preso a ele por uma haste. O tambor apresenta desenhos de instrumentos musicais e de alguns dançarinos. Ao centro, a impressão do contorno dos morros e do mar cariocas, com uma palmeira tropical em destaque. A peça do Museu Histórico Nacional tem um registro de número 124556. Produzido na década de 1950 pela fábrica Estrela, poderosa indústria de brinquedos, o “batuqueiro” é uma das versões da dupla de bonecos que representava cenas de diversão e trabalho de um homem negro. Além deste, existiu também o “Jeremias que vai à feira”.¹

Não localizei nenhuma menção à produção, preço ou perfil dos compradores deste boneco no site oficial da Estrela, nem nos jornais do período, ou nos poucos estudos sobre a história dos brinquedos no Brasil. Embora também não tenhamos in-

formação sobre quando teria deixado de ser produzido, Jeremias batuqueiro pode ser localizado em sites de venda de objetos antigos com altíssimo valor pela sua antiguidade e raridade. Alguns dos bonecos visíveis nos sites ainda funcionam e podemos acompanhar sua dança e ouvir a batucada!²

Mas, certamente, o potencial de impacto do boneco diz respeito à representação caricata de um homem negro batuqueiro. As feições e os movimentos do dançarino Jeremias – figura de riso largo, lábios exagerados, olhos arregalados, girando e mexendo braços e pernas – expressam uma visão estereotipada e risível de duas das mais extraordinárias e modernas invenções da população negra, o samba e a danças afro-brasileiras.

Atualmente, essas imagens depreciativas e inferiorizadas vêm sendo combatidas em todos os locais públicos, mas nem sempre foi assim. Antes, em programas de televisão e espetáculos de teatro, propagandas, capas de discos, revistas e jornais não havia preocupação com a reprodução de imagens que recriavam visões racializadas da população negra. Pelo contrário, insistiam nesse imaginário e silenciavam sobre a beleza e o talento das artes negras, ou sobre a importância da população negra



Brinquedo mecânico
“Be-Bop – Jivin’ Jigger”
U.S.A. 1950
COLEÇÃO PARTICULAR

em outras atividades profissionais e artísticas. Com o boneco Jeremias descobrimos que essas produções imagéticas racistas também estavam presentes na produção de brinquedos, naturalizando-se entre as crianças, brancas ou negras, um pretense perfil alegre, ingênuo e descompromissado da população negra, representada por um homem preto, através de um jeito caricato de dançar e produzir batuques.

Até recentemente, tínhamos poucas evidências da presença no mundo artístico brasileiro dos *blackfaces*, artistas brancos com a pele pintada de preto que ridicularizam aspectos da vida e das expressões culturais da população negra nos palcos. Se essas representações da população negra tornaram-se ícones do racismo nos Estados Unidos, novas pesquisas de historiado-



ras no Brasil têm demonstrado o quanto ao sul do Equador esta prática racista foi também muito comum.

Com essa informação e com a semelhança dos traços de Jeremias com outras figuras estereotipadas sobre a população negra nos Estados Unidos, de olhos arregalados e grandes lábios vermelhos, não foi difícil imaginar que existissem similares por lá. Temos conhecimento, também, que diretores da empresa Estrela faziam frequentes contatos com fábricas norte-americanas de brinquedos para trazerem novidades do ramo para o Brasil. De fato, Jeremias batuqueiro é uma cópia de Be-Bob The Jivin Jigger. A maior diferença entre ambos é a decoração do tambor; o som dos batuques é muito próximo, como podemos notar em vídeo.³

O Brasil dos anos 1950, apesar de versões mais ufanistas sobre a pretensa democracia racial, não estava nada distante das visões racistas que dominavam o imaginário sobre a população negra no mundo atlântico.

1> E que pode ser visto em: <https://anacaldatto.blogspot.com/2013/06/antigo-boneco-jeremias-vai-feira.html>. Acesso em 12/08/2022.

2> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsK9uVa-42Mo>. Acesso em 12/08/2022.

3> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GilEgS-JTCnw>. Acesso em 12/08/2022.





INDUMENTÁRIA DE IEMANJÁ

Tat'etu Lengulukenu

No dia 25 de junho de 1999, o Museu Histórico Nacional (MHN) recebeu a doação de uma série de artefatos e roupas da religião de matriz africana, raiz de jeje, de Zaira Trindade. Essa coleção nunca havia sido exposta no museu por falta de conhecimento sobre a especificidade dos objetos e por respeito à religião.

Em 2018, eu, Rogério Elisiário, Tat'etu Lengulukenu, fui procurado por um estimado amigo, Alexandre Ribeiro Neto, o Professor Alexandre,¹ para auxiliar na identificação e classificação dos itens da coleção. Foi assim que iniciiei o trabalho de curadoria, junto ao MHN, que resultou na exposição de parte dos objetos na sala “Cidadania”.

Na ocasião, como sou da Nação Angola, dirigente espiritual da InzoUnsaba Ria Inkosse, raiz Kupapa Unsaba, filho de Mam'etu Mabeji, expliquei que, na maioria das vezes, essas peças são despachadas quando a pessoa morre ou não deseja mais continuar na religião. Para que isso aconteça, existe um ritual, o que Zaira parece ter optado por não fazer.

Zaira não forneceu dados suficientes sobre sua origem espiritual. Apenas citou ser neta espiritual de Zezinho da Boa Viagem, conhecido Babalorixá de Nova Iguaçu, filho de Tata Fomotinho, Jeje Ceja Hunde. Para que não fossem cometidos erros ao descrever as peças, procurei por dotes e mejitós (título de sacerdotes do candomblé jeje) para auxiliar-me na missão.

Muitas pessoas, ao desistir da religião, pegam seus pertences e levam a uma cachoeira, ou

jogam fora tudo que estava em seu poder; outros quebram tudo; alguns colocam tudo dentro de uma caixa, encerrando assim sua vida espiritual.

No caso de Zaira Trindade, aconteceu diferente. Ela resolveu doar tudo que lhe pertencia ao MHN, para que as pessoas tomassem conhecimento do que uma pessoa feita no santo tem de ligação com sua casa espiritual.

Tentei encontrar informações sobre Zaira, mas infelizmente não encontrei. Não sei quanto tempo de santo tinha, se chegou a dar as devidas obrigações de um, três e sete anos, como também não sabemos se ela ainda está viva.

Sendo assim, apenas por respeito à pessoa Zaira Trindade, que decidi doar seus pertences religiosos ao Museu, vou nomear o que foi doado, para que os visitantes possam entender o significado de cada objeto.

Dentro das minhas pesquisas encontrei informações de que a raiz jeje tem como segmentos: cejahunde, mahi, ijexa, savalu.

Como muitos africanos foram trazidos ao Brasil como escravizados, eles se misturaram tanto nos navios negreiros, como quando eram vendidos nos portos do Rio de Janeiro e Salvador.

Para manter uma ligação com a terra natal, cada grupo louvava seus deuses da sua forma, mas todos permaneciam juntos para orar e dançar para essas entidades espirituais.

Dessa forma, como me relatou o professor e Babalorixá Silvio d'Oxumarê, o candomblé, como conhecemos hoje, se formou no final do século XVIII e início do XIX, pois, até então, existiam cerimônias clandestinas nos lo-



cais de moradia dos chamados ‘curandeiros’ da época.

A organização se deu na Barroquinha, Salvador, onde vários pretos livres ou escravizados se reuniram para, juntos, suportarem tanta injustiça social e/ou moral. Os conhecimentos foram aproveitados por todos, pois em suas origens, cada estado cultuava uma divindade. Aqui, todos colaboraram com seus saberes, e por isso houve essa mistura de costumes que conhecemos hoje, como diz o Babalorixá Silvio D’Oxumarê.

Cada época tem suas fases, e o que conhecemos hoje como candomblé demorou um pouco para a chegar à organização litúrgica dos nossos dias. “De bagunça de negros”, como os senho-



res de engenho viam essas cantorias e danças, a princípio tivemos o nome de kalundus, até sessões caseiras, de fundo de quintal.

No Recôncavo baiano, cidades como Cachoeiras, São Félix, Muritiba, Mangabeira, Maragogipe, entre outras, têm relevante importância nessa história.

O candomblé Congo Angola, que se tem notícia ter sido o mais antigo, seria o Terreiro Tumbenci, e a sacerdotisa mais famosa a Maria Neném. Já para os lados de Cachoeira, no Recôncavo, existiu o candomblé do Bitedo, onde os cultos nagôs e fons se ajudavam mutuamente. Em Salvador, temos informações do candomblé do Bogun, fundado por Ludovina, que



também criou os terreiros para os três reis do Jeji: Gbessem, Sobo e Azanssu – o terceiro deles tem hoje seus cultos no terreiro Huntoloji, fundado por Gayaku Luiza, na segunda metade do século XX.

O povo Bantu chegou aqui já no século XVII, e a mistura começou com os índios, que eram os nativos da terra.

Os povos fon be e sudaneses, que aqui ficaram conhecidos como jejis (estrangeiros para o povo Nagô), trouxeram nas suas mentes o culto dos Voduns, o mesmo que Orixá para os yorubas, e Jinkise para os bantus.

A perseguição contra essa cultura foi intensa e constante. Nossos irmãos lutaram com fé.

A Barroquinha foi o embrião das futuras casas das nações nagô, keto, efon e ijexa.

A união desses povos criou um modelo litúrgico, com suas características individuais, e quando vemos na sala, no barracão, sabemos identificar a qual Nação aquele candomblé pertence, pela sua língua, pelo toque dos atabaques, e pelas vestimentas das divindades.

Segundo o doté Luis de Oxum, a divindade feminina Iemanjá é chamada de AZIRI TOBOSI, e as roupas, como um todo – saia, forro, pano da costa – são chamadas de AVO.

O kele (yoruba) é chamado de GOGRE, colares feitos com algumas voltas, com as cores da divindade que representa. São colocados bem perto da garganta, tipo gargantilha, para proteger as falas, formar uma aliança com sua divindade e limitar o neófito a não quebrar nenhuma proibição enquanto estiver cumprindo seu preceito.

As contas são chamadas de IAN ou IANAN no jeje e compõem o que conhecemos como guias que conectam o devoto aos seus orixás.

O MOKAN é denominado da mesma forma e ainda acrescenta tudo o que é de palha: contra-egun (trança de palha da costa usada na parte superior do braço), e umbigueira (trança de palha da costa usada na cintura). São para proteger de qualquer energia negativa que possa atrapalhar o bom caminho do iniciante.

Também usam SINGUE (duas tiras de pano branco que se colocam no peito), ADÊ E FILA (ornamento de cabeça de deusas femininas).

Como pudemos observar, tanto o jeje, os nagovodun e o yoruba mantiveram o mesmo vocabulário para determinadas coisas.

1> O professor Alexandre participou das duas primeiras rodas de conversa com representantes do movimento negro, em 2018, dando início ao GT que resultou num trabalho de curadoria compartilhada entre os técnicos do MHN e o Tat'etu Lengulukenu.

Por via
das dúvidas
(por dúvida das vias)

Rogério

PRINCES

PROGRAMA DO SHOW POR VIA DAS DÚVIDAS

Stella-Lizarra

“**B**omba! Bomba! Bomba!” Foi assim que Ibrahim Sued anunciou, em 7 de setembro de 1973, a chegada de Rogéria em seu retorno ao Brasil. Não apenas se iniciava uma nova era para o artista travesti no país, mas, sobretudo, o fenômeno do travestismo passava a ser percebido e compreendido por novas lentes. Elevada ao Olimpo reservado aos grandes artistas, Rogéria, nascida Astolfo Barroso Pinto, durante 53 anos de carreira desfrutou de imenso prestígio por parte de seus pares, da crítica e do público. Assumindo-se como uma versão teatral e *glamourizada* de si própria, ela é uma das mais importantes artistas brasileiras.

Rogéria era estrela antes mesmo de ter seu nome brilhando nos cartazes de casas noturnas e teatros do Brasil e do mundo. Ah! Aqueles olhos verdes... Seu inegável carisma e espírito de liderança encantavam amigos, fãs e desconhecidos. Começou como maquiador na extinta TV Rio e, dois meses após o golpe militar em 1964, estreou com *International Set*, explodiu em *Les Girls*. Deslanchou ao abdicar do emprego na televisão. Estrelou espetáculos grandiosos. Virou a *vedette* da boate *Fred's*, de Carlos Machado, o rei da noite carioca de então. *Les Girls* fez tanto sucesso, que o empresariado logo compreendeu: travestis bonitas e talentosas, muito luxo e diversão eram uma mina de ouro. Essa fórmula seria reproduzida por mais de 25 anos.

Editado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, a vida noturna virou alvo da censura. Travestis passaram a ser objeto de uma agenda moral que reduziu seu amplo acesso aos palcos. Pressionada a buscar uma carreira internacional, Rogéria seguiu para a África e, daí, rumou para a Europa. Barcelona, sob a ditadura de Franco, era pequena para sua arte. Chegando a Paris em 1970, estreou *chez* Madame Arthur, célebre *cabaret* de transformistas. Reconhecida de imediato por seu imenso talento – ela cantava e interpretava como pouquíssimas o faziam – foi alçada ao mítico *cabaret Carrousel*. Se Paris era a meca mundial das travestis mais lindas do mundo, o *Carrousel* era seu templo máximo. Em suas *tournées*, ela conheceu o que havia de mais exclusivo e refinado. Paris lhe ofereceu o capital social necessário que tão bem a lapidou: dominou e aperfeiçoou seu irrepreensível sotaque francês, conheceu e conviveu com os grandes nomes das artes. A rapidez de raciocínio foi um de seus maiores aliados. Realizada profissionalmente, ela não parecia, porém, satisfeita no plano pessoal.

Rogéria sentia muita falta de sua mãe, do irmão caçula e do calor fraternal que tanto conhecera no Brasil. Ainda que o dinheiro continuasse a ser um problema, ela, com o rigor e a responsabilidade habituais, enviava parte de seus ganhos para a família. Mesmo gozando de imenso prestígio por parte do patrão e da *troupe*, seus ganhos eram incompatíveis com o status que alcançara, tal qual acontecia com muitas de suas colegas. *Monsieur Marcel* “pagava



muito mal e ponto”. Aquelas que assim pensassem, que usassem de seu prestígio para fazer “bicos” e melhorar seus ganhos, dizia o patrão. Não era esse o caso de Rogéria. Ela nunca se vendeu. Imaginar-se à venda a ofendia.

Pouco antes de seguir em *tournee* para o Cairo, no Egito, ela recebeu de Hugo de Freitas uma proposta irrecusável: retornar ao Brasil para estrear uma superprodução. Sem pensar duas vezes, cumpriu seu contrato naquele país, voltou a Paris, fez as malas, pegou o próximo avião e desembarcou no Galeão. Para ela, nada era mais importante que conviver com sua mãe, “ser estrela no meu país”, e ter o carinho do público. Abrir mão de sua carreira internacional não representou qualquer dilema.

Flávio, seu irmão, igualmente maquiador, lembra: “a entrada dela em casa é a foto mais viva que trago na memória: linda, loura, cabelos longos, bronzeadíssima, no rosto as icônicas sardas, vestida num safári branco. Linda! Estonteante! Inesquecível!” Logo depois de sua chegada, a primeira grande surpresa: *O Pasquim*, tabloide que reunia grandes nomes do “jornalismo alternativo” – como Jaguar, Millôr, Ziraldo e Henfil, dentre outros – agendara uma entrevista explosiva e lhe daria a capa.

Mas o show *Por via das dúvidas... (ou por dívida das vias)* foi censurado antes mesmo da estreia. Isso serviu para lhe dar ainda mais visibilidade na imprensa. Em 1973, filas intermináveis se formaram na bilheteria do Teatro Princesa Isabel, em Copacabana. Nas sessões em que o censor estava presente, ela seguia o roteiro amputado. Em sua ausência, obedecia ao roteiro original e o teatro vinha abaixo! Chiquérrima, fulgurante, sua imagem impressionava. “Rogéria se entrega em cena”, diziam os críticos em uníssono. A canção *Viagem*, gravada por Marisa Gata Mansa, era um dos pontos altos do espetáculo.

Durante o show, de maneira sutil e inteligente, Rogéria fazia algumas críticas à ditadura, embora fosse total sua consciência de que, apesar da dureza do regime, desfrutava de um espaço privilegiado. A ela interessava muito mais, como travesti estrela que era, desafiar a moralidade hipócrita de então do que tocar em questões políticas e, assim, afrontar abertamente os militares. Era a liberdade sexual que estava em jogo naquele momento, pensava. Não fechar portas era uma questão central, afirmava. Na televisão, Rogéria sempre citava seu exemplo familiar e pedia às mães, em especial, que tivessem um olhar amoroso para seus filhos e não os discriminassem. Ao longo de sua carreira, nas milhares de entrevistas que deu, ela calava a boca daque-

les que sugeriam sua suposta alienação quando dizia: “sou a maior bandeira do movimento”. E isso é inegável – sua postura inovadora e inteligente foi crucial para desbravar um espaço que se fechara desde o AI-5.

Eloah, a mãe, foi personagem central em sua vida. Seu amor incondicional foi decisivo para seu retorno ao Brasil. Dando-lhe total apoio, afastando seus medos e inseguranças, foi ela seu grande alicerce. Coube a Eloah fazê-la reconhecer a importância e sinceridade do público feminino. As mulheres ficavam fascinadas com Rogéria, sem jamais se sentirem ameaçadas. Entre elas não havia um homem em disputa. Ao contrário, havia uma simbiose absoluta. O sucesso do *Por via das dúvidas...* foi tanto que ela pôde comprar o tão almejado apartamento para Eloah.

Rogéria só conheceu glórias ao longo da carreira. Do público, recebeu o máximo carinho. Não surpreende que dissesse “não tenho história de ‘bicha triste’ para contar”. Ela, que sempre disse trazer ainda consigo aquele mesmo garoto que corria à Rádio Nacional para assistir às maiores cantoras do país, compreendeu, na maturidade, a diferença entre o que era ser “uma personalidade” – como Emilinha, seu ídolo na juventude – e ser “uma artista” – no caso, Marlene, eterna rival da primeira. Mais uma vez, Rogéria mostrou-se sábia.

Capa do programa da boate “Le Carrousel”

Paris anos 1960

COLEÇÃO PARTICULAR





CÉDULA CARIMBADA

Paula Moura Aranha

Boa parte da população brasileira que viveu no final dos anos 1980 teve em suas mãos um exemplar de cédula semelhante a esta de 1 cruzado novo. As décadas de 1980 e 90 foram conturbadas em relação à economia, com grandes e rápidas mudanças e o meio circulante não poderia ser diferente – também passava por mudanças e precisava se adaptar rapidamente. Cada símbolo que observamos na cédula foi pensado, elaborado e produzido para que uma mensagem fosse transmitida. Mas o que essa cédula nos conta? Quais são os elementos que nos remetem a momentos importantes do passado?

A cédula teve seu projeto assinado por Álvaro Alves Martins, e as gravuras do anverso e reverso elaboradas por Zélio Bruno Trindade e Dalila dos Santos Cerqueira Pinto. Foi fabricada pela Casa da Moeda e emitida pelo Banco Central do Brasil em 1987 e carimbada em 1989, circulando até 1990. No anverso, o lado principal da cédula, vemos em destaque o busto de Machado de Assis em tons predominantemente amarelos e roxos. À direita, um livro aberto e uma pena, evidenciando a homenagem à literatura. À esquerda, a marca da Academia Brasileira de Letras (ABL), instituição da qual Machado de Assis foi o primeiro presidente, em 1897. Ao fundo, o trecho manuscrito de



Machado de Assis, 1907
ESTÚDIO LUIZ MUSSO & CIA

Esaú e Jacó, cujo original encontra-se na própria ABL e onde se lê: “Viverei com o Catete, o Largo do Machado, a Praia de Botafogo e a do Flamengo, não falo das pessoas que lá moram, mas das ruas, das casas, dos chafarizes e das lojas. Lá os meus pés andam por si. Há ali coisas petrificadas e pessoas imortais.”

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), filho de um descendente de negros alforriados e de uma lavadeira portuguesa. Negro, cuja imagem

sofreu um processo de embranquecimento ao longo do tempo. Foi grande narrador dos eventos político-sociais de sua época e um dos que melhor souberam captar a essência do Rio de Janeiro e de seus habitantes. Personagens instigantes como Capitu, Brás Cubas, Rubião, obras como *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* são lembradas pelos leitores, dentre os seus dez romances, dez peças teatrais, duzentos contos, cinco coletâneas de poemas e sonetos e mais de seiscentas crônicas. É homenageado anualmente, emprestando seu nome ao maior prêmio literário brasileiro, o Prêmio Machado de Assis, da ABL, e figura na lista oficial dos Heróis Nacionais do Brasil.

Machado de Assis frequentava os estabelecimentos das principais ruas da cidade do Rio de Janeiro e uma delas está representada no reverso



Marc Ferrez

Postal do início do século XX, retratando a
Rua Primeiro de Março (antiga Rua Direita).

COLEÇÃO PARTICULAR

da cédula: a rua Direita, atual Primeiro de Março, apresentada em imagem baseada em fotografia de 1905, três anos antes de o escritor falecer. Uma das principais vias do Rio de Janeiro, ela era um prolongamento natural da rua da Misericórdia, a primeira da cidade, inicialmente fazendo a ligação entre o morro do Castelo e o de São Bento. Por ela circulava diariamente boa parte da população local, pois o comércio, as irmandades religiosas e os edifícios públicos ali se estabeleceram e, também, devido à proximidade do porto e das principais áreas da cidade.

Na imagem da cédula podemos ver um dos principais trechos da via. Em primeiro plano,

à direita, a igreja de Santa Cruz dos Militares, o edifício sede do Tribunal Superior Eleitoral e o prédio dos Correios. O comércio era abundante na região e transeuntes circulavam pela rua juntamente aos bondes e tálburis, veículos da época.

Outro elemento nos leva a refletir sobre o período conturbado em que ela foi emitida: o carimbo triangular de conversão ou equivalência nos remete a um país diferente daquele estampado na cédula. Um Brasil que vivia um momento econômico confuso e que caminhava para a hiperinflação. Originalmente, a cédula foi emitida em 1987, com valor facial de mil cruzados e, em 1989, esse valor foi modificado em consequência da reforma monetária promovida pelo Plano Verão. O cruzado novo passou a corresponder a mil cruzados, um corte de três zeros foi feito e a cédula passou a ter seu valor corrigido para 1 cruzado novo, estampado no carimbo.

O Brasil do final da década de 1980 era recém-saído de um governo militar, em processo de redemocratização, com uma população que via o seu poder aquisitivo se esvaindo mês a mês e lutando para conseguir manter-se mesmo com a inflação, enraizada. A inflação, tão temida naquele período, caracteriza-se, de forma simplificada, como um aumento persistente dos preços de bens de consumo e serviços, resultando numa contínua perda do poder aquisitivo da moeda. Ela atravessou diferentes governos e regimes políticos e foi tratada como um poderoso adversário a ser combatido por meio de diversos planos econômicos, fazendo dos trabalhadores as suas maiores vítimas.

De acordo com os estudiosos da área, de maneira geral, as causas da hiperinflação que atingiu nossa economia estão relacionadas com o aumento dos gastos públicos durante o governo militar, mais precisamente a partir de 1975. Além disso, há outros fatores, como a

crise internacional do petróleo, em 1973, que fez o custo do barril subir 400% em apenas três meses; o aumento da dívida externa; o início do mecanismo da correção monetária, que à época foi vista como solução para a inflação e posteriormente considerada como um realimentador da própria inflação; e, por fim, o Produto Interno Bruto (PIB) com baixo crescimento.

O impacto da inflação no início do governo de José Sarney (1985-1990) já era sentido por todos os brasileiros, com média anual superior aos 200%. A partir daquele momento, ela explode e o país tem a experiência da hiperinflação, que se mantém no governo seguinte, de Fernando Collor de Mello (1990-1992) e segue até o lançamento do Plano Real, no governo de Itamar Franco (1992-1995). O governo federal usa o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA) como o indicador oficial de inflação do Brasil. A maior variação mensal desse índice foi em março de 1990: 82,39%. Várias tentativas foram feitas para debelar a situação inflacionária neste período, sendo elas quase sempre malsucedidas. O país promulgou planos econômicos que previam diversas medidas, entre elas a mudança da moeda. Foram seis padrões monetários entre 1980 e 1994 – Cruzeiro, Cruzado, Cruzado Novo, Cruzeiro, Cruzeiro Real e, finalmente, Real – e essa troca rápida fazia com que as cédulas fossem reaproveitadas com a utilização de carimbos, que atualizavam seu valor e o nome da moeda, como foi o caso da cédula de Machado de Assis.

Tornou-se um hábito, especialmente para as pessoas mais pobres, fazer compras mensais assim que recebiam o salário, devido à insegurança, pois os preços dos bens de consumo aumentavam em questão de dias, fazia-se, então, um estoque de alimentos em casa. Ficou registrada no imaginário coletivo uma figura emblemática da época: o remarcador de preços, que com sua máquina etiquetadora alterava os valores dos produtos disponíveis nos supermercados ao longo do dia.

A cédula carimbada nos sinaliza a realidade de tensão vivida pela população brasileira durante 15 anos com inflação e hiperinflação que acabaram por gerar um custo social alto, com redução dos salários reais e distribuição de renda desigual.

Máquina etiquetadora

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL





PAINEL COLONIZAÇÃO E DEPENDÊNCIA

André Amud Botelho

No ano do centenário do Museu Histórico Nacional, os visitantes que finalizam o percurso da exposição de longa duração sobre as histórias brasileiras notarão à sua direita um painel de grande escala – 2,75 m de altura e 5,55 m de largura – que reúne uma miríade de personagens históricos e ficcionais, além de símbolos brasileiros e estrangeiros.

A obra para a qual chamamos a atenção intitula-se *Colonização e dependência* e é de autoria do artista mineiro Clécio Penedo. Finalizada em 1987, foi resultado de uma encomenda realizada pelo próprio MHN de uma pintura que pudesse ser um marco do processo de reestruturação institucional por que passava o museu em meados da década de 1980.

A escolha do MHN de uma obra a ser composta por Clécio Penedo se justificou por sua já à época consolidada trajetória artística e terminou por se mostrar das mais acertadas. Penedo nasceu em Bom Jardim, Minas Gerais, em 1936, e faleceu em Volta Redonda, Rio de Janeiro, no ano de 2004. A maior parte de sua trajetória de vida, no entanto, se deu em Barra Mansa, cidade do interior fluminense. Já sua formação artística teve como base, sobretudo, a cidade do Rio de Janeiro. Frequentou cursos e oficinas na Escola Nacional de Belas Artes (de 1954 a 1956), no Centro de Pesquisa de Artes do Rio de Janeiro, entre os anos de 1973 e 1975, e no Museu de Arte Moderna, também na década de 1970, e estudou com artistas como Ivan Serpa, Eduardo Sued e Aluizio Carvão.

Penedo realizou numerosas exposições individuais e coletivas ao longo da carreira. Sua arte, como ele mesmo reiterava, possuía um forte sentido de crítica aos processos sociais contemporâneos e históricos brasileiros. Dentre as exposições individuais, destacamos *Desenhos da série re-tratos*, realizada no Museu Histórico Nacional em 1985. Plasticamente, o conjunto dos desenhos reunidos na exposição remete a necessários deslocamentos quanto às perspectivas históricas mais conservadoras e sugere certas sínteses e perguntas inesperadas em relação a personagens e fatos de nossa história.

A exposição de 1985 prenunciava alguns dos sentidos do que viria a ser a contribuição de Penedo em *Colonização e dependência*. O painel logo se consolidou como um dos principais símbolos de um período em que o museu buscou garantir lugar de destaque em seu acervo e em suas exposições a representações de segmentos sociais e histórias brasileiras em geral invisibilizados ou sub-representados.

E eram suas sínteses peculiares que o MHN mirava com a intenção de contar com uma grande obra de Penedo para abrir a seção dedicada à história colonial na renovada exposição. Mas, desde o início de sua trajetória no museu, o painel se revela avesso a planos, enquadramentos e interpretações mais óbvias. O resultado do amplo mosaico, dedicado inicialmente ao sistema colonial, revela também os indícios da resistência e do alcance das lógicas e dos sentidos dos processos de colonização e de dependência brasileiros, mesmo na contempora-



tinhas, ou a face iluminada de Pelé tocada por mão negra em carne viva. Os escudos dos populares clubes Vasco da Gama e Flamengo se confundem com os de Portugal e dos Estados Unidos da América.

Nesse exercício de múltiplas possibilidades – similar ao de um hipotético quebra-cabeças de ares tropicalistas – os visitantes e leitores poderão perceber outras inúmeras combinações provocadoras. Mas há um ponto que nos parece central a frisar: o movimento realizado por Penedo de inclusão de referências aos símbolos e protagonismos de homens e mulheres negros e indígenas na história brasileira. Pode-se ver, assim, a figura de homem indígena no centro do painel; representações do mui-raquitã e de Exu; referência à expressão iorubá *Ilê Ayê*, cujas traduções possíveis são “casa da terra” e “casa de negros”, além de, afinal, ser o nome do famoso bloco do carnaval baiano; destaque à figura de mulher negra; a centralidade das figuras de Pelé, Zumbi dos Palmares e Raoni Metuktire.

Em geral com presença reduzida nas representações do museu, sobretudo à época, suas figuras – além do destaque à cultura popular – são aproximadas e confundidas com aqueles



nomes relacionados às velhas narrativas de um Brasil com os olhos voltados para a Europa.

A despeito de a própria trajetória do autor nos possibilitar contextualizar as elaborações que resultam em *Colonização e dependência*, convém atentarmos para o contexto histórico que o país vivia no período. Depois de longa ditadura, o Brasil experimentava seu primeiro governo civil eleito ainda indiretamente e vivia os ares de um processo de redemocratização que redundaria na Constituição de 1988, e que movimentava amplos segmentos da sociedade pela garantia de seus direitos civis, sociais e políticos.

Nos dias atuais, em que o museu se abre a escutas e diálogos com os variados segmentos sociais, é ao painel de Penedo que os visitantes retornam depois de tomarem contato com as seções da exposição do MHN dedicada às histórias brasileiras. Convidamos todos a se deterem e a montarem a seu modo o quebra-cabeça sobre a história e a sociedade brasileiras que o artista com sua obra nos apresenta. Como sugeriu Paulo Leminski em seu *Catatau*, se Descartes se pusesse a pensar o Brasil, passaria ele mesmo a duvidar da razão. Mas, se não fizermos, quem mais o fará?



BANDEIRA DO MST

Maria De Simone Ferreira

Em 29 de agosto de 1994, o Museu Histórico Nacional (MHN) adquiria para o seu acervo uma enxada, uma foice e uma bandeira doadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Rio Grande do Sul (MST-RS). O visitante pôde observar esses objetos tão logo aportaram no museu com o objetivo de compor o módulo expositivo de longa duração intitulado “Expansão, Ordem e Defesa”.

Desde meados dos anos 1980, o MHN iniciara um processo de revitalização que mirava sobretudo a reformulação da narrativa institucional através de uma atualização dos conceitos museológicos e historiográficos em voga no período. O estágio final desta revisão interpretativa sobre a história do Brasil encerrava-se justamente com a inauguração, em 1994, da exposição citada, que procurou abordar a formação do território nacional desde a Independência até aquele momento.

Assim, surgiam expostos os objetos do MST com a finalidade de tratar da “problemática da fixação do homem ao solo, da qual o movimento dos sem terra se configura como exemplo”. Vitrine versus vitrine, as peças do MST contrapunham-se a objetos oriundos de latifúndios, desfraldando a desigualdade de raízes coloniais quanto à distribuição de terras no Brasil. Compunha-se, audaciosamente, uma narrativa histórica contrária à lógica dos grandes proprietários de terra, até então hegemônica no Museu.

Embora a enxada e a foice no conjunto da doação sejam ferramentas emblemáticas da lida diária dos trabalhadores rurais, a bandeira simboliza a um só tempo significados como a união, a identidade e as reivindicações prioritárias desse movimento social de massas, amalgamando e incentivando seus integrantes a lutarem coletivamente pela terra, pela reforma agrária e por uma sociedade mais justa.

Em 1994, o MST completava uma década de fundação desde o I Encontro Nacional realizado em janeiro de 1984 na cidade de Cascavel/PR. O Encontro selou a unificação e a organização do movimento, que isoladamente vinha lutando, desde os anos 1970, pelo acesso à terra e pela reforma agrária, em especial nos estados da região Centro-Sul.

Alguns fatores foram determinantes para a formalização do MST, destacando-se a mecanização da lavoura e o estímulo à monocultura, que excluíram os pequenos agricultores do modelo de produção e geraram a migração de expressivo contingente populacional para as cidades – as quais logo enfrentariam o desemprego –, e para as regiões de colonização na Amazônia, onde a agricultura familiar não prosperou.

Desta conjuntura formou-se a base social do MST, na qual os agricultores decidem resistir no campo, estabelecer ocupações e, assim, encampar a luta pela terra em seus lugares de origem.

Por ocasião da exposição, o MST resistia diante dos rescaldos da crise imposta pelo Governo



Collor, que não poupava esforços em reprimir com violência o movimento e derrubar as políticas públicas para a agricultura conquistadas até então. A consolidação política do MST ganhou terreno com Itamar Franco, ao mesmo tempo em que o movimento procurava se legitimar junto à sociedade.

A enxada, a foice e a bandeira em exposição como acervo do MHN repercutiam na instituição as discussões em pauta na sociedade. O Museu assumia, de forma inédita, uma posição crítica, se não favorável à agenda do MST, ao menos não ratificava uma vez mais o discurso dos latifundiários.

As origens da bandeira do movimento remetem ao III Encontro Nacional do MST

(1987), em Piracicaba/SP, quando, após discussões ocorridas nacionalmente para definição deste símbolo, a proposta vitoriosa foi aprovada e apresentada à militância, acompanhada do poema “A bandeira do MST”, de autoria de Pedro Terra.

A partir de então, firmaram-se as cores e seus significados: o vermelho como o sangue dos trabalhadores e sua luta pela reforma agrária; o branco como a paz da justiça social; o preto como o luto pelos mortos nessa luta; o verde como a esperança por cada latifúndio conquistado. Quanto aos elementos imagéticos, destaca-se o casal de trabalhador e trabalhadora, com o facão erguido, antes utilizado com sucesso no cartaz do I Congresso Nacio-

Autor desconhecido

Mural executado por ocasião do III Congresso do MST, 1985

ARQUIVO MEMÓRIA MST





Cartaz do Primeiro congresso nacional dos trabalhadores rurais sem terra

JANEIRO DE 1985

nal do MST (1985), em Curitiba/PR. O casal representa a necessidade de a luta ser realizada indiscriminadamente por homens e mulheres e suas famílias. Já o facão simboliza a ferramenta de trabalho, de luta e de resistência, e ultrapassa o mapa para indicar o caráter internacionalista do movimento. Por fim, o mapa do Brasil denota a luta nacional dos Sem Terra e a necessidade de reforma agrária popular no país.

A bandeira doada ao MHN traz a marca autoral do MST-RS: possui formato retangular em 92 cm de largura por 126 cm de comprimento. Ao centro do tecido de algodão vermelho, com suas bordas costuradas à máquina, encontra-se serigrafado o símbolo do MST, levemente desencontrado em cada face da ban-

deira. Podem ser notadas algumas pequenas diferenças em relação a outras bandeiras do MST, como a roupa e o chapéu do trabalhador e o cabelo da trabalhadora, que são representados com pontilhado preto sobre fundo branco, e o mapa do Brasil, em que consta a Ilha de Marajó. A bandeira apresenta sujidades e um pequeno furo, o que sugere ter sido usada pelos Sem Terra, e não produzida exclusivamente para a doação.

Essa bandeira foi identificada como de autoria de Ademir Levi, integrante do MST-RS e responsável, no início dos anos 1990, pela produção das bandeiras em Porto Alegre.

Às vésperas de completar 40 anos de existência, o MST se consolidou e se organiza hoje em 24 estados, nas cinco regiões, com 160 cooperativas, 120 agroindústrias, 1.900 associações, 400 mil famílias assentadas e, durante a pandemia da Covid-19, já doou mais de seis mil toneladas de alimentos. Sua bandeira representa a defesa da causa camponesa e acompanha as vitórias e as tribulações da conquista pela terra.

Reconhecida internacionalmente, a bandeira do MST ultrapassa o simbolismo da terra almejada ou conquistada; sintetiza e ecoa os valores do movimento, como poetizado nas palavras de Pedro Tierra:

*Bandeira da terra,
Bandeira da luta,
Bandeira da vida,
Bandeira da liberdade!
(...)
E quando a terra retornar
Aos filhos da terra
repousará sobre os ombros,
dos meninos livres
que nos sucederão!!!*



BONECAS KARAJÁ

RETRATOS DO COTIDIANO

Ione Pereira Couto

As bonecas Karajá transmitem beleza e fascínio. E com essa intenção são feitas. Meu primeiro contato com essa arte foi em 1986, quando fui estagiar no Museu do Índio e, para minha surpresa, ali havia prateleiras e prateleiras de *ritxoko*, nome dado às bonecas de cerâmica feitas pelas mulheres do povo indígena Karajá.

Os Karajá se autodenominam como Iny. São filiados à família linguística karajá, ou *inyrybe*, do tronco linguístico macro-jê, e estão divididos em três subgrupos: Iny-Xambioá, Iny-Javaé e Iny-Karajá, sendo o *inyrybe* falado por todos. Diante disso, nós nos referiremos aos Karajá como Iny, habitantes imemoriais da bacia do rio Araguaia, na ilha do Bananal, território situado no interior do Parque Nacional do Araguaia, nas fronteiras dos estados de Tocantins, Pará, Mato Grossos e Goiás, e homologado em 2006.

A posse da terra forneceu aos Iny as condições necessárias para preservarem aspectos relevantes de seu modo de vida, como o ritual *Hetohoky* destinado à iniciação dos meninos entre 10 e 12 anos, importante para a manutenção de suas crenças prescritas desde tempos imemoriais. Outras políticas públicas possibilitaram avançar na questão da saúde, do direito à educação diferenciada e do fortalecimento cultural.

As *ritxoko* são singulares porque representam os pró-

prios Iny – objetos que possuem perspectivas de sujeito. No passado, as bonecas eram de pequena dimensão, não passavam pela queima e retratavam a família; eram modeladas sem braços, que se resumiam em uma pequena saliência na altura dos ombros. Os cabelos eram de cera preta e o rosto exibia o círculo, característico dos Iny, então tatuado sobre o osso malar. Essas esculturas eram brinquedo das crianças e ao mesmo tempo cumpriam a função de socializar os pequenos Iny, pois ilustravam a complexa relação de parentesco e reforçavam os laços afetivos entre os membros familiares.

Esses objetos passam a ser difundidos, principalmente, a partir da aldeia Santa Isabel do Morro que, segundo a documentação do Serviço de Proteção aos Índios, graças a sua proximidade à cidade de São Félix do Araguaia, recebia grande fluxo de visitantes interessados em conhecer um povo indígena. Nestas visitas, compravam itens da cultura material dos Iny, incluindo as *ritxoko*. Castro Faria relata que tais encontros serviram como propulsor de mudanças na morfologia das *ritxoko* e do seu modelo de produção.

“As ritxoko passaram a ser confeccionadas em diferentes posturas corporais, ora de pé ora sentadas, e começaram a retratar cenas do cotidiano da vida karajá. Nascia, assim, um novo paradigma estilístico na mo-





*delagem figurativa karajá, denominada pelas próprias ceramistas como wijina bede ritxoko, ou seja, bonecas dos tempos atuais.*¹

Hoje as bonecas passam pela queima, pela ampliação das dimensões e dos temas. Os cabelos de cera passaram a ser de argila, dando-lhes realismo.

Chang Whan as divide em dois grupos temáticos: a vida dos Iny e o imaginário Iny. O primeiro é representado pela pessoa Iny, com sua pintura corporal e adornos característicos. Se mulher, apresenta-se de tanga, brincos de penas e cabelos longos de argila. Há uma característica comum entre as figuras femininas, atuais e antigas: uma protuberância, discreta, na altura do ventre, denominada *hãwky iveryky* (barriga de mulher). Whan explica “que tal característica constitui-se como um dos elementos signícos mais inequívocos e tacitamente consolidados entre as ceramistas karajá, sendo invariavelmente modeladas nas figuras que representam seres do sexo feminino”. Peças com ausência deste traço indicam, geralmente, representações masculinas, sendo que as representações de ambos os sexos exibem colares e jarreteiras de fios de algodão.

No grupo “A vida dos Iny” estão as cenas cotidianas em que as *ritxoko* representam mulheres pilando, ralando mandioca, cozinhando, carregando alimentos e filhos, parturientes, etc. Whan chama a atenção para a inexistência de elementos exógenos à cultura Iny representados nas *ritxoko* mesmo no contexto de uma contínua e crescente incorporação de numerosos itens do consumo globalizado na vida cotidiana dos Karajá nos tempos atuais.

No segundo grupo temático relacionado ao imaginário Iny, as *ritxoko* representam seres que não fazem parte da vida real, mas que ganham corpo nas mãos das ceramistas que as modelam a partir das narrativas míticas ou da descrição dada pelos pajés em seus transes xa-

mânicos, exemplificadas pela figura de *kubele* com sua mulher veado e de *kboi*, personagem do mundo subaquático Iny.

As *ritxoko* são criação artística porque mesmo respeitando padrões preestabelecidos para sua produção, nas mãos das oleiras elas recebem sua marca, ação que as retira da ordem do artesanato, da produção em série, e as insere na categoria da arte. Sobre isso Rosani Leitão coloca:

*“não existe uma forma única de fazer Ritxoko. Cada ceramista procede conforme as propriedades do barro, as peculiaridades de seu processo de aprendizagem, o conhecimento acumulado sobre as matérias-primas, o domínio das técnicas e as suas habilidades artísticas e criativas, que mesmo operando a partir de padrões culturalmente adquiridos, conferem características singulares às suas peças, que permitem, em muitos casos, a identificação da autoria das mesmas.”*²

Para mensuramos a importância desta arte, em 2012, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional reconheceu a boneca Karajá como patrimônio cultural imaterial nacional, através de dois registros: *ritxoko*: expressão artística e cosmológica do povo Karajá, inscrito em Formas de Expressão, Saberes e Práticas Associadas ao Modo de Fazer Bonecas Karajá, e no livro dos Saberes.³ Diante disso, resta-nos agradecer, em especial às mulheres Iny, a oportunidade de apreciar uma arte que a todos emociona.

¹ Chang Whan. *Iny: Karajá*, Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2012, p. 58.

² Rosani Moreira Leitão. As bonecas de cerâmica iny-karajá e a pedagogia das ceramistas mestras. In: Tesouros Iny - Karajá [E-book] / organizador, Manuel Lima Filho. - Goiânia: Cegraf UFG, 2021, p. 306.

³ Os bens que recebem o Registro têm o título de Patrimônio Cultural do Brasil e são agrupados em categorias para serem inscritos em um dos quatro Livros do Registro: o Livro de Registro dos Saberes; o Livro de Registro das Celebrações; o Livro de Registro das Formas de Expressão; e o Livro de Registro dos Lugares.



VIOLÃO DO CAZUZA

Romney Lima

O violão da marca Di Giorgio, fabricado em São Paulo em 1978, pertenceu ao cantor e compositor Cazuzza e foi doado por sua mãe, Lucinha Araújo, ao MHN, em 2017.

Composições, melodias e ideias de temas foram dedilhados por Cazuzza neste instrumento, que ajuda a contar a história da música brasileira.

Mas, vamos voltar um pouco no tempo... 26 de outubro de 1914, o presidente do Brasil, Marechal Hermes da Fonseca, ofereceu uma cerimônia no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, para seu corpo diplomático e alguns ilustres. Já quase no fim do cerimonial, a esposa do presidente, a primeira-dama Nair de Teffé, apresenta ao violão a requadrada dança *O corta-jaca*, de Chiquinha Gonzaga.

O jornal *A Rua*, no dia 06/11/1914, não poupou críticas: “O corta-jaca andou tanto tempo pelos arraiais da pândega e da população que se desmoralizou por completo.”¹ Rui Barbosa, opositor do Presidente, também não perdoou e, no plenário do Senado Federal, vociferou: “Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? É a mais grosseira de todas as danças selvagens (...).”²

Todo esse espanto era por dois motivos: primeiro, porque Nair de Teffé, a primeira-dama do país, tocou um tango dentro da sede do governo da recente República e, segundo, porque foi empunhando um violão.

Andar por aí com violão não era das tarefas mais fáceis, não. A chance de parar na delegacia e ter que se explicar era grande. A pesquisado-

ra Márcia Taborda nos conta: “A associação do violão como um instrumento ligado à marginalidade e à boemia ocorreu nessa época. Esses críticos questionavam como um instrumento de malandro podia estar em uma sala de concerto.”³

O tempo passou e o violão foi conquistando cada vez mais espaço na música brasileira. Nomes como Garoto, Dilermando Reis, Baden Powell, Dino Sete Cordas, Rosinha de Valença, Meira, João Gilberto e Raphael Rabello formaram escolas de violonistas populares e se tornaram referência para várias gerações. Por mais que Cazuzza não fosse um violonista, o instrumento sempre fez parte da sua trajetória, provavelmente ajudando a compor as harmonias de muitas das suas canções.

É certo que quando a geração do Cazuzza começou a tocar violão a situação era bem diferente. A partir dos anos 1950, o violão foi, aos poucos, se tornando o instrumento mais popular do país. Grande parte dessa popularidade foi construída ao longo da Era do Rádio e, depois, na Bossa Nova. Para muitos estudiosos, o violão ganharia um espaço definitivo na música brasileira a partir do disco *Canção do amor demais* de Elizeth Cardoso. Sua voz se uniria ao violão de João Gilberto.

Em abril de 1958, enquanto o referido LP de Elizeth era gravado, nascia Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como Cazuzza. O menino Agenor, influenciado pela mãe, Lucinha Araújo, não saía de perto do rádio e cresceu ouvindo Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran e o seu ídolo quase homônimo, Angenor de Oli-

veira, o Cartola: “Eu sou letrista de rock por acaso. Se houvesse pintado um grupo de samba, em vez do Barão Vermelho, eu estaria compondo sambas.”⁴ Convivendo no meio musical desde pequeno, afinal seu pai, João Araújo, era produtor da gravadora Som Livre, Cazuza, aos 23 anos, entrou para uma banda de rock, que já contava com Guto Goffi na bateria, Maurício Barros no teclado, Dé no baixo e Frejat na guitarra. Com a chegada do novo vocalista, estava criada a banda que marcaria as próximas gerações, o Barão Vermelho.

No ano seguinte, em 1982, a banda lançou seu primeiro álbum *Barão Vermelho*, produzido por Ezequiel Neves e Guto Graça Melo. Cazuza assina as 13 faixas. O enorme sucesso alcançado com *Todo amor que houver nessa vida* (com Frejat) deu à banda o necessário para continuar na estrada. No ano seguinte foi lançado o segundo álbum da banda, *Barão Vermelho 2*. Dessa vez, das 11 faixas Cazuza faz parceria em nove, sendo uma delas *Pro dia nascer feliz* (com Frejat), um dos maiores sucessos da banda. Mas a consagração do *Barão* veio nos dois anos seguintes.

Em 1984, o grande álbum da banda *Maior abandonado* faturou o disco de ouro com cem mil cópias vendidas. No LP, Cazuza assina as 11 faixas e consolida sua parceria com Roberto Frejat. Além da faixa-título, o disco emplacou *Bete Balanço* e *Por que a gente é assim?*⁵ Cazuza definiu dessa forma o terceiro álbum, em depoimento ao jornalista Alfredo Ribeiro, na *Folha de São Paulo*: “o disco tem toda uma temática de vida, boêmia e fossa (...). Um dia, ainda chamo o Nelson Gonçalves para cantar uma música do *Barão*. Se isso chocar algum roqueiro, é sinal que ele precisa se libertar desse trauma.”⁶

Em 15 de janeiro de 1985, logo após o colégio eleitoral escolher Tancredo Neves como novo presidente do Brasil, pondo fim à ditadura civil-militar, o Barão Vermelho subia no palco do Rock in Rio para a primeira das duas apresen-

tações mais importantes da banda. Uma multidão cantou os sucessos da banda. Cazuza, com uma faixa amarela na cabeça, encerrou o show cantando *Pro dia nascer feliz* e falou para o público: “Que o dia nasça lindo para todo mundo amanhã. Com um Brasil novo, com a rapaziada esperta”,⁶ numa clara alusão ao recente acontecimento de uma República que renascia depois de 21 anos.

Mas, o ano de 1985 também marcou a precoce saída de Cazuza do Barão, para uma bem-sucedida carreira solo, com muitos sucessos emplacados e cinco discos lançados, entre eles *Exagerado* (1985), *Ideologia* (1988) e *Burguesia* (1989).

Em 1987, Cazuza descobre que foi infectado pela Aids e, entre internações e tratamentos, produziu como nunca e falou de sua condição em canções: “Senhoras e senhores, trago boas novas. Eu vi a cara da morte e ela estava viva (...) Direi milhares de metáforas rimadas e farei das tripas coração do medo, minha oração. Pra não sei que Deus ‘H’ da hora da partida. Na hora da partida a tiros de vamos pra vida. Então, vamos pra vida.”⁷

“Desde pequeno eu sonhava ser cantor, me ouvir cantando no rádio.”⁸ E foi o que aconteceu ao longo dos anos 1980 até nos deixar, aos 32 anos, em julho de 1990.

1> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=23immub.br6403&pagfis=415>

2> Disponível em: https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf

3> TABORDA, Márcia. Apud. MOTTA, Débora. A identidade musical brasileira nas curvas de um violão. Disponível em: <http://www.faperj.br/?id=3564.2.0>. Acesso: 22/12/2021.

4> ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: só as mães são felizes*. Rio de Janeiro: Globo, 2014, p. 142.

5> Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8889&keyword=Cazuza&anchor=4203533&origem=busca&originURL=&pd=43244ef95dfb8ee8ec3ed7c18d94dfbb>

6> Show do Barão Vermelho. Rock In Rio. Rio de Janeiro, 1985.

7> Boas Novas. Cazuza: *Ideologia*. Rio de Janeiro: Philips, 1988. LP (43 min.)

8> ARAÚJO, Lucinha, op cit., p.132.





UNIFORME DOS GARIS CARIOCAS

Mario Aizen e Robert Pechman¹

A cidade do Rio de Janeiro foi fundada por Estácio de Sá em 1565 na entrada da barra da baía de Guanabara. Em 1567 foi transferida para o morro do Castelo.

No século XVII, as terras ao norte da cidade e no recôncavo da baía de Guanabara foram cultivadas, implantando-se nelas a monocultura canieira, com seus engenhos dando origem a alguns dos atuais bairros cariocas. O crescimento da população e das exportações da cana-de-açúcar levou as autoridades de então a se preocuparem com a limpeza pública dos logradouros. Na primeira metade do século XVII, a administração da cidade determinou que funcionários da Câmara fiscalizassem a limpeza das ruas, valas, pontes e fontes d'água. Não há referências a quem caberia o serviço, mas, foram as primeiras informações sobre o assunto.

No século XVIII, o Rio de Janeiro cresceu devido à descoberta do ouro e das pedras preciosas nas Minas Gerais. O então pequeno porto carioca diversificou suas funções ao se tornar o principal exportador da riqueza desse novo ciclo econômico brasileiro.

A partir de 1733, o Rio recebeu diversas obras públicas, mas em relação às então denominadas 'imundícies', a população se livrava delas nas praias da baía, nas lagoas e nos rios. Na mesma época, houve a primeira intenção oficial de criar um serviço de limpeza pública no qual os funcionários limpavam os "monturos", com pagamento feito pelos moradores, sob pena de cadeia. A seguir surgiu a preocupação com a vala

(Rua Uruguaiana), um canal de águas ligando as lagoas da Ajuda e de Santo Antonio (Largo da Carioca) até a Prainha (Praça Mauá). A vala deveria manter livre a circulação da água das lagoas até ao mar da baía de Guanabara. Por isso ficou proibido jogar nela as imundícies em geral, como os entulhos, os excrementos ou o lixo. Essa determinação oficial de 1735 parece ser a primeira a usar a palavra "lixo".

A transferência da capital da colônia para o Rio de Janeiro, em 1763, transformou a cidade na capital do vice-reino do Brasil. Esse fato provocou uma série de obras de melhoramentos urbanos. Entretanto, apesar do crescimento da cidade e de sua nova categoria política, os dejetos caseiros eram colocados em barris e continuaram a ser despejados nas praias, lagoas e até na própria rua.

No século XIX, o Rio passou por outras três categorias de capital: do Reino Português, do Império Brasileiro e da República. Para ordenar o crescimento da cidade surgiram novas posturas urbanas na administração pública. A partir de 1808, com a presença da corte portuguesa na cidade, destacaram-se: o licenciamento para construções, o alinhamento das ruas, a manutenção das fontes de água e a organização do lançamento das imundícies e da varredura das ruas. Dessa maneira, o morador foi obrigado a manter limpas as testadas de suas casas.

Quanto à limpeza pública, apesar da presença dos fiscais nomeados pela Câmara da Cidade, ainda havia problemas, pois estes se queixavam de que o povo continuava a fazer despejos nos lugares já limpos. Alguns locais eram próprios



para fazer o lançamento do lixo e dos excrementos: as praias, o aterrado do Mangue e o Campo de Santana. Fora da cidade os dejetos eram enterrados em covas cobertas com terra. Em 1830 a Câmara Municipal publicou uma postura dirigida à limpeza das ruas. Entre outras providências bastante detalhadas, apenas um parágrafo da legislação referia-se a escravos ou criados como a mão de obra que faria o transporte e o depósito das imundícies. Eram usados para esse serviço os escravos libertos e os presos condenados. Os artistas estrangeiros que retrataram a paisagem e os costumes do Rio no século XIX mostraram escravos limpando as ruas ou carregando na cabeça os tonéis com lixo ou com dejetos fecais. Estes escravos eram denominados popularmente de 'tigres', pois, as matérias fecais vazavam dos tonéis e deixavam marcas parecidas com listras, sobre a pele negra, semelhantes ao pelo do animal. Esse tema aparece de modo recorrente na iconografia carioca pelas mãos de Debret, Guilhobel e Briggs.

A partir de 1850, o governo imperial passou a coordenar os serviços de limpeza urbana na capital contratando empresas particulares para explorar a limpeza pública e o recolhimento das matérias fecais. Várias firmas se apresentaram, mas a maioria não tinha condições técnicas e financeiras para exercer um serviço público de tal importância.

Em 1864 realizou-se a separação definitiva entre os serviços de recolhimento de lixo e do tratamento e despejo do esgotamento da cidade. Para este último foi contratada uma empresa inglesa, a The Rio de Janeiro City Improvements Company. Desde então, o serviço de limpeza urbana refere-se exclusivamente ao lixo.

A partir de 1876 os serviços de limpeza urbana mudariam outra vez no Rio de Janeiro e um nome ficaria marcado na história da cidade e de seus habitantes. Neste ano, o Ministério dos Negócios do Império assinou contrato com o cidadão francês Aleixo Gary para a execução dos serviços de limpeza e irrigação da cidade. Gary

estava estabelecido no Rio de Janeiro como comerciante desde o final da década de 1850 e os serviços provisórios de limpeza urbana prestados por sua empresa foram bem feitos e aprovados, o que levou um jornal da época a afirmar que “chegaremos a ter asseio na capital do Império”. A atuação da empresa de Gary foi mantida até o início do regime republicano, em 1891.

A partir de 1893, a recém-criada Prefeitura do Distrito Federal introduziu um novo órgão dedicado a limpeza da cidade, a Inspetoria de Limpeza Pública e Particular. As denominações e a divisão de serviços na administração pública passaram por várias fases, podendo ser destacados o Departamento de Limpeza Urbana, entre 1940 e 1973, e depois da fusão do estado do Rio de Janeiro com o da Guanabara, com a criação do município do Rio de Janeiro, em 1975, a Companhia Municipal de Limpeza Urbana (Comlurb).

Antes, em 1930, há referências documentadas aos operários da coleta, mas, popularmente, os nomes *gari* ou *lixeiro* ainda predominavam entre os cariocas. Essa denominação, originária de um sobrenome familiar francês, tornou-se um brasileirismo no idioma português do Brasil, comprovado num cartão de boas festas de 1912, onde o poema de “saudações festivas” é assinado pelo “vosso humilde Lixeiro”.

A história de um uniforme para os garis só está documentada a partir da década de 1930, quando é instituída em caráter oficial uma roupa fornecida pela Prefeitura com a finalidade de identificar o operário da coleta. Seu trabalho nas vias públicas, exposto ao trânsito e às mudanças de temperatura e do clima, tornaram o gari e seu uniforme laranja uma figura popular e querida do carioca.

1> Os autores registram o agradecimento ao arquiteto Alberto Teixeira, por suas contribuições ao texto.





BOMBA SAPO

Sandra Teixeira

No dia 18 de maio de 2017, Dia Internacional dos Museus, o Museu Histórico Nacional (MHN) realizou uma cerimônia na qual recebeu do Museu das Remoções, para serem incorporadas ao seu acervo, duas camisetas, sendo uma com o logotipo da Vila Autódromo e outra com o do próprio Museu das Remoções. Além destas, recebeu 14 outras peças coletadas nos escombros da Vila Autódromo no período de remoção pelo qual passou a comunidade na época da preparação dos Jogos Olímpicos, realizados na cidade do Rio de Janeiro em 2016.

Farei uma breve abordagem sobre uma dessas peças doadas, denominada “bomba sapo”, e espero conseguir expressar o que essa peça representa e qual a sua importância. Para contextualizar, começo com um breve relato sobre a história da Vila Autódromo e de sua resistência, da qual nasceu o Museu das Remoções.

A Comunidade Vila Autódromo tem sua origem na década de 1960, como uma colônia de pescadores às margens da Lagoa de Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Na década de 1970, é construído ao lado da colônia o Autódromo de Jacarepaguá. A comunidade acolhe famílias de operários desta e de outras construções da região e passa a ser conhecida como Vila Autódromo. Com a expansão urbana da região, na década de 1980, ocorrem muitas remoções em comunidades próximas.

No início da década de 1990, são feitos pela Secretaria de Habitação e pelo Governo do Estado na Vila Autódromo dois assentamentos de famílias removidas da Comunidade Cardoso Fontes e da Cidade de Deus. A própria Vila, entretanto, também é ameaçada de remoção pela especulação imobiliária. Com a chegada dos Jogos Olímpicos e de todo o investimento financeiro gerado pelas Parcerias Público-privadas, a remoção torna-se uma realidade. Esse período representou para a cidade do Rio de Janeiro um marco na história das remoções.

*“São 22.059 famílias já removidas na cidade do Rio de Janeiro, totalizando cerca de 77.206 pessoas, entre 2009 e 2015, conforme dados apresentados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, em julho de 2015. Outras dezenas de comunidades permanecem sob ameaça de remoção.”*¹

Na Vila Autódromo, centenas de famílias foram deslocadas e, na luta contra a remoção, a comunidade realizou uma série de atividades culturais e educativas, que ficaram conhecidas como “Movimento Ocupa Vila Autódromo”, tendo por finalidade manter o território ocupado, dar visibilidade e fortalecer a resistência. Como parte deste movimento, aconteceram lançamentos de livros e visitas guiadas pelo território, entre estas as de professores que levavam seus alunos e realizavam aulas abertas. Nessas aulas, refletiam sobre a história do desenvolvimento urbano



Akemi Nitahara
Mural na Vila autódromo
AGÊNCIA BRASIL

da cidade do Rio de Janeiro e sua origem na escravidão, com seus portos e navios negreiros trazendo centenas de milhares de pessoas escravizadas que depois seriam despejadas nas ruas sem nenhuma política pública de reparação social.

Foram realizados festivais culturais, com música, teatro, capoeira, projeção de filmes, exposições, palhaçaria, fanfarras, oficina de perna de pau, grafite etc. A arte e a cultura eram combustíveis para os moradores resistirem. No dia 18 de maio de 2016, inaugura-se o Museu das Remoções, como um instrumento de luta e resistência e do desejo de não ver a história se perder. Na ocasião, são coletados alguns elementos dos escombros da Vila para serem preservados e comporem um acervo

museológico. Algumas destas peças foram doadas para o MHN no ano seguinte, cada uma com uma memória particular desta história de resistência, que se tornaria uma referência na luta contra as remoções.

Uma das peças doadas foi a “bomba sapo”, muito utilizada pela comunidade antes da remoção. É um tipo de bomba de drenagem, que trabalha submersa com a finalidade de sugar a água. Seu motor possui uma proteção para evitar o contato com a água e o motivo pelo qual era tão utilizada é o fato de a comunidade nunca ter sido atendida em seus pedidos por saneamento básico. O sistema de esgoto das casas era por sumidouro e, de tempos em tempos, era necessário fazer sua limpeza, o que frequentemente incluía o emprego desta bomba.

Ao ser encontrada em meio aos escombros, este foi o motivo que a levou a ser recolhida para o acervo cultural e histórico da Vila Autódromo. Através desta peça, percebemos como era o sistema sanitário desenvolvido pelos moradores no processo de autoconstrução da comunidade, movida pela necessidade de solucionar problemas elementares, e com a preocupação em agredir o mínimo possível a natureza – representando, assim, alguns de seus valores culturais. Esta peça nos remete, ainda, a parcerias históricas e fundamentais feitas ao longo dos anos com instituições como a Fiocruz, que desenvolveu com a comunidade o Projeto Experimental de Fossa Verde, no qual a água de esgoto era devolvida ao ambiente, já tratada em fossas, sem risco de contaminação do solo.

A remoção destruiu o sistema sanitário e todos os espaços construídos através de mutirões. Desmatou, destruiu famílias e muitas vidas se perderam. Apenas vinte núcleos familiares conseguiram resistir e permanecer no território, impedindo a perda de mais uma Área de Especial Interesse Social (AEIS) e fortalecendo o sentimento de que é possível lutar por nossos direitos e tê-los respeitados.

1> DOSSIÊ Megaeventos e Direitos Humanos no Rio de Janeiro. Publicado pelo Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://br.boell.org/pt-br/2015/12/10/dossie-rio-olimpiadas-2016-os-jogos-da-exclusao>, p 20. Acesso em 16/02/2022.

Autor desconhecido

Projeto Céu aberto

AGÊNCIA BRASIL





CARTEIRA DE GABRIELA LEITE

Flavio Lenz e Soraya Silveira Simões

A carteira é um objeto historicamente situado.

Feito para ser portátil e individual, ela guarda documentos de identidade do portador, tal como registrada pelo Estado, e a qualquer momento podemos ser solicitados a comprovar quem somos com os números que nos são atribuídos em nossa existência civil. Leva também cartões – essa espécie de passe livre feito de plástico, exigido nas aduanas comerciais que permitem ou impedem nosso trânsito pelo mundo – e dinheiro – papel-moeda, caraminguá, outrora metal vilipendiado pela sua função de tornar equivalentes e monetizáveis todos os valores do planeta. Trata-se, portanto, de objeto pensado para acomodar no bolso de uma calça jeans tudo o que uma pessoa precisa para enfrentar o mar alto das ruas da cidade, atravessar fronteiras, ir além e, ainda, ter condições de retorno.

A carteira de Gabriela continha todos os documentos e valores dignos de um objeto desse



Gabriela Leite

O GLOBO

tipo. Mas trazia um elemento particularíssimo, raro, talvez único em relação às demais carteiras que andam portando por aí. A carteira de Gabriela continha um nome: Patrícia. Era uma carteira certa, a carteira de Gabriela, com um outro nome pirografado. Os amigos de Gabriela podiam identificar a sua carteira. Coisa rara, apresentando tal propriedade – um nome qualquer, gravado no couro –, tornou-se objeto reconhecido em um circuito afetivo que lhe conferia absoluta segurança. De mesa em mesa, de bar em bar, a carteira de Gabriela chegou assim ao seu atual destino. Na vitrine do

Museu Histórico Nacional, a carteira da prostituta Gabriela é iluminada por sua própria história, que se inicia reclamando o reconhecimento do sexo pago como um trabalho.

Pois da batalha na Boca do Lixo paulistana, passando pela Zona Boêmia de Belo Horizonte, chegando à antiga Vila Mimosa, no Rio, e daí para o mundo, Gabriela Leite iniciou uma luta

por direitos – à saúde, sexuais, laborais, econômicos, civis, ambientais –, por todos os direitos humanos das suas colegas prostitutas.

De passeata na São Paulo que atacava e matava prostitutas e travestis, ainda na ditadura, ao I Encontro Nacional de Prostitutas, no Rio, em 1987. E muito mais, como a criação do jornal *Beijo da rua*, da ONG Davida – Prostituição, Direitos Civis, Saúde (hoje Coletivo Puta Davida) e da marca *Daspu*, Gabriela abriu as portas para dialogar e gritar ao mundo que prostituição é parte da sociedade. Para isso deu rasteira no estigma, saiu do gueto. Foi a “puta que fala”, convocou suas colegas a também mostrarem o rosto, encontrando grandes parceiras de luta, como a cofundadora da Rede Brasileira de Prostitutas, Lourdes Barreto.

Seu sonho ela mesma explicitou:

“Sempre acreditei e sonhei com o movimento transpondo barreiras e atingindo a sociedade inteira. [...] Uma organização revolucionária sempre tem que se lembrar que seu alvo não é fazer com que seus partidários escutem as convincentes palestras de líderes especialistas, mas conseguir fazê-los falar por si mesmos, para que alcancem [...] o lugar da participação política. Quando minhas amigas putas estavam lá desfilando [pela Daspu] lindas e altivas, sem vergonha de ser puta, elas estavam falando por si mesmas e sendo políticas, extremamente políticas revolucionárias.”

Seu trabalho de mais de três décadas resultou na criação de associações em todo o país; na participação no movimento de luta contra o estigma e de combate a Aids; no reconhecimento da prostituição como uma das 600 ocupações brasileiras, tal como figura na Classificação Brasileira de Ocupações/MTE, de 2002; e na presença, enfim, das vozes das prostitutas nos mais variados debates públicos em nosso país.

A luta continua, para alcançar a total descriminalização do trabalho sexual. Porque o caduco Código Penal criminaliza a relação de trabalho e o empresariamento da atividade, favorecendo o controle da prostituição por máfias e prejudicando as trabalhadoras, legais por essência. Aprove-se, pois, o projeto de lei Gabriela Leite!

A história de Gabriela é sobretudo de uma enorme humanidade e sua carteira é espelho disso. Do (outro) nome gravado à pintura manual das flores e a costura também manual, é objeto marcado por pressões e impressões humanas, destinado a ser manuseado, preenchido, esvaziado, revirado de ansiedade e expectativa, trazendo sentimentos tão humanos como alegria e decepção.

Objeto que se apresentou à Gabriela na Vila Mimosa do Estácio, onde a prostituta que gostava da palavra (e de ser) *puta* batalhou nos anos 1980. Era muito prático, segundo ela, porque podia ser facilmente enfiado na cintura de seu “collant preto de guerra”² para que carregasse livremente o maço de cigarros que sempre levava em uma das mãos, com o isqueiro ou a caixa de fósforos, deixando a outra mão livre para o que desse e quem viesse: o copo de cerveja, o riscar do fósforo, a indicação da casa onde batalhava, o gesto de puta comunicadora, ou, lógico, o contato direto com a própria carteira.

De fato, Gabriela menciona uma carteira e seu modo de usar. Foi quando, ao começar a batalhar no Rio, ganhou “dicas de trabalho” de uma colega que viria a ser “a melhor amiga de todos os tempos”.

“Leve sua carteira sempre com você e, quando entrar no quarto com um homem, a coloque debaixo da cama, ao alcance de suas mãos”, disse a ela Vera. Que completou: ‘Faça o programa, pegue o combinado e saia com ele [o freguês] do quarto, enrolada na toalha, com a carteira na mão, e só aí vá se lavar.’”³

Quem sabe, aliás, não foi Vera quem deu a Gabriela a carteira de Patrícia?

Com essas e outras histórias, queremos produzir sentidos para manter vivo este objeto e essa história – tão vivos quanto as mãos pelas quais passou, os corações que tocou, as experiências humanas que acompanhou. E que sigam agora e aqui. É o que esperamos.

1> LEITE, Gabriela. Coluna da Gabi. *Beijo da rua*, Rio de Janeiro, nov./dez. 2005.

2> LEITE, G. *Filha, mãe, avó e puta: a história de uma mulher que decidiu ser prostituta*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

3> LEITE, Gabriela. Coluna da Gabi. *Beijo da rua*, Rio de Janeiro, nov./dez. 2005.





CLARINHA, A BONECA COM TRAÇOS DA SÍNDROME DE DOWN

Valéria Regina Abdalla Farias

A boneca Clarinha foi adquirida pelo Museu Histórico Nacional no mesmo ano de sua produção, isto é, em 2007, e desde então passou a integrar o módulo Cidadania, da exposição de longa duração do museu, juntamente com outros brinquedos dos séculos XX e XXI. Nesse núcleo, um dos objetivos é indicar o ato de brincar como direito da criança, a partir da aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente, em 1990.

A coleção de brinquedos do museu ultrapassa setecentos itens e teve seu início mais efetivo a partir da década de 1980 por meio de doações de miniaturas militares, segundo apontou Angela Guedes, ex-assessora de comunicação do Museu e uma das principais responsáveis pela formação dessa coleção.

Jogos de tabuleiro, quebra-cabeças, videogames, robôs, pipas, piões, pega-varetas, carrinhos, bolas, pelúcias, miniaturas de mobiliário, bonecos e bonecas de diferentes épocas fazem parte do acervo e encantam as crianças de todas as idades que visitam a exposição, tenham elas zero ou cem anos. Os brinquedos nos remetem às doces lembranças e a uma fase da vida sem preocupações; no entanto, sua ludicidade é essencial para a formação humana, na medida em que, por meio deles, “as crianças constroem conhecimentos sobre si, sobre os outros, sobre o mundo e sobre os relacionamentos”.¹

Embora encontremos, hoje, maior variedade de bonecas com diferenças significativas em seus corpos, esses exemplares são produzidos

em menor escala e, por conseguinte, tais diferenças são menos percebidas pelas crianças. A campanha “Cadê nossa boneca?”, da organização Avante/Educação e Mobilização Social, de Salvador (BA), apontou a ausência de representatividade negra entre as bonecas por meio de um levantamento realizado em 2020: dos 1.093 tipos de bonecas de fabricantes afiliados à Associação Brasileira da Indústria de Brinquedos, apenas setenta eram negras, ou seja, cerca de 6% do total.

Se os brinquedos proporcionam aprendizados sobre si e sobre o mundo, que universo é esse que não representa a diversidade humana em sua totalidade? Como perceber o outro? E quem não se vê representado nas bonecas, como as crianças negras, obesas e com deficiência? A percepção de si e do outro pode ser afetada pela ausência de diversidade no universo dos brinquedos.

Na formação da coleção de brinquedos, o Museu Histórico Nacional tem buscado contemplar a diversidade de bonecas existentes, sejam artesanais ou industrializadas. Fazem parte do acervo exemplares de bonecas de pano do interior do Maranhão, negras, com deficiência e “de propósito” – estas últimas são bonecas terapêuticas e representam crianças em tratamento de câncer, cardiopatias, renais e com fissura palatina.

Dando continuidade à proposta, em 2007, a equipe do Museu Histórico Nacional estabeleceu contato com a Walbert Indústria e Comércio e solicitou, como doação, um exemplar da



Clarinha – a primeira boneca com traços da síndrome de Down produzida no país. A boneca foi inspirada na personagem de mesmo nome da novela *Páginas da vida*, exibida pela Rede Globo de Televisão, entre 2006 e 2007. No folhetim, Clara, interpretada por Joana Mocartzel – atriz com síndrome de Down –, foi rejeitada pela avó materna e adotada pela médica que realizou o parto de sua mãe, que veio a óbito logo após dar à luz.

O “projeto Clarinha” teve início em 2005, antes mesmo de a novela ganhar as telas, quando duas mães de crianças com Down buscavam fabricantes de brinquedos para produção, em escala industrial, de bonecas que contemplassem esses indivíduos. Após terem recebido inúmeras respostas negativas, a Walbert Indústria e Comércio aceitou desenvolver o projeto. Nessa empreitada, as mães recorreram ao Instituto Meta Social, responsável pela campanha “Ser diferente é normal” e que prestava consultoria para a Rede Globo por ocasião da novela.

A turma da Clarinha é uma coleção composta por seis bonecas – duas são negras – e um boneco, cada qual com suas características individuais, porém apresentam uma semelhança: os olhos puxados. A boneca Clarinha tem um vestido com um cata-vento colorido bordado no peito, símbolo do Instituto Meta Social.

Com a popularidade da novela, a pauta da inclusão social ganhou projeção e chegou a ser abordada, no Rio de Janeiro, pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano naquele ano de 2007, com o enredo *Ser diferente é normal: o Império Serrano faz a diferença no carnaval*, com Jack Vasconcelos como carnavalesco.

Brinquedos relacionados a programas de televisão e filmes tendem a estar disponíveis no mercado pelo tempo que durar a exposição

na mídia de suas fontes. Assim aconteceu com a boneca Clarinha, que não é mais vista nas prateleiras das grandes lojas.

A Declaração Internacional de Direitos Humanos, em 1948, já afirmava que todas as pessoas são iguais em dignidade e direitos. Entretanto, apesar de avanços ocorridos referentes às pessoas com deficiência, ainda nos dias de hoje barreiras comunicacionais, físicas e atitudinais impedem que essas pessoas participem da sociedade em igualdade de condições que as demais.

Ao longo do tempo, os indivíduos com deficiência estiveram à margem da sociedade e fora do convívio social; viveram escondidos em instituições de assistência ou em suas casas. No século XIX, surgiram, no Brasil, as primeiras iniciativas com foco no atendimento às pessoas com deficiência. Nesse período, a deficiência intelectual era compreendida como forma de loucura e buscava-se tratá-la nos espaços conhecidos como hospícios. Durante a primeira metade do século XX, a sociedade civil esteve à frente da criação de instituições de assistência destinadas à deficiência intelectual, por meio dos movimentos pestalozziano e apaeano.

Na década de 1970, teve início a mudança de paradigma em relação às pessoas com deficiência, inicialmente nos Estados Unidos e Reino Unido, mas que se estendeu para outras partes do mundo, passando do modelo médico para o social. O primeiro considerava as pessoas com deficiência incapazes, e acreditava que esses indivíduos – juntamente com suas famílias – eram os responsáveis pela própria adaptação e integração ao meio social. Já o segundo, caracterizado por ser um movimento das pessoas com deficiência, entende a sociedade como responsável pelas suas mudanças estruturais para que ocorra, de fato, a inclusão dos indivíduos em questão.



Assim, em consonância com o modelo social da deficiência, através da boneca Clarinha, o Museu Histórico Nacional tem potencial para proporcionar a reflexão sobre a acessibilidade dos espaços culturais, protagonismo e representatividade das pessoas com deficiência na sociedade e deficiência como parte da diversidade humana, a fim de contribuir para uma sociedade mais justa.

1> MARQUES, Circe Mara. Bonecas com deficiência: práticas pedagógicas na educação infantil. 1º Seminário Luso-Brasileiro de Educação Inclusiva: o ensino e a aprendizagem em discussão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017, p. 276.

Rua Marielle Franco

(1979-2018) Vereadora, defensora dos Direitos Humanos e das minorias, covardemente assassinada no dia 14 de março de 2018.

307

20260-080 Estácio

PLACA DA “RUA MARIELLE FRANCO”

Carina Martins Costa e Cláudia Rose Ribeiro da Silva

Marielle Franco era mulher, negra, favelada, lésbica, socióloga, mãe, pesquisadora e defensora incansável dos direitos humanos. Foi eleita vereadora em 2016, pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), com a quinta maior votação do município do Rio de Janeiro. Filha de Marinete da Silva e Antonio Francisco Neto, foi catequista da Igreja Nossa Senhora dos Navegantes na favela da Maré; estudou Ciências Sociais na PUC-Rio; fez mestrado em Administração Pública na UFF.

Ela e seu motorista, Anderson Gomes, foram brutalmente executados no dia 14 de março de 2018 no Centro da cidade, o que desencadeou inúmeros atos em sua memória. Um deles, que gerou várias e diferentes reações, foi a criação da placa da Rua Marielle Franco.

As placas de ruas são alvo de disputa e atenção por parte do poder público e dos movimentos sociais. Nomear as ruas é responsabilidade das Câmaras Municipais e ocupa centralidade nas ações legislativas por envolver homenagens, memórias e redes de sociabilidade. “Nomear lugares é impregná-los de cultura e poder”.¹

Isquerdo defende a importância das topônimas, que confirmam “a tese de que a história das palavras caminha muito próxima à história de vida do grupo que delas faz uso”,² o que torna fundamental a análise da disputa de fatores linguísticos, étnicos, socioculturais, históricos e políticos que a nomeação em homenagem à vereadora corporifica nas ruas da cidade.

A placa possui duas versões: a primeira, produzida em 20

Marcia Foletto
Marielle Franco
AGÊNCIA O GLOBO



de março de 2018, segue o padrão do município do Rio de Janeiro. Em primeiro plano, sob fundo azul, o nome da rua e breve descrição. Abaixo, uma faixa branca com os números dos quarteirões e do CEP. Nesta versão, o texto informa: “(1979-2018) Vereadora, defensora de Direitos Humanos e das minorias, covardemente assassinada no dia 14 de março de 2018”. O número do CEP indica a rua Joaquim Palhares, local do extermínio. A placa foi colocada na Cinelândia como um ato popular de homenagem. Meses depois, foi retirada de lá e quebrada propositalmente por candidatos a deputado estadual e a governador em ato de campanha eleitoral, sob alegação de não ser oficial. Logo foi reproduzida em gráficas de todo país, o que ensejou apropriações privadas e públicas.

Esta versão da placa foi utilizada no ato de 14 de outubro de 2018, derivado da campanha de *crowdfunding*³ “Eles rasgam uma, nós fazemos cem”, produzida pelo jornal *Sensacionalista*. A campanha de desagravo atingiu sua meta em 20 minutos e reuniu doadores(as) de todo o país. O ato foi planejado como um *flashmob*,⁴ no qual os participantes desenharam o nome “Marielle” com as mil placas produzidas, em frente ao Palácio Pedro Ernesto, na Cinelândia, sede da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. Esta foi a versão doada ao Museu Histórico Nacional, como consta na ficha de documentação museológica, categorizada na classe “Objetos cerimoniais”, subclasse “Objetos comemorativos”.

A segunda versão da placa é a oficial, inaugurada pelo prefeito Eduardo Paes no dia 14 de março de 2021, três anos após o extermínio da vereadora. Tem os mesmos dados do nome e datas de nascimento e morte, contudo, a descrição se altera para “Mulher negra, favelada, LGBT e defensora dos direitos humanos”. Abaixo, na seção branca, os dizeres “Brutalmente assassinada em 14 de março de 2018 por lutar por uma sociedade mais justa”.

O filósofo Mikhail Bakhtin nos alerta que “os signos só podem aparecer em um terreno inter-individual”.⁵ É necessário, portanto, o estímulo e a produção de interações para que a linguagem e o pensamento sejam mobilizados.

É possível perceber um esforço em disponibilizar gratuitamente a arte da placa para reproduções, como nos *sites* do Instituto Marielle Franco, do PSOL e da campanha supracitada de financiamento coletivo. Da mesma forma, há iniciativas para preservação da memória digital, tais como a página “Ruas de Marielle Franco”, que mapeia e documenta, de forma colaborativa, a presença das placas e artes urbanas em todo o Brasil.

Ao menos dois museus incorporaram a placa a seus acervos: o Museu Histórico Nacional e o Museu da Maré, ambos no Rio de Janeiro.

A exposição do Museu Histórico Nacional, *Cidadania em Construção*, abrigou a placa na seção temática sobre direitos políticos. O módulo traz um texto sobre a definição e historicidade do direito político no Brasil, bem como uma urna eletrônica, reforçando a premissa de que “na democracia, o voto é o principal meio de exercício deste direito”. Diversos cartazes, panfletos e santinhos de campanhas políticas compõem o painel. A placa indicava o trabalho de memória em relação à tentativa de apagamento de Marielle da história republicana, possibilitando a reflexão sobre a violência e a fragilidade do Estado democrático de direito no Brasil.

Na exposição do Museu da Maré, a placa está inserida em uma narrativa museográfica sobre a trajetória de Marielle, respeitando o pedido de seu pai para que as pessoas pudessem conhecer sua filha e não apenas a vereadora. Por isso, tal narrativa privilegia a construção de vínculos afetivos com o território da favela, já que é exposta no “Tempo do Cotidiano”, próxima à instalação da “vendinha” de seu avô, seu Francisco.



Marielle Franco

FOTÓGRAFO: BERNARDO GUERREIRO / MÍDIA NINJA

A memória social tem uma dinâmica que escapa, ao menos parcialmente, das investidas do poder político, conforme demonstrado pela vida social do artefato. Mais do que registrar a toponímia do extermínio de Marielle Franco, a placa indica uma ampla adesão subjetiva, política e institucional às lutas que a vereadora representava; uma resposta ao brutal e covarde assassinato, que ainda (2022) não foi completamente elucidado.

A retirada da placa da exposição permanente do MHN, por motivos políticos, não implica sua eliminação do acervo da instituição, tampouco impede questionamentos e reflexões sobre as disputas no campo da memória e dos museus: a quem interessa “ocultar” a memória dessa mulher? Por que um objeto “comum” provoca reações tão inflamadas? Quem mandou matar Marielle?

Para Anielle Franco, irmã de Marielle e diretora executiva do Instituto Marielle Franco, “a placa se tornou um símbolo (...). Ela tem chegado

a lugares e pessoas que a gente jamais imaginava. É, sem dúvida, uma potência de demonstração de memória, de sonho, de legado muito grande”.⁶

A placa da “Rua Marielle Franco” é memória, é denúncia, é apelo ao não esquecimento! Sua potência simbólica ultrapassa sua frágil materialidade e nos convida à permanente e inquietante busca por JUSTIÇA.

1> CLAVAL, P. A *Geografia cultural*. 2. ed. Florianópolis: EDUSC, 2001, p. 202.

2> ISQUERDO, Aparecida Negri. O nome do município: um estudo etnolinguístico e sócio-histórico na toponímia sul-mato-grossense. *Revista prolíngua*, v. 2, n. 2, 2008, p. 36.

3> Também chamado de ‘vaquinha online’ e ‘financiamento coletivo’. Trata-se de uma forma de arrecadação de dinheiro pela Internet.

4> *Flashmob* é uma mobilização repentina de pessoas, organizada através da Internet.

5> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 35.

6> FRANCO, Anielle. Entrevista sobre a placa “Marielle Franco”, mediada pela Professora Pâmella Passos. Whatsapp. 9 de março de 2022, 17:07. Quatro áudios de WhatsApp.



MÁSCARA DE PROTEÇÃO

Jeanne Mautoni

Até o ano de 2020, existiam 33 máscaras na coleção do Museu Histórico Nacional, abrangendo máscaras mortuárias, rituais, de teatro, de esgrima, contra gases e de uso profissional (EPI, equipamento de proteção individual). No final daquele ano, foram incorporadas ao acervo seis máscaras de proteção que testemunham a memória de um trágico acontecimento: a pandemia da síndrome respiratória aguda conhecida por Covid-19, causada pelo novo coronavírus.

Destas máscaras, cinco são manufaturadas artesanalmente em tecido, sendo três de uso adulto e duas de uso infantil, com figuras dos personagens de história em quadrinhos e de desenho animado – do Batman e da Minnie; entre as outras, duas são confeccionadas em tecido não tecido (TNT), de uso cirúrgico simples, mas uma delas, além da proteção contra a Covid 19, traz um recado à sociedade. A mensagem “Vidas negras importam!” estampada no tecido nos faz lembrar que, durante a pandemia, a população negra foi a mais afetada pelos adoecimentos e óbitos por Covid-19 no Brasil, continuando a tradição de desigualdade racial herdada dos tempos coloniais.

O uso deste tipo de proteção foi uma das formas de se evitar o contágio pelo novo coronavírus, cujo primeiro caso foi registrado em Wuhan, China, em 17 de novembro de 2019.¹ A partir daí, a doença se disseminou com tamanha rapidez pelo mundo que, em 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou estado de pandemia.

No Brasil, segundo o Ministério da Saúde, o primeiro caso confirmado da doença ocorreu em 23 de janeiro de 2020 e o primeiro óbito foi registrado no dia 17 de março de 2020. Até maio de 2022, segundo o painel Covid,² foram confirmados 30.868.945 casos da doença, com um saldo de 666.248 mortes.

O uso de máscaras como forma de proteção individual contra o contágio por doenças transmissíveis não é original na história da humanidade. Desde a Antiguidade que as máscaras são utilizadas com propósito de proteção. Em tumbas persas do século IV aC foram encontradas figuras humanas dispondo de um pano cobrindo a boca e o nariz e, conforme o testemunho de Marco Polo, na China do século XIII os servos eram obrigados a usar lenços cobrindo o rosto para evitar que seus hálitos comprometessem o sabor da comida do Imperador.

No século IV, durante a epidemia de peste bubônica, o uso da máscara como forma de proteção foi amplamente disseminado, sobretudo entre aqueles que cuidavam dos doentes. Naquela época, as máscaras assemelhavam-se a um bico de pássaro com dois orifícios onde eram colocadas ervas aromáticas para bloquear os miasmas formados por maus odores, que se acreditava serem a causa da transmissão de doenças.

Em 1918, outra pandemia assolou o mundo, ceifando cerca de 50 milhões de vidas: a gripe espanhola. Numa época em que a microbiologia ainda engatinhava e os antibióticos não existiam (a penicilina só foi descoberta por Alexander Fleming em 1921), uma das formas de redu-

zir o contágio foi o uso obrigatório de máscaras. No entanto, havia quem não acreditasse em sua eficácia. Uma Liga Antimáscara chegou a ser fundada em São Francisco (EUA) em 1919, no ápice da pandemia. Utilizando-se do argumento de violação dos direitos civis, esta liga chegou a reunir cerca de duas mil pessoas em um protesto realizado naquele ano.

Na pandemia da Covid-19, os rostos cobertos pelas máscaras de proteção foram o símbolo do impacto causado pelas mudanças de hábitos e comportamentos provocadas pela necessidade de controlar o contágio. Seu uso tornou-se rotina de parcelas expressivas da população mundial. Segundo as recomendações das autoridades médicas, a máscara de proteção deveria cobrir o nariz e a boca e ser presa de forma segura às orelhas para minimizar os espaços entre a face e a máscara. No entanto, foi comum ver

pessoas usando máscaras no queixo, caídas pela orelha, na testa, cobrindo apenas a boca.

Com o passar dos meses, diversos tipos de máscaras começaram a ser fabricados em diferentes materiais, cores e estampas. Grandes grifes como Off-White, Louis Vuitton e Burberry, entre outras, criaram peças confeccionadas com cristais, pérolas e até diamantes. A máscara de maior valor – 1,5 milhão de dólares (cerca de oito milhões de reais) – foi criada por Ivel, joalheiro israelense, que utilizou 50 gramas de ouro 18 quilates puro e 3.600 diamantes para confeccioná-la.³

Ainda que seja uma prática eficaz de proteção individual, o uso da máscara foi desprezado por parte da população, que preferiu acreditar em campanhas de desinformação e teorias conspiratórias sobre a origem dos vírus e as vacinas contra a Covid-19. Esse descrédito foi



disseminado até mesmo por chefes de Estado, por meio de *fake news*, alimentando movimentos negacionistas de recusa à vacinação e ao uso da máscara. Tendo como referência a pandemia da “Espanhola” em 1919, pode-se dizer que há inúmeras semelhanças entre a reação à pandemia há mais de cem anos e o sentimento atual de parte da população mundial.

As máscaras de pano e de tecido cirúrgico simples, como essas que agora fazem parte do acervo do MHN, foram mais tarde ultrapassadas quanto à eficácia pelas máscaras de tipo N95 ou PFF2. Este fato expressa a própria evolução do conhecimento sobre a Covid-19 que se deu neste curto período de tempo e que possibilitou, inclusive, a produção em massa de vacinas por vários laboratórios. Infelizmente, a irresponsabilidade de uns, a ignorância de outros e a desigualdade social acabaram afastando muitas

pessoas das vacinas, o que fez com que as máscaras, de pano, TNT, ou N95 ainda continuassem a ser nossas grandes aliadas na luta contra a doença. É possível também que com o tempo outras máscaras venham a se juntar ao acervo do MHN, representando novos rumos na história da pandemia. Oxalá que estas próximas máscaras sejam de tipo festivo, que irão comemorar o fim da pandemia num grande carnaval, tal como foi o de 1919, o primeiro depois da Gripe Espanhola.

1> MA, Josephine. Coronavirus: China's first confirmed Covid-19 case traced back to November 17. *South China Morning Post*. 13/03 2020. Disponível em: <https://www.scmp.com/news/china/society/article/3074991/coronavirus-chinas-first-confirmed-covid-19-case-traced-back/> Acesso em 21/01/2022.

2> BRASIL. Ministério da Saúde. Painel Coronavírus. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/> Acesso em 21/01/2022.

3> BRITO, Clay. 10 máscaras de proteção luxuosas que você não vai acreditar que existe. *Glamour. Globo.com*. 17 de setembro de 2020. Disponível em: <https://glamour.globo.com/moda/noticia/2020/09/10-mascaras-de-protecao-luxuosas-que-voce-nao-vai-acreditar-que-existem.ghl/> Acesso em 21/01/2022.



BIOGRAFIAS

ADLER HOMERO FONSECA DE CASTRO

Historiador, mestre e doutor em História, pesquisador associado do Centro de Pesquisa em História Militar do Exército (CEPHIMEx), sócio emérito do Instituto de Geografia e História Militar do Brasil (IGHMB), pesquisador e Coordenador Geral de Reconhecimento e Identificação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e professor do Mestrado Profissional em preservação do Patrimônio do Iphan.

ALDA HEIZER Historiadora do Instituto de Pesquisas Jardim Botânico (JBRJ), onde desenvolve estudos sobre expedições, coleções, museus e jardins botânicos. Professora do Programa de Pós-Graduação do Patrimônio/Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz) e PPGP/Biodiversidade em Unidades de Conservação (ENBT/JBRJ).

ALINE MONTENEGRO MAGALHÃES

Historiadora com mestrado e doutorado em História Social (PPGHIS/UFRJ). Bolsista de pós-doutorado sênior do CNPq em Museologia (PPGPMUS/UniRio-Mast), entre 2018 e 2020. Foi pesquisadora no Museu Histórico Nacional por mais de vinte anos, instituição que dirigiu entre fevereiro e julho de 2022. Atualmente é docente no Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

AMANDA DE ALMEIDA OLIVEIRA

Mestra em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMuseu/Ufba). Bacharela em Museologia pela Ufba, atualmente é museóloga do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e coordena a implantação da Projeto Tainacan, no âmbito do Programa Acervo em Rede. Atua nas áreas de documentação em museus e gestão e difusão de acervos digitais.

ANA CRISTINA AUDEBERT RAMOS DE OLIVEIRA

Bacharel em Museologia pela UniRio, mestre em História da Cultura pela PUC-Rio e doutora em Museologia e Patrimônio pela UniRio /Mast. É professora adjunta no Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

ANA FLÁVIA MAGALHÃES PINTO

Professora do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB) e doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É autora de *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista* (2018). Integra a Rede de Historiadoras Negras e Historiadores Negros (RHN) e o GT Emancipações e Pós-Abolição da Associação Nacional de História (Anpuh).

ANA LOURDES COSTA Historiadora e museóloga, mestre em Museologia e Patrimônio pela UniRio / Mast. Profissional de museus, iniciou a carreira no Museu Histórico Nacional, quando teve seu primeiro contato com o vestido de Maria Bonita. É professora de História e adora roupas e suas trajetórias sociais. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Indumentária e Moda em Museus (GPIMM/Ibram/CNPq).

ANA LUCE GIRÃO Pesquisadora do Departamento de Arquivo e Documentação e docente do Programa de Pós-Graduação em Preservação de Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Atua na área de História e Memória, enfocando a história das instituições científicas, os arquivos de cientistas e a preservação de acervos das ciências e da saúde.

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI

Professora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. É autora de *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras (1884-1922)* (2008, Edusp, reimpressão em 2019).

ANA VIRGINIA PINHEIRO

Bibliotecária e documentalista, mestre em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Trabalhou na Fundação Biblioteca

Nacional por 38 anos (1982-2020), sendo dezesseis deles como chefe e curadora de obras raras (2004-2020). Leciona História do Livro e das Bibliotecas na Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) desde 1987.

ANDRÉ AMUD BOTELHO Graduado em Ciências Sociais e mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense, e doutor em História, Política e Bens Culturais pela Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. É técnico em assuntos culturais – Antropologia do Instituto Brasileiro de Museus, e pesquisador do Núcleo de Pesquisa do Museu Histórico Nacional. Possui trabalhos relacionados ao pensamento social brasileiro, museus e patrimônio.

ANDRÉA GONÇALVES MOREIRA Historiadora, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB) e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Desenvolvimento Sustentável (PPGHIS/CDS/UnB). É professora adjunta em dois Centros Universitários: Centro de Ensino Unificado de Brasília (Ceub) e Instituto de Educação Superior de Brasília (Iesb), nas cadeiras de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo e Estética e História da Arte, áreas em que pesquisa.

ANGELA CARDOSO GUEDES Graduada em Comunicação Social, com grau de mestre e doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica (Ibict) em convênio com a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de

Janeiro (ECO/UFRJ). Foi assessora de Comunicação do Museu Histórico Nacional de 1990 a 2016. “Brinquedo enquanto fonte de informação museológica” foi o tema de sua tese de doutorado. Participou da formação da coleção de brinquedos do Museu Histórico Nacional.

ANGELA DE CASTRO GOMES Mestre e doutora em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), professora titular de História do Brasil da Universidade Federal Fluminense (UFF), professora Emérita do Centro de Pesquisa e Documentação (CPDoc) da Fundação Getúlio Vargas, pesquisadora emérita pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/UniRio) e professora do Mestrado Profissional de História.

ANGELA MARIA CUNHA DA MOTTA TELLES Diretora da biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura e integrante do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB). É museóloga (1973, Museu Histórico Nacional), mestre (2000) e doutora (2007) em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). É parecerista dos *Anais do Museu Histórico Nacional* e membro do Conselho Internacional de Museus (Icom).

ANTONIO LASSANCE Historiador e doutor em Ciência Política pela Universidade de Brasília. Pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), é autor e um dos organizadores do

livro *Federalismo à brasileira* (Ipea, 2012), entre outros.

ARNO WEHLING Professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e emérito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Professor visitante das Universidades de Lisboa e Portugalense. Membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Pesquisador e autor de trabalhos nas áreas de Teoria da História/Historiografia e História do Direito e das Instituições.

BÁRBARA DESLANDES PRIMO Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduada em História e Arquivologia pela mesma instituição. Foi responsável pelo setor de pesquisa do Museu Palácio Rio Negro (Petrópolis/RJ) e do Museu de Arqueologia de Itaipu (Niterói/RJ). Hoje, atua como historiadora no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional.

CARINA MARTINS COSTA Professora associada do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), doutora em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-CPDoc) e cofundadora do blog “Exporvisões: miradas afetivas sobre museus, patrimônio e afins”.

CARLOS ALBERTO LOMBARDI FILGUEIRAS Formou-se em Engenharia Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutorou-se em Química pela Universidade de Maryland (EUA) e fez pós-doutorado em Cambridge (Reino

Unido). Foi professor visitante em Coimbra (Portugal) e em outras universidades. Trabalhou simultaneamente como pesquisador em Química e em História das Ciências, tanto na UFMG como na UFRJ. Tem grande número de artigos e livros publicados. É professor emérito da UFMG e pesquisador emérito do CNPq.

CARLOS AUGUSTO DA ROCHA FREIRE

Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ. Pesquisador aposentado e ex-coordenador de divulgação científica do Museu do Índio, é autor de três livros sobre o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e organizador da coletânea *Memória do SPI*: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967).

CARLOS KESSEL Historiador e diplomata. Graduiu-se em Arquitetura pela UFRJ e tem mestrado e doutorado em História Social pela mesma instituição. É professor do Instituto Rio Branco do Ministério das Relações Exteriores, pesquisador do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura e investigador do Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

CHARLES STEIMAN Diretor da Heritage & History. Com sede em Zurique, a H&H é uma instituição de pesquisa histórica e produção editorial especializada no registro de eventos pessoais e comunitários das diferentes populações judias europeias de língua alemã que emigraram para o Brasil durante o século XX, em decorrência da perseguição do regime nacional-socialista. Uma tarefa fundamental

da H&H é ressaltar a contribuição cultural, científica e econômica desses imigrantes na sociedade que os acolheu.

CLAUDIA INÊS PARELLADA

Arqueóloga, coordenadora do Departamento de Arqueologia do Museu Paranaense e docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutora em Arqueologia pela USP (2006). Mestre em Antropologia Social pela UFPR (1997) e geóloga pela UFPR (1987).

CLÁUDIA ROSE RIBEIRO DA SILVA

Professora de História da rede pública do município do Rio de Janeiro. É mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais (FGV/CPDoc) e cofundadora do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e do Museu da Maré.

DANIEL IADANZA FORAIN Mestrando em História da Arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). É pesquisador especialista em Arte Sacra. Graduado em Artes Visuais na Uerj.

DANIEL LEB SASAKI Formado em Jornalismo pela PUC-Campinas, publicou *Pouso forçado*, seu primeiro livro. A obra foi finalista do Prêmio Jabuti. Com reportagens em *IstoÉ Dinheiro*, *Exame*, *Época Negócios* e *Pequenas Empresas & Grandes Negócios*. Também liderou as atividades de comunicação com a imprensa nas companhias Gol/Varig, Avianca e United Airlines (esta, no Brasil). No mercado audiovisual, participou das pesquisas e roteiros dos documentários *Panair do Brasil* e *Mario Wallace Simonsen*.

DANIEL PALAZZI Jornalista e Ogan da Casa de Candomblé Orun Ilê Axé Ayra Igbona de Conselheiro Lafaiete/MG.

DANIELLA GOMES DOS SANTOS

Arquivista responsável pelo arquivo histórico do Museu Histórico Nacional desde 2011. Atuou, de 2005 a 2010, no arquivo da Fundação Getúlio Vargas.

ELIANE VIEIRA DA SILVA

Bibliotecária e documentalista, especialista em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict/UFRJ). Trabalha no Museu Histórico Nacional há 39 anos, sendo 32 deles como responsável pela biblioteca. Representa o Museu e integra a Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte (Redarte/RJ) e a Rede de Bibliotecas do Ibram.

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO

Doutor em História (UERJ), mestre em Memória Social (Unirio) e bacharel em Biblioteconomia (Unirio). É professor adjunto do Departamento de Documentação e Informação do Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia (Ufba).

FLÁVIA DE SÁ PEDREIRA Graduada e mestre em História pela Universidade de Brasília (UnB, 1993), doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2004) e professora do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), tendo publicado *Chiclete eu misturo com banana: carnaval e cotidiano de guerra em Natal, 1920-1945* (EDUFRN, 2012), e organizado a coletânea *Nordeste do Brasil na II Guerra Mundial* (Ideia, 2021).

FLÁVIA FIGUEIREDO Museóloga, servidora do Museu Histórico Nacional onde chefia o Setor de Dinâmica Cultural – que abrange os Núcleos de Pesquisa, Educação e Exposição – pelos quais também é responsável. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, onde pesquisa exposições, memória, acervos, museus e representação feminina.

FLÁVIO GOMES Historiador e doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atua como professor permanente nos programas de pós-graduação no Instituto de História da UFRJ. É professor colaborador do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Tem publicado livros, coletâneas e artigos em periódicos nacionais e estrangeiros, atuando nas áreas de Brasil colonial e pós-colonial, escravidão, Amazônia, fronteiras, campesinato e pós-emancipação.

FLAVIO LENZ Jornalista e mestre em Comunicação (UERJ), editor do *Beijo da rua* e cofundador da Davida e da Daspu. Foi colega e companheiro de Gabriela Leite.

FRANCISCO DORATIOTO Professor nos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade de Brasília (UnB) e autor de livros e artigos acadêmicos sobre a política brasileira em relação ao Rio da Prata.

FRANCISCO QUARTIM DE MORAES Formou-se em História pela USP, onde concluiu seu mestrado no Programa de História Econômica

em 2016. Publicou o livro *1932: A história invertida* (2018, Anita Garibaldi). Atualmente está em vias de defender seu doutorado no mesmo programa e universidade.

FRANCISCO RÉGIS LOPES RAMOS Professor titular do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Na mesma Universidade é professor do Programa de Pós-Graduação em História, orientando dissertações de mestrado e teses de doutorado. Atualmente é pesquisador do CNPq e desenvolve estudos no âmbito das relações entre ficção, cultura material e historiografia.

GABRIELA DA FONSECA Bacharela e licenciada em História (Instituto de História/UFRJ, 2013), com especialização lato sensu em Educação Museal pelo Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (Iserj/Ibram/Faetec, 2016) e mestrado em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/Unirio, 2019). Pesquisa vandalismo e patrimônio em decorrência da atuação como educadora museal, produtora cultural e professora de História.

GEYZON BEZERRA DANTAS Jornalista e mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, pesquisador, analista de comunicação do Instituto Brasileiro de Museus e, desde 2018, responsável pela Assessoria de Comunicação do Museu Histórico Nacional. Também conhecido por Zonda Bez.

GILBERTO VIEIRA GARCIA Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

(PPGE/UFRJ). Pesquisador colaborador e pós-doutorando do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Cesem) da Universidade Nova de Lisboa. Professor do Instituto Federal Fluminense, licenciado em Música (Unirio), bacharel em História (UFRJ) e músico.

HEBE MATTOS Titular Livre na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense e da UFJF. Autora, entre outros textos, dos livros *Ao Sul da História, Das cores do silêncio, escravidão e cidadania no Brasil monárquico, Memórias do cativo* e codiretora dos filmes documentários *Passados presentes* do Laboratório de História Oral de Imagem (LABHOI/UFF/UFJF).

HELOISA MEIRELES GESTEIRA Pesquisadora titular do Museu de Astronomia e Ciências Afins, professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, professora adjunta da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e professora do Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia (PPACT/Mast).

HILDETE PEREIRA DE MELO Doutora em Economia e professora associada da Universidade Federal Fluminense. É autora de livros, capítulos e artigos em desenvolvimento econômico, economia de gênero e história das mulheres. Foi membro efetivo do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e participou de muitas das lutas narradas neste livro, junto com Rose Marie Muraro.

IONE PEREIRA COUTO Doutora em Museologia. Foi responsável pela reserva técnica do Museu do Índio até 2020.

IRINA ARAGÃO DOS SANTOS

Pós-doutora em História da Ciência e Tecnologia (Museu de Astronomia e Ciências Afins/Mast); doutora e mestre em História Comparada (Instituto de História / UFRJ); mestre em Design pela PUC-Rio e bacharel em História (IFCS/UFRJ) e em Desenho Industrial (EBA/UFRJ). É professora no curso de graduação em Desenho Industrial (PUC-Rio). Tem interesse na reflexão sobre cultura material e história, no objeto como resultado e mediador das relações sociais.

ITAN CRUZ Doutorando em História Social pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Integra a Rede de Historiadoras Negras e Historiadores Negros (RHN). Dedica-se a pesquisas sobre Brasil Império, História da Bahia Império, História Social das Elites, História Social da Escravidão e História Social da Política.

JACQUELINE HERMANN Professora titular de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudiosa do sebastianismo português, é autora, dentre outros, de *No Reino do Desejado. A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII* (Companhia das Letras, 1998) e o *O rei da América: notas sobre a aclamação tardia de D. João VI no Brasil* (Topoi, 2007).

JEAN BAPTISTA Pós-doutor pelo Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies (IGSF-McGill

University, Montreal, Canadá), onde também foi professor visitante, doutor e mestre em História Ibero-americana e bacharel e licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Atualmente é professor associado II da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde atua no bacharelado em Museologia, no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS).

JEANE MAUTONI Museóloga na reserva técnica do Museu Histórico Nacional. Trabalhou no Museu da Casa de Oswaldo Cruz, foi curadora assistente no Boca Raton Museum of Art (Boca Raton, EUA) e vice-diretora do Las Olas Art Center (Ft. Lauderdale, EUA). No Ibram, atuou no Museu Casa Geyer e no Departamento de Processos Museais.

JEFFERSON ROCHA Professor, músico e contramestre da Banda do Rosário. É Ogã do Ilê Axé Ofá Logunedé de Cachoeira do Campo em Ouro Preto/ MG.

JOSÉ NEVES BITTENCOURT Historiador, mestre e doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), lotado na 13ª Superintendência Regional. Foi pesquisador no Museu Histórico Nacional por 18 anos, onde atuou também como editor dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. Foi Coordenador Técnico do Museu Histórico Abílio Barreto e pesquisador no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte. Foi professor de História

Contemporânea na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e no curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

JOSÉ PESSÔA Professor titular do Departamento de Arquitetura e da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense. É pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

JULIANA BARRETO FARIAS Professora adjunta na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab) e do Programa de Mestrado em Estudos Africanos, Culturas Negras e Povos Indígenas (PPGEAFIN), da Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), fez estágio pós-doutoral em História da África na Universidade de Lisboa.

JULIO CEZAR NETO DANTAS Arquiteto e urbanista, formado pela Faculdade Integrada do Instituto Metodista Bennett e museólogo formado pela Escola de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio, 1987). É especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro. É mestre e doutor em Museologia e Patrimônio, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS).

KEDISON GUIMARÃES Agente cultural, capitão do moçambique Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia e Reinadeiro da Associação dos Amigos do Reinado de Nossa

Senhora do Rosário e Santa Efigênia de Ouro Preto/MG.

LIA CALABRE Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professora do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (PPGMA-FCRB) e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT-UFF). Foi pesquisadora adjunta da FCRB, chefe do setor de políticas culturais (2002-2019). É autora de *A era do rádio, políticas culturais no Brasil: Dos anos 1930 ao século XXI* (FGV, 2009) e *Escritos sobre políticas culturais* (FCRB, 2019), entre outros.

LUÍS JORGE NATAL Potiguar, jornalista, botafoguense, ex-professor de História. Curioso. Atualmente, trabalha também com marketing político.

LUIZ HENRIQUE FIAMINGHI Professor associado da Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc). Doutor em Música pela Unicamp, é diretor musical do grupo Anima e coordenador do grupo de pesquisa A Vez e a Voz da Rabeca. Como intérprete e pesquisador, atua nas áreas de música antiga, violino barroco, rabecas, tradição oral brasileira e rítmica.

MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO Professora Titular de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), foi bolsista da Foundation Getty, junto ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris (2003-2004). Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese Florestan Fernandes, em 2006. Fez

estágio pós-doutoral no México e na Espanha. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e pesquisadora do CNPq.

MARCELO ABREU Professor da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Há bastante tempo atua nas áreas de ensino de História, História da Historiografia e História das Comemorações. Na relação entre estes campos, vem pesquisando as formas de popularização da História que caracterizam as historicidades democráticas.

MARIA DE SIMONE FERREIRA Museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), especialista em Patrimônio pelo Programa de Especialização em Patrimônio (PEP/Ipphan-Unesco), mestre e doutora em História pela PUC-Rio. Foi diretora do Museu de Arqueologia de Itaipu/Ibram (2009-2012). Desde 2012, atua na Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional/Ibram, dedicando-se à documentação, à digitalização e à pesquisa de acervo.

MARIA DO CARMO RAINHO Historiadora, doutora em História (UFF) e mestra em História Social da Cultura (PUC-Rio). Pesquisadora do Arquivo Nacional, atuando na difusão dos acervos institucionais, é curadora de exposições e autora, entre outros, dos livros *A cidade e a moda* (2002) e *Moda e revolução nos anos 1960* (2014).

MARIA ELIZABETH BREA MONTEIRO Antropóloga e mestre em História Política pela Uerj. Tem pós-graduação em Desenvolvimento Agrícola na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e Antropologia na PUC-SP, com

especialização em Ecologia Humana pela Fundação Oswaldo Cruz e em Políticas Públicas pela Coppe/UFRJ. Pesquisadora do Arquivo Nacional, foi coordenadora da Coordenação de Pesquisa e Difusão do Acervo (2007-2017), supervisora técnica da área de Pesquisa, membro do Comitê Brasil do Programa Memória do Mundo da Unesco e da Comissão Permanente de Arquivos Privados do Conselho Nacional de Arquivos.

MARIA FERNANDA BICALHO Professora titular no Departamento e no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, bolsista do CNPq e da Faperj, cujas bolsas permitiram a pesquisa para a confecção do texto.

MARIA INEZ TURAZZI Historiadora, doutora em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo e autora de diversos artigos e livros, publicados no Brasil e no exterior. É atualmente professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em História e do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense. Entre 1984 e 2014, trabalhou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e no Instituto Brasileiro de Museus. É também consultora *ad-hoc* e bolsista de produtividade do CNPq, além de membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e do Conselho Internacional de Museus (Icom Brasil).

MARIA ISABEL RIBEIRO LENZI Doutora em História Social pela UFF, organizadora do livro *O Porto e a cidade, o Rio de Janeiro de 1565 a 1919*, prêmio Jabuti em 2006, e do livro *História do Rio de Janeiro em*

45 objetos. Atualmente trabalha no arquivo histórico do Museu Histórico Nacional.

MARIA PACE CHIAVARI Graduada em Arquitetura pela Università degli Studi di Firenze (Itália) e com Doutorado em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Prourb-UFRJ), tem se dedicado a pesquisas sobre a cidade do Rio de Janeiro do século XIX e início do século XX, sobre artistas, construtores e arquitetos italianos no Brasil, além de fotografia e história urbana. Publicou, entre outros, *Rio de Janeiro: preservação e modernidade* (Sextante, 1998); “Busto de Pereira Passos”, in *História do Rio de Janeiro em 45 objetos*, organizado por P. Knauss, I. Lenzi e M. Malta (FGV/Jauá, 2019).

MARIA PAULA NASCIMENTO ARAUJO Professora titular de História Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) onde integra o Programa de Pós-graduação em História Social e o Mestrado Profissional em Ensino de História. Coordena o Núcleo de História Oral e Memória do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (Instituto de História/UFRJ).

MARILENE WEINHARDT Doutora em Letras (USP, 1994) e professora titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Paraná, aposentada. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, nesta última instituição e pesquisadora do CNPq, nível 1C. É autora de *Mesmos crimes, outros discursos? Algumas narrativas sobre o Contestado* (Editora da UFPR, 2000).

MARIO AIZEN Cientista social, com especialização em Planejamento

Urbano e Regional. É pesquisador e autor de artigos e livros sobre a História Regional, Formação Urbana e Proteção ao Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro.

MARIZE MALTA Professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez pós-doutorado no Artis, Universidade de Lisboa (bolsa Capes). É doutora em História (UFF), e mestre em História da Arte (UFRJ). Coordenadora do Setor de Memória e Patrimônio da EBA-UFRJ (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras). Pesquisadora PQ-2 do CNPq, é uma das organizadoras do livro *História do Rio de Janeiro em 45 objetos*, entre outros.

MARLI GASPAR BIBAS Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), com interesse nas áreas relacionadas à memória, patrimônio e cultura. Também atua profissionalmente como diagramadora, principalmente, de produtos editoriais impressos (livros, revistas e jornais).

MARTHA ABREU Professora titular do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), pesquisadora do CNPq e autora de diversos trabalhos sobre cultura popular, música negra e racismo. Seu último livro, *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)*, foi publicado pela Editora da Unicamp em 2017.

MOEMA DE BACELAR ALVES Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), trabalha

como pesquisadora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e como professora contratada no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CAP-Uerj).

MOEMA VERGARA Pesquisadora titular do Museu de Astronomia e Ciências Afins, vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (Mast/MCTI).

MÔNICA SALEM DE ZAYAS Museóloga, com especialidade em História do Brasil. Fez estágio voluntário no Museu Histórico Nacional e prestou serviços no mesmo Museu e no Museu Imperial de Petrópolis. É auxiliar em restauração de papel e atualmente trabalha em restauração de papel em ateliê próprio.

PATRÍCIA WANZELLER Historiadora do Ministério da Defesa. Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ e pós-doutorado pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). É autora do livro *Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: o templo carioca de Palas Atena* (Firjan, 2019). É especialista em História da Ciência no Rio de Janeiro (século XIX) e História Militar (século XIX).

PAULA MOURA ARANHA Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e mestre

em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é museóloga do Museu Histórico Nacional, vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e responsável pelo núcleo de Numismática do mesmo museu.

PAULO KNAUSS Doutor em História, professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, ex-diretor do Museu Histórico Nacional (2015-2020). Sócio titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), atualmente responsável pelo museu da instituição.

PEDRO BELCHIOR Mestre e doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é chefe da divisão técnica do Museu Villa-Lobos (Instituto Brasileiro de Museus/Ibram), onde trabalha desde 2006. É autor de *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto* (Eduff, 2017) e coautor de *Nova fase da lua: escultores populares de Pernambuco* (Caleidoscópio, 2012).

PEDRO COLARES HERINGER Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e mestre em Arqueologia pelo Museu Nacional/UFRJ. Atua no Instituto Brasileiro de Museus há onze anos, onde exerceu o cargo de direção do Museu de Arqueologia de Itaipu. Atualmente integra o Núcleo de Numismática do Museu Histórico Nacional.

PEDRO KARP VASQUEZ Escritor, fotógrafo e curador, autor de trinta livros, entre os quais figuram: *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil* e *O Dicionário técnico da fotografia clássica*. Formado em Cinema pela

Sorbonne, é mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Foi responsável pela criação do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte, assim como do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). É membro titular do IHGB, do IHG de Niterói e do Pen Clube do Brasil.

PEDRO MACHADO MASTROBUONO Advogado especializado em direitos autorais. Graduiu-se nos cursos de Storiadell'Arte Italiana e de Letteratura Italiana pelo Instituto Italiano di Cultura, órgão ligado ao governo da Itália. É vencedor do prêmio Arruda Alvim de Direito Processual Civil e membro fundador do Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, que cuida do acervo e da divulgação das obras do pintor modernista ítalo-brasileiro. Foi vice-presidente da Comissão Especial de Direito às Artes da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB/SP), bem como membro efetivo da Comissão de Infraestrutura, Logística e Sustentabilidade da OAB. É presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) desde março de 2020.

PIEDADE EPSTEIN GRINBERG Pós-graduada em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio e mestre em História e Crítica da Arte, na Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ). Foi diretora do Solar Grandjean de Montigny, do Museu Universitário da PUC-Rio (1993 a 2018). Publicou diversos capítulos em livros, revistas, catálogos de exposições e livros como *Bruno Giorgi 1905-1993*, *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*; *Sergio Camargo, construtor de ideias*, entre muitos outros. Atualmente atua

como pesquisadora e curadora em diversas instituições particulares e públicas sobre arte, artistas e arquitetura com especial atenção aos séculos XIX, XX e XXI.

RAFAEL ZAMORANO BEZERRA Bacharel em História, mestre em Ciência Política (2006) e doutor em História Social (2014). É historiador no Sítio Roberto Burle Marx (SRBM-Iphan). Foi editor dos *Anais do Museu Histórico Nacional* de 2006 a 2021. Atua como professor permanente do Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (COC/Fiocruz) e como professor do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/Unirio).

RENATA SANTOS Doutora e mestre em História Social pela UFRJ, graduada em História pela mesma instituição. É responsável pelo Contemporânea, escritório de projetos socioculturais e de governança participativa. Coordenadora do Fórum Cidade, Favela e Patrimônio em cogestão com o Museu de Favela e pesquisadora de pós-doutorado do Laboratório de Cidades Inteligentes do Instituto Coppead de Administração da UFRJ.

ROBERT PECHMAN Historiador e doutor em História pela Unicamp. Tem várias obras e artigos publicados, destacando-se o estudo sobre o Rio de Janeiro intitulado: "Cidades estreitamente vigiadas. O detetive e o urbanista".

ROMNEY LIMA Mestrando em História Social da Cultura na PUC-Rio, pós-graduado em História e Cultura Africanas e Afro-brasileiras

pelo Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), bacharel e licenciado em História pela UFRJ. Professor de História da rede básica de ensino, é um dos criadores do podcast Na cadência da História, uma das seções do projeto “Exporvisões: miradas afetivas sobre museus, patrimônios e afins”.

ROSANA LANZELOTTE Musicista e pesquisadora. Gravou premiados álbuns e é a autora do livro *Música secreta* (2009), dedicado à trajetória do compositor Sigismund Neukomm no Brasil. Idealizou o portal *Musica Brasílis* para a disponibilidade de partituras de música brasileira. Recebeu a comenda Chevalier des Arts et des Lettres, outorgada em 2006 pelo Governo francês.

RUNDSTHEN NADER Astrônomo e vice-diretor do Observatório do Valongo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (OV/UFRJ).

SAMANTHA VIZ QUADRAT Professora de História da América Contemporânea da Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi). É especialista em temas de memória, ditadura e transição à democracia, violência política e direitos humanos na América Latina. É bolsista de produtividade do CNPq desde 2013.

SANDRA MARIA TEIXEIRA Graduanda em História pela Universidade do estado do Rio de Janeiro, é guia de turismo e atriz. Moradora da Vila Autódromo, participou da resistência contra as remoções e é uma das fundadoras do Museu das Remoções.

SOLANGE GODOY Museóloga e mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Dirigiu o Museu de Arte Moderna de Resende, o Museu do Primeiro Reinado e o Museu Histórico Nacional. Lecionou no curso de Museologia da UniRio por dez anos e foi conselheira da Fundação Vitae de apoio à cultura.

SOLANGE PALAZZI Professora, historiadora e mestre em Educação. Estudiosa da Cultura e História do Povo Negro, é madrinha dos Congados de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, e Nossa Senhora das Graças. É irmã da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto/MG.

SONIA GOMES PEREIRA Historiadora da arte e museóloga. É professora titular da Escola de Museologia da UniRio e professora titular emérita da Escola de Belas Artes da UFRJ. Tem-se dedicado ao estudo da arte brasileira do século XIX e início do XX, com ênfase nos temas: formação do artista, academia, colecionismo e historiografia.

SORAYA SILVEIRA SIMÕES Antropóloga, professora do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ippur/UFRJ) e pesquisadora do Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ). Foi membro de Davida e amiga de Gabriela Leite.

STELLA-LIZARRA Bacharel em Direito (PUC-Rio), com ênfase em Relações Internacionais (IRI/PUC-Rio). Doutora em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP/Fiocruz). É professora

e pesquisadora em temas de Saúde, Sexualidade, Gênero e Direitos Humanos. Investiga as questões ligadas à história da transexualidade no Brasil e na Europa nas décadas de 1950 a 1990.

TAT’ETU LENGULUKENU Iniciou sua vida religiosa com os ensinamentos de umbanda da Sra. Carmélia Thomaz Senra (Mãe Carmélia/ *in memoriam*) e do Sr. Antônio Carlos (Pai Toninho de Exu). Posteriormente, sua iniciação no Candomblé foi realizada por Mam’etu Mabeji no Kupapa Unsaba (Bate Folha, Rio de Janeiro) onde também recebeu sua *dijina*, e após cumprir o período de novíço, o cargo de Tat’etu ria Inkisse. É zelador da Inzo Unsaba Ria Inkosse, terreiro localizado em Paraíba do Sul/RJ e reconhecido como mestre em Cultura Popular e Medicina Alternativa pelo Prêmio Culturas Populares.

THAYANE VICENTE VAM DE BERG Doutoranda em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/ UniRio). É mestra em Gestão de Documentos e Arquivos pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ/UniRio). Pós-graduada em Preservação de Acervos pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), e em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É pesquisadora no Laboratório Multidimensional de Estudos em Preservação de Documentos Arquivísticos (Lab. PDA/UniRio).

TONY WILLIAN BOITA Doutorando em Comunicação e mestre em Antropologia Social e bacharel

em Museologia pela Universidade Federal de Goiás. É diretor do Museu das Bandeiras, Museu de Arte Sacra da Boa Morte e Museu Casa da Princesa (Ibram/MTur).

VALÉRIA REGINA ABDALLA FARIAS

Possui graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (Ufba, 2005) e Mestrado em Comunicação Acessível pelo Instituto Politécnico de Leiria (2021). Atualmente é museóloga no Núcleo de Exposições do Museu Histórico Nacional. Já atuou no Núcleo de Educação da mesma instituição, onde iniciou trabalho na área da acessibilidade.

VERA LIMA Museóloga, especialista em museus e Educação pela UniRio. Atuou no Museu Histórico Nacional por mais de trinta anos, destacando-se como curadora da coleção de indumentária. Foi professora de moda da Universidade Cândido Mendes e da Universidade Estácio de Sá (ambas no Rio de Janeiro). Assinou várias exposições e artigos nos *Anais do Museu Histórico Nacional* sobre o tema.

VERA LUCIA BOTTREL TOSTES

Museóloga, mestre em História Social e professora de Heráldica e Sigilografia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Dirigiu o Museu Histórico Nacional (1994-2014). É membro de diversos Conselhos e Academias de História e de Heráldica no Brasil e no exterior. Autora de livros e artigos sobre museologia e heráldica.

VICTOR VILLON Mestre e doutor em História pela PUC-Rio, é autor de *O mundo português que Gilberto Freyre criou – seguido de diálogos*

com Edson Nery da Fonseca (Vermelho Marinho, 2010).

YNAÊ LOPES DOS SANTOS Doutora em História Social pela USP e professora adjunta no Instituto de História da UFF. Realiza Pesquisa na área de História da América, com ênfase em Escravidão Moderna e Relações Étnico-raciais nas Américas, atuando principalmente nos seguintes temas: escravidão, América ibérica, formação dos Estados nacionais, cidades escravistas, relações étnico-raciais e ensino de História. Atualmente faz parte do Comitê Executivo do BRASA e é uma das editoras da *Revista Tempo*, da Universidade Federal Fluminense.

BIBLIOGRAFIA E OUTRAS REFERÊNCIAS

1 URNAS FUNERÁRIAS MARAJOARAS

BARRETO, Cristiana. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, n.3, 2020.

LIMA, Marcelle Rolim de Souza; BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena Pinto. História de vida de uma urna Marajoara: recontextando contextos e significados. *Revista de Arqueologia, SAB*, v.3, n.3, 2020, p. 396-418.

NEVES, Eduardo Góes. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira: a pré-história e os verdadeiros colonizadores*. Cuiabá: Archaeo/Carlini & Contexto Editorial, 2019.

SCHAAN, Denise Pahl. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. *Habitus*, v.5, n.1, 2007, p. 99-117.

2 PEÇA DE ARTILHARIA PORTUGUESA

MANUCY, Albert. *Artillery Through the Ages: A Short Illustrated History of Cannon, Emphasizing Types Used in America*. Washington, D.C. National Park Service/ United States Government Printing Office, 1956 (1ª reimpressão). Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/20483/20483-h/20483-h.htm>>. Acesso em 22/03/2022.

REGALADO, Jaime Ferreira. Primórdios da artilharia naval na Angra do Heroísmo: Berços em ferro forjado do século XV. *Atlântida – Revista de Cultura*. Tomo LXV-2020. Disponível em: <<https://mu-seu-angra.azores.gov.pt/artigos/media/>

CH-Jaime-Regalado.pdf>. Acesso em 16/03/2022.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Superintendência do Iphan/RJ - Parecer nº 94/2012/Cotec/Iphan-RJ assinado por Adler Homero Fonseca de Castro (9 pp., datil.)

3 TACAPE DE TIBIRIÇÁ

BARROSO, Gustavo. O tacape de Tibiriçá. Papel de Tibiriçá na fundação de S. Paulo – os jesuítas e João Ramalho – a epopeia da catequese – uma relíquia desse glorioso tempo. Segredos e Revelações da História do Brasil. *O Cruzeiro*, s/ d. Hemeroteca Gustavo Barroso. Pasta 60, v. 2, p. 451.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Eduff, 2008.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1935.

4 ESPADA DE EXECUÇÃO

BERBARA, Maria; MENEZES, Renato; HUE, Sheila (orgs.). *França Antártica: ensaios interdisciplinares*. Campinas: Ed. Unicamp, 2020.

DE LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1961.

WELAND, Gerald. *Espadas, adagas e alfanques*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

5 MOEDAS OBSIDIONAIS

ANGELINI, Claudio Marcos; LUCIO, Hilton Aparecido Magri. *As moedas obsidionais holandesas no Brasil*. São Paulo: ed. dos autores, 2021.

DESSART, Gastão N.T.T. *Ensaio histórico e descritivo das primeiras moedas cunhadas no Brasil*: Moedas obsidionais e de necessidade, cunhadas pelos invasores holandeses, em Recife, Pernambuco, em 1645/46 e 1654. São Paulo, 1960.

PROBER, Kurt. *Catálogo das moedas brasileiras*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1981.

ROMERO, Edgar de Araújo. O meio circulante no Brasil Holandês. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 1, 1940, p.23-30.

WIESEBRON, Marianne L. Introdução aos Países Baixos do século dezessete e às coleções em arquivos e bibliotecas neerlandesas. In: *O Brasil em arquivos neerlandeses (1624-1654)*. Leiden: Leiden University Press, v. 4, 2011.

6 LIVRO DOS FEITOS DE NASSAU

BARLÉU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo de Wiesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange*. Amsterdã, 1647.

GOMES, Flávio. *Palmares*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Zumbi dos Palmares*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

7 CANHÃO DE LUÍS XIV

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. *Muralhas de pedra, canhões de bronze, homens de ferro*: fortificações do Brasil, 1504-2006. v.1. Rio de Janeiro: Funceb, 2007.

_____; ANDRADA, Ruth Beatriz Caldeira. O pátio Epitácio Pessoa: seu histórico e acervo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1993 (mimeo).

_____. *Pátio Epitácio Pessoa: entre pedras, canhões e arcadas*; Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2021.

8 SEGUNDA BATALHA DE GUARARAPES

BARROSO, Gustavo. A Exposição Histórica do Brasil em Portugal e seu catálogo. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 1, 1940. p. 235-246.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR - Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n. 740, p. 1147-1168, nov-dez 2009. Disponível em: <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386/387>>. Acesso em 12/09/2022.

MELLO, Evaldo Cabral. *A guerra holandesa: conflito, negociação e imaginário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2021. 3v.

9 HISTÓRIA GENEALÓGICA DA CASA REAL PORTUGUESA

APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008.

BIBAS, Marli Gaspar. *As marcas de proveniência como elementos para a construção narrativa da trajetória do exemplar Histoire de l'Origine et des Premiers Progrès de l'Imprimerie (1740)*: da Real Biblioteca à Biblioteca Central da União. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação em Biblioteconomia, 2019.

BUCKLAND, Michael Keeble. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science (JASIS)*, v. 45, n. 5, p. 351-360, 1991.

GASKELL, Philip. *A new Introduction to Bibliography*. New York: Oxford University Press, 1972.

VARRY, Dominique. *Introduction a la bibliographie matérielle*. Soumis par vary le mar, 2011-06-14, 18:40. © Dominique Varry 2011. Disponível em: <[\[nique-varry.ensib.fr/bibliographie%20materielle\]\(http://nique-varry.ensib.fr/bibliographie%20materielle\)>. Acesso em 29/04/2019.](http://domi-</p></div><div data-bbox=)

10 AGULHA DE MAREAR

ALBUQUERQUE, Luis de. *A náutica e a ciência em Portugal: notas sobre as navegações*. Lisboa: Gradiva, 1989.

GESTEIRA, Heloisa. O astrolábio, o mar e o Império. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 21, p. 1.011-1.027, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702014000300012>>. Acesso em 12/09/2022.

PIMENTEL, Manoel Serrão; PIMENTEL, Luis Serrão. *A arte de navegar*: em que se ensina regras práticas e o modo de cartear pela carta plana, e reduzida, o modo de graduar a balhastilha por via dos números, e muitos problemas úteis à navegação, e roteiro das viagens, e costas marítimas da Guiné, Brasil. Lisboa: Oficina de Miguel Menescal da Costa, 1762.

11 RETRATO DE D. SEBASTIÃO

ARAÚJO, Maria Augusta. Gravadores estrangeiros na corte de D. João V. In: *Actas do III Congresso Internacional da APHA*. Porto, 2004.

BRUM, José Zephyrino de Menezes (org.). *Estampas gravadas por Guilherme Francisco Lourenço Debrie*. Catálogo. Rio de Janeiro: Oficinas de Artes Gráficas da Biblioteca Nacional, 1908.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Reis, príncipes e varões insígnies na Coleção Barbosa Machado. *AHAM VI*, 2005, p. 215-251.

PIMENTEL, Antônio Filipe. Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte. *Revista de História da Arte* n.5, 2008, p. 133-151.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico*. Relativo à antiga construção civil no Brasil. Fascículo III. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

12 SANTINHA MISSIONEIRA

BAPTISTA, J. *O eterno: crenças e práticas missionais*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2015.

_____. *O temporal: sociedades e espaços missionais*. Brasília: Ibram, 2015.

_____; BOITA, T. O desafio nativo. In: MAGALHÃES, Aline; BEZERRA, Rafael (orgs.). *Museus nacionais e os desafios do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.

_____; _____. Patrimônios indígenas nos 80 anos do Museu das Missões. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 14, n. 1, 2019.

BAUER, L. O arquiteto e o zelador: patrimônio cultural, história e memória. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Paris, 2007.

BOTELHO, A.; VIVIAN, D.; BRUXEL, L. *Museu das Missões*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2015.

13 RETRATO DE D. LUÍS DE VASCONCELOS

COLLECÇÃO de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S. Magestade, o Senhor D. João VI. Lisboa: Na Imp. de Victorino Rodrigues da Silva. Anno de 1823.

FERREZ Gilberto. *O Paço da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

LARA, Sílvia H. *Fragmentos setecentistas*. Escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PEÇANHA, José. A porcelana em Portugal. Terra portuguesa. *Revista ilustrada de arqueologia artística e etnográfica*, n. 31-32, janeiro 1922.

PESSÓA, José. Lisboa pombalina e o Rio de Janeiro: Experiências de capital no urbanismo português. In: ARAÚJO, Ana Cristina et al. (orgs.). *O terramoto de 1755*. Impactos históricos. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

14 A PESCA DAS BALEIAS NA BAÍA DE GUANABARA

FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. *Revista do Patrimônio*

Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 17, p. 219-237, 1969.

FIGUEIREDO, Claudio; LENZI, Isabel, ME-
LHEM, Núbia. *O porto e a cidade: o Rio de
Janeiro entre 1565 e 1910*. Rio de Janeiro:
Casa da Palavra, 2005.

FILGUEIRAS, Carlos A. L. *Origens da química
no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/
Sociedade Brasileira de Química, 2015.

15 ORATÓRIO LAPINHA

BRANCO, Maria Alice Honório Sanna Cas-
tello. Oratórios em estilo D. José I: a arte
e a fé nos objetos da vida privada pro-
duzidos em Minas Gerais no século XIX.
Dissertação de Mestrado em História
e Crítica de Arte, Escola de Belas Artes,
Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Rio de Janeiro, 2008.

COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte: Im-
aginária religiosa em Minas Gerais*. São
Paulo: Edusp, 2005.

RODRIGUES, Lucas. As formas do perene:
Os oratórios domésticos devocionais
em Minas Gerais e seus antecedentes
europeus: estudo histórico, estilístico e
iconográfico (sécs. XVIII e XIX). Disser-
tação de Mestrado em História, Univer-
sidade Federal de São João del-Rei. São
João del-Rei, 2020.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço do-
méstico devoção e arte. A construção
histórica do acervo de oratórios brasilei-
ros séculos XVIII e XIX. Tese de Doutora-
do em Arquitetura e Urbanismo, Univer-
sidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

16 CADEIRINHA DE ARRUAR

ANNUNCIOS. A verdadeira marmota [Rio de
Janeiro], 1851. Disponível em: <[http://me-
moria.bn.br/DocReader/815756/210](http://memoria.bn.br/DocReader/815756/210)>. Aces-
so em 27/12/2021.

ANNUNCIOS. *Correio Mercantil*. Rio de Ja-
neiro, 1838. Disponível em: <[http:// me-
moria.bn.br/DocReader/186244/176](http://memoria.bn.br/DocReader/186244/176)>.
Acesso em 27/12/2021.

ANNUNCIOS. *O Guaycuru*, [Rio de Janeiro],
1851. Disponível em: <[http:// me-
moria.bn.br/DocReader/186244/176](http://memoria.bn.br/DocReader/186244/176)>.

bn.br/docreader/709794/1090>. Acesso
em 27/12/2021.

BARBUY, H. Entre liteiras e cadeirinhas. In:
MUSEU PAULISTA. *Como explorar um
museu histórico*. São Paulo: Edusp, 1992,
p. 19-21.

REIS, J. J. De olho no canto: trabalho de rua
na Bahia na véspera da abolição. *Afro-
Ásia*, Salvador, n. 24, p. 199-242, 2000.

17 NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura
barroca no Brasil*. Tradução de Thaisa Mur-
ray. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1971.

DANTAS, Julio Cezar Neto. A cidade de Pa-
raty como patrimônio integral: atuação
da comunidade local e influências no
seu tombamento e na valorização e ma-
nutenção de suas representações cultu-
rais. Tese de Doutorado. UNIRIO/ MAST,
PPG-PMUS. Rio de Janeiro: 2020.

MEGALE, Nilza Botelho. *Cento e doze invo-
cações da Virgem Maria no Brasil*. Rio de
Janeiro: Vozes, 1986.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A es-
cultura devocional na época barroca, as-
pectos técnicos e funções. *Barroco, Belo
Horizonte/Ouro Preto*, n. 18, 1997/2000,
p. 247-267.

_____. Maneirismo, Barroco e Rococó na
arte religiosa e seus antecedentes euro-
peus. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *So-
bre a arte brasileira*. Da pré-história aos
anos 1960. São Paulo: Editora WMF Mar-
tins Fontes/Edições SESC, 2014, p. 96-135.

18 BOM PASTOR, ESCULTURA EM MARFIM

BOXER, Charles R. *O império marítimo por-
tuguês*. São Paulo: Cia das Letras, 2002,
p. 54-55.

FALCON, Francisco José Calazans. O capi-
talismo unifica o mundo. In: REIS FILHO,
Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA,
Celeste. *O século XX: o tempo das incer-
tezas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasilei-
ra, 2000, p. 31.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a
Carreira das Índias*. São Paulo: Compa-
nhia Editora Nacional, 1968.

SILVA, Jorge Lúzio Matos. *Sagrado marfim:
O Império português na Índia e as rela-
ções intracoloniais Goa e Bahia, século
XVIII: iconografias, interfaces e circula-
ções*. 2011. Dissertação de Mestrado em
História), Pontifícia Universidade Católi-
ca de São Paulo, São Paulo, 2011.

19 ESCULTURAS DOS SANTOS EVANGELISTAS

AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua
história, monumentos, homens notá-
veis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro:
Livraria Brasileira Editora, v. 1, 1969.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro
de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac &
Naify, 1999.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro sete-
centista: a vida e a construção da cidade
da invasão francesa até a chegada da
Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

20 RABECA

CARVALHO, Gerardo A. de. Os instrumentos
primitivos afro-brasileiros no Museu
Histórico Nacional. In: *Anais do Museu
Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4,
1948/58, p. 139-157.

GRAMANI, J. E.; GRAMANI, D. (org.). *Rabeca,
o som inesperado*. Curitiba, edição do
autor, 2002.

LINEMBURG, Jorge. *Cegueira e rabeca: ins-
trumentos de uma poética*. Florianópo-
lis: Quebra-ventos: modos de fazer, 2017.

21 CARIMBO DA REAL BIBLIOTECA

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da.
Real Biblioteca: apontamentos sobre
seu acervo. In: Seminário Internacional
D. João VI, um rei aclamado na América,
2000, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Ja-
neiro: Museu Histórico Nacional, 2000,
p. 208-220.

ESTATUTOS da Real Bibliotheca: mandados
ordenar por Sua Magestade [D. João VI,
em 32 parágrafos]. Rio de Janeiro: Regia
Typographia, 1821.

PINHEIRO, Ana Virginia. Coleções que cons-
tituíram e constituem o acervo da Real

Bibliotheca (1755-1825) e coleções incorporadas à Biblioteca Nacional, após 1825. 2001. Relatório da pesquisa “Subsídios para a história da Real Bibliotheca portuguesa, 1755-1807 – as raízes da Biblioteca Nacional brasileira”, patrocinada em 1999 pela Biblioteca Nacional de Portugal/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e pela Fundação Vitae e, a partir de 2000, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), com o apoio da Biblioteca Nacional do Brasil.

_____. Migrações do impresso: sobre os tesouros incorporados e ocultos na Real Bibliotheca de D. João VI. In: FERREIRA, Tania Maria Taves Bessone da Cruz et al. (org.). *D. João VI e o Oitocentismo*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2011, p. 141-154.

SILVA, Eliane Vieira da; PINHEIRO, Ana Virginia; MATTOS, Márcia Christina Gitahy de (org.). *Numismata*: catálogo da coleção fundadora da Biblioteca do Museu Histórico Nacional: séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. 2022. Catálogo compilado para publicação por ocasião das comemorações dos cem anos do Museu Histórico Nacional.

22 MOEDAS DO REINO UNIDO DE PORTUGAL, BRASIL E ALGARVES

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 16, Lisboa, IN-CM (1989), p. 11-47.

GARCÍA-BELLIDO, Maria Paz. “La moneda, libro en imágenes de la ciudad”. In: OL-MOS, Romera, *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, p. 237-249.

LIMA, Fernando Carlos Greenhalgh de Cerqueira. A lei de cunhagem de 4 de agosto de 1688 e a emissão de moeda provincial no Brasil (1695-1702): um episódio da história monetária do Brasil. *Revista de Economia Contemporânea*, n. 9(2), (2005), p. 385-410.

SEIXAS, Miguel Metelo. As armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. *Olisipo*, II série, n. 14, (2001), p. 110-127.

SOUSA, Rita Martins de. *Moeda e Estado*: políticas monetárias e determinantes da procura (1688-1797). Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão, Universidade Técnica de Lisboa, 2001.

23 ESPADA DO CONDE DA BARCA

D. João VI e o seu tempo. Palácio Nacional da Ajuda. Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa, Portugal, maio-julho 1999. (exposição)

EDMUNDO, Luiz. *A corte de D. João no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.

JUNQUEIRA, Maria Cecília Costa. O primeiro e único Conde da Barca. Um iluminado na corte de Dom João. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História das Ciências, Técnicas e Epistemologia (HCTE), UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.

MALAFIA, Eurico. *Antonio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca, diplomata e estadista 1787-1817*. Arquivo Distrital de Braga, Universidade do Minho, Portugal, 2004.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da Biblioteca dos Reis*. Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

24 GRAVURA DO DESEMBARQUE DE DONA LEOPOLDINA

KANN, Bettina; LIMA, Patrícia Souza. *D. Leopoldina 1797/1826*: cartas de uma imperatriz. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

LEE, Francis Melvin. Instruir de maneira intensa e imediata: circulação e uso de estampas no Brasil Joanino. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

25 D. JOÃO OUVINDO O PADRE JOSÉ MAURÍCIO AO CRAVO

HAZAN, Marcelo. José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn: desconstruindo o mito. *Revista Brasileira*. Academia Brasileira de Música, n. 28. 2008. Disponível em: <[https://abmusica.org](https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasileira-no-28.pdf)

[br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasileira-no-28.pdf](https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasileira-no-28.pdf)>. Acesso em 13/09/2022.

TAUNAY, Afonso d'E. *Uma grande glória brasileira*: José Maurício Nunes Garcia. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

26 PEÇA DA COROAÇÃO

BRASIL. Coleção das Leis do Império do Brasil de 1822. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1822.

CANDIDO, Azeredo Coutinho. *Apreciação do medalheiro da Casa da Moeda*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1862.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. O império da lei: ensaio sobre o cerimonial de sagração de D. Pedro I (1822). *Tempo*. EdUFF, v. 13, n. 26, p. 133-159, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/30229>> Acesso em 13/09/2022.

POLIANO, Luiz Marques. A moeda da independência. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XXIII. Rio de Janeiro, 1972.

27 RETRATO DA MARQUESA DE SANTOS

CHAGAS, Mário. Pesquisa museológica. In: Museu de Astronomia e Ciências Afins, Mast Colloquia – Museu: instituição de pesquisa. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, v.7, 2005. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Anais do Museu Histórico Nacional*, número especial: memórias compartilhadas – retratos na coleção do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: O Museu, 2003.

NERY, Maria Louise. A evolução da moda, subsídios para a criação do figurino. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2003, p. 160. O'HARA, Georgiana, *Enciclopédia da moda*: de 1840 à década de 80. Tradução Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

28 ESPADIM MAÇÔNICO

BARATA, Alexandre Masur. Maçonaria no Brasil (século XIX): história e sociabilidade. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*.

Hors série n. 1: UCLA-Gran Logia de California, Outubro de 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.15517/rehmlac.voi1.22547/>>. Acesso em 13/09/2022.

BARROSO, Gustavo. D. Pedro I e a maçonaria. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26/08/1950.

COSTA, Angelita Maria Rocha Ferrari: A Coleção de pinturas e miniaturas da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Proença. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3021>>. Acesso em 13/09/2022.

NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz: *O Império Luso-brasileiro 1750-1822*. (Nova História da Expansão Portuguesa, v. VIII, direção Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de: “Guatimozim” D. Pedro d’Alcântara de Bragança 1798-1834 Imperador do Brasil Rei de Portugal. (Catálogo de exposição) Queluz/Rio de Janeiro: Palácio de Queluz/ Paço Imperial, 1987.

RIBEIRO, Maria Laura: Dom Pedro I e a maçonaria. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XXIII. Rio de Janeiro, 1972.

SOUZA, Otávio Tarquínio de. *História dos fundadores do Império – a vida de D. Pedro I*. V. II, tomo 2º. Brasília: Edições do Senado Federal, 2015.

29 RETRATO DE ANITA GARIBALDI

BARROSO, Gustavo: O romance de Anita Garibaldi. *O Cruzeiro*, 1949. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&Pesq=anita%20garibaldi&pagfis=55772>> Acesso em 12/09/2022.

PEREIRA, Moacir. *Anita Garibaldi revive: na literatura, na cultura e na economia*. São Paulo: Minotauro, 2021.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel: *Brasil: uma biografia*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Site disponível, acessado em 12/09/2022: https://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-13/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=garibaldi&pos=0&source_list=collection&ref=%2Freserva-tecnica%2F

br/reserva-tecnica/retrato-pintura-13/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=garibaldi&pos=0&source_list=collection&ref=%2Freserva-tecnica%2F

30 MEDALHA DA FUNDAÇÃO DO IHGB

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Debaixo da imediata proteção imperial*: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). São Paulo: Annablume, 2011.

IHGB. Prospecto da subscrição para se cunhar medalha comemorativa da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Com os nomes dos contribuintes fundadores e as respectivas quantias. Rio de Janeiro, 23/11/1839. Arquivo do IHGB, BR RJHGB 125DL 168.7.

_____. Requerimento de Zeferino Ferrez reclamando o pagamento de cem mil réis, pela confecção das medalhas para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 08/03/1843. Arquivo do IHGB, BR RJHGB 125 DL 139.40.

SANTOS, Beatriz Boclin Marques dos. *Medalhas cunhadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB, 1985.

WEHLING, Arno. As origens do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *RIHGB*, v. 338, p. 7-16, jan/mar, 1983.

_____. *De formigas, aranhas e abelhas*. Reflexões sobre o IHGB. Rio de Janeiro: IHGB, 2016.

31 CHEGADA DA FRAGATA CONSTITUIÇÃO AO RIO DE JANEIRO

SIQUEIRA, Regina Boanerges. *Pinturas e desenhos de Edoardo de Martino - Marinha do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora DPHDM, 2021.

Sites disponíveis, acessados em 13/09/2022: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22820/de-martino>

<https://mhn.museus.gov.br/index.php/museu-historico-nacional-apresenta-batalhas-historicas-na-pintura-de-edoardo-de-martino/>

32 DAGUERREÓTIPO DO IMPERADOR

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

VASQUEZ, Pedro. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2002.

_____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, s.d.

33 ESTUDO DO QUADRO DA COROAÇÃO DE D. PEDRO II

FRANÇA, Dirceu Pinho. Manuel de Araújo Porto Alegre e o quadro de sua autoria ‘Coroação de D. Pedro II’, restaurado no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 26. Rio de Janeiro, 1975, p. 39-54.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor*: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39. Rio de Janeiro, 2007. Anual. p. 105-128.

34 LEQUE COMEMORATIVO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

HERSTAL, Stanislaw. *Dom Pedro*: estudo iconográfico. Brasília: Funag, 2021.

KRAAY, H. ‘Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade’: comemorações da Independência no Rio de Janeiro, 1840-1864. *Topoi* (Online): *Revista de História*, v. 8, p. 9-36, 2007.

LIMA, V. L.; ALMEIDA, Anamaria Rego; FERNANDES, Luciana do Amaral. O leque da Aclamação de D. João VI. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 32, p. 303-310. Rio de Janeiro, 2000.

35 LETREIRO DA FIRMA PACHECO FERREIRA & CIA

MARQUESE, R.; TOMICH, D. “O Vale do Paraíba escravista e a formação do mer-

cado mundial do café no século XIX”. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). *O Brasil Imperial*, v. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 373.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 27.

TOPIK. “As relações entre o Brasil e os Estados Unidos na época de Rio Branco”. In: CARDIM, Carlos H.; ALMINO, João (org.). *Rio Branco, a América do Sul e a modernização do Brasil*. Rio de Janeiro: EMC, 2002, p. 411.

36 PULSEIRAS DE PLACAS

FACTUM, Ana Beatriz Simon. Joalheria escravada baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro. Tese de Doutorado, Arquitetura e Design, USP. São Paulo, 2009.

FARIAS, Juliana Barreto. “Penca de balan-gandãs”. In: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (orgs.). *História do Rio de Janeiro em 45 objetos*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019, p. 84-93.

_____. *Mercados minas: africanos ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890)*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, Casa Civil, Arquivo Geral da Cidade do Rio, 2015.

OLIVEIRA, Octávia Corrêa dos Santos. Ourivesaria brasileira. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. IX, Rio de Janeiro, 1948.

37 RETRATO DE PAULA BRITO

ABREU, Regina. O paradigma evolucionista e o Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 27. Rio de Janeiro, 1995.

DIAS, Eliane. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)*. Fontes primárias, bibliográficas e visuais. Guarulhos: EFLCH/Unifesp, 2020.

GODOI, Rodrigo Camargo de. Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861). Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2014.

MARTINS, Bruno Guimarães. Corpo sem cabeça. Paula Brito e a Petalógica. Tese de

Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Renata. *A imagem gravada*. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

38 CARTES DE VISITES DE ESCRAVIZADOS

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. *Visualidade*, Goiânia, v. 9, jan-jun, 2011.

LISSOVISKY, Maurício; AZEVEDO, Paulo Cesar. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex-Libris, 1988.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

KOUTSOUKOS, Sandra Sophia Machado. Typos de pretos no estúdio dos photographos: Brasil, segunda metade do século XIX. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39. Rio de Janeiro, 2007.

MAGALHÃES, Manuel. Christiano Junior, um açoriano, fotógrafo, na América do Sul. *Revelar, Revista de Estudo de Fotografia e Imagem*. Porto: Universidade do Porto, v. 1, out. 2016.

39 VISÃO DE PARAGUAÇU

BRASIL. Biblioteca Nacional. Guia da exposição de história do Brasil. Tipografia Gazeta de Notícias: Rio de Janeiro, 1881. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon130043/icon130043.html#page/52/mode/1up> Acesso em 14/09/2022.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*. Poema épico. Biblioteca Nacional: s/d. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/caramuru.pdf> Acesso em 13/09/2022.

40 A BOTICA PORTÁTIL DO DR. CHERNOWIZ

CHERNOWIZ, Pedro Luiz Napoleão. *Dicionário de Medicina Popular*. Paris, Roger & F. Chernowiz, 1890.

EDLER, Flávio Coelho; GUIMARÃES, Maria Regina Cotrim. Chernowiz e a medicina no Império. *Inteligência*, 23:128-146. 2003.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. *A arte de curar: cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

GUIMARÃES, Maria Regina Cotrim. *Civilizando as artes de curar*: Chernowiz e os manuais de medicina popular do Império. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2016.

MENESES, Ulpiano Bezerra. O objeto material como documento. Palestra proferida no curso “Patrimônio cultural: políticas e perspectivas”, organizado pelo IAB/CONDEPHAAT. São Paulo, 1980.

NERY, Olivia Silva et al. Segunda casa, segunda vida: a biografia dos objetos de museu. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 111-135, nov. 2020.

41 MARIA CAMBINDA

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, v. 1. 1967.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Iphan*, n. 23, 1994. p. 94-115.

IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DE OURO PRETO. Livro de Compromisso. 1715 (Manuscrito). Arquivo de Arte Sacra da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. Ouro Preto, Minas Gerais.

MAGALHÃES, Aline; PALAZZI, Solange. Maria Cambinda: uma máscara, uma boneca, uma escultura. *Exporvisões*, 01/ dez/ 2019. Disponível em: <<https://exporvisoes.com/2019/12/01/maria-cambinda-uma-mascara-uma-boneca-uma-escultura/>>. Acesso em 12/09/2022.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (1944) Documento da ação do Museu Histórico Nacional na defesa do patrimônio tradi-

cional do Brasil. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 5. Rio de Janeiro, 1955.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da Festa de Coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

42 O TAMBOR CAXAMBU

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Documentário da ação do Museu Histórico Nacional da Defesa do Patrimônio Nacional do Brasil. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. V. Rio de Janeiro, 1944.

KI-ZERBO, Joseph. Metodologia e Pré-História da África. In *História Geral da África*, v. I. Brasília: UNESCO, 2010.

POSNANSKY, Merrick. As sociedades da África subsaariana na Idade do Ferro Antiga. In: *História geral da África*, v. VII. Brasília: Unesco, 2010.

43 COLEÇÃO JOSÉ DOS REIS CARVALHO

BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

LOPES, Maria Margaret. “A Comissão Científica de Exploração uma ‘expansão para dentro’”. In: KURY, L. B. (org.). *Comissão Científica do Império, 1859-1861*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009, p. 51-83.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. “150 anos depois: na ronda do tempo”. In: KURY, L. B. (org.). *Comissão Científica do Império, 1859-1861*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009, p. 10-15.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VAM DE BERG, Thayane Vicente. “A imagem como documento: a coleção José dos Reis Carvalho, pintor da Comissão Científica do Império (1859-1861)”. In: SILVA, Maria Celina Soares de Mello e; BARBOZA, Christina Helena da Mota. (org.). *Acervos de Ciência e Tecnologia no Brasil - Preservação, História e Divulgação*. Rio de Janeiro: Museu de Astro-

nomia e Ciências Afins, 2012, v. 1, p. 181-219. Disponível em: http://www.mast.br/images/pdf/publicacoes_do_mast/livro_acervos_de_ciencia_e_tecnologia.pdf. Acesso em 20/01/2022.

44 LEME DA FRAGATA AMAZONAS

AMAZONAS, Francisco Manuel Barroso da Silva, barão do. *Combate naval do Riachuelo*. Rio de Janeiro: Villeneuve, 1878.

BITTENCOURT, vice-almirante Armando de Senna. Visitando Riachuelo e revendo controvérsias, 132 anos depois. *Revista Marítima Brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, v. 117, n. 7/9, jul/set 1997, p. 41-58.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra; nova história da Guerra do Paraguai*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

45 COMBATE NAVAL DO RIACHUELO

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. *Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV* 740 noviembre-diciembre (2009).

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. 2 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2021.

_____. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016.

TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

46 RETRATO DE PEDRO II

ENCICLOPÉDIA ITAÚ: artes visuais. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22853/delfim-da-camara>>. Acesso em 06/04/2022.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MONTELEONE, Joana Moraes. D. Pedro II and the coats of the empire: the meanings of power in male attire of the

Brazilian Second Empire. *Almanack* 15 (2017): 318-345.

NADER, R. V. Eclipses e trânsitos planetários no século XIX: A modernização da Astronomia Observacional no Brasil de 1850 ao final do Segundo Império. Tese de Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologias, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

47 ALEGORIA DO VENTRE LIVRE

ARIZA, Marília. “Comprando brigas e liberdade: contrato de locação de serviços e ações de liberdade na província de São Paulo nas últimas décadas da escravidão (1874-1884)”. In: MACHADO, Maria Helena; CASTILHO, Celso (orgs.). *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2018, p. 65-83.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GONÇALVES, Aline. Como pensar o elemento servil: o lugar dos libertos nas expectativas das elites após a emancipação. *Revista Afro-Ásia*, n. 60, 2019, p. 81-104.

JOVINO, Ione da Silva. *Crianças negras em imagens do século XIX*. São Paulo: Desconcertos, 2021.

48 COLEÇÃO “TIPOS DE RUA”

CARVALHO, Gerardo. Dez estatuetas baianas. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 10. Rio de Janeiro, 1949-1959, p. 69-80.

FARIAS, J. B. *Mercados minas: Africanos ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890)*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro/Arquivo Geral da Cidade, 2015.

QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográficas*. 2 ed. Bahia: Oficinas da Empresa “Bahia”, 1911.

49 DOMINGO DE FESTA NA FAZENDA

GOB, André; DROUGUET Noémie. *A museologia, história, evolução, questões atuais*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. “Mulher, corpo e maternidade”. In: *Dicionário da escravidão e liberdade*: 50 textos críticos. SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAGALHÃES, Aline Montenegro: Pinturas de Hans Nobauer. Documentos de arquitetura colonial na coleção do Museu Histórico Nacional. In: II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://docsplayer.com.br/34645449-Pinturas-de-hans-nobauer-documentos-de-arquitetura-colonial-na-coleção-do-museu-histórico-nacional.html>>. Acesso em 13/09/2022.

TELLES, Lorena Féres da Silva: “Amas de leite”. In: *Dicionário da escravidão e liberdade*: 50 textos críticos. SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

50 DOZE HORAS EM DILIGÊNCIA

BARROSO, Gustavo. Primeiro Guia Turístico do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 22 a 114, novembro de 1952. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=59577> Acesso em 29/12/2021.

CHAGAS, M.; STORINO, C. A vida social da diligência Mazeppa. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 40. Rio de Janeiro, 2008, p. 477-485. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=&pagfis=19151> Acesso em 29/12/2021.

KLUMB, Revert Henry. Doze horas em diligência – guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora. Rio de Janeiro, 1870. Disponí-

vel em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=&pagfis=71764>> Acesso em 29/12/2021.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. O original manuscrito do primeiro guia de viagem impresso no Brasil. *Brasiliiana Fotográfica*, maio de 2020. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16516>> Acesso em 28/12/2021.

WANDERLEY, Andrea C. T. Doze horas em diligência, o primeiro guia turístico do Brasil, por Revert Henrique Klumb (c. 1826 - c. 1886). *Brasiliiana Fotográfica*, maio de 2020. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16516>> Acesso em 28/12/2021.

_____. Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891), um entusiasta da fotografia. *Brasiliiana Fotográfica*, dezembro de 2016. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=7183>> Acesso em 07/01/2022.

51 LETREIRO DA LOJA DA AMÉRICA E CHINA

BORELLI, Ana (org.). *Rio de Janeiro perdido e recuperado*. Rio de Janeiro: TIX, 2019.

CASA DA AMÉRICA E CHINA. Rua do Ouvidor, 62 (1840-1940). Rio de Janeiro: [Gráfica Sauer], 1940.

52 RETRATO DE ANDRÉ REBOUÇAS

ALONSO, Angela, A teatralização da política. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 24, n. 2, p. 101-122.

MATTOS, Hebe. “O fantasma da desordem”. In: *Das cores do silêncio*. Campinas: Unicamp, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: ALENCAS-TRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. II, São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SANTOS, Sydney M. G. dos. *André Rebouças e seu tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

REBOUÇAS, André. *Diário e notas autobiográficas*. Textos escolhidos e anotações por Ana Flora e José Ignácio Veríssimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

WEISZ, Suely de Godoy. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

53 MANUSCRITO DE MACHADO DE ASSIS

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. Epistolário. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis: obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BANDEIRA, Manuel. “O poeta”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis: obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

54 BATUTAS DE FRANCISCO BRAGA

CARDOSO, André. Introdução a “Gavota e “Minueto” de O contratador dos diamantes de Francisco Braga. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 224-228, jan/jun, 2011.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Francisco Braga: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

ENCICLOPEDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977, v. 1, p. 108-110.

RAYNOR, Henry. “Music standards in the early nineteenth century”. In: *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. London: Barrie & Jenkins, 1972, p. 36-53.

SANTOS, Isa Queiroz. *Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1951.

55 RETRATO RASGADO DE PEDRO II

BEZERRA, Rafael Zamorano. Valor histórico, exposição e restauração de objetos do acervo do Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 42, p. 383-442. Rio de Janeiro, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no*

Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DREYFUS, Jenny. Dom Pedro II através de sua iconografia. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 4, p. 383-442. Rio de Janeiro, 1947.

FONSECA, G.G. Vandalismo é patrimônio: o quadro de Pedro II no Museu Histórico Nacional (2017-2018). Dissertação de Mestrado em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro, 2019.

56 MESA DA CONSTITUINTE DE 1891

BRASIL. Câmara dos Deputados. Sedes da Câmara: Museu da Câmara dos Deputados. Brasília: Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/copy_of_museu/historia/sedes-da-camara> Acesso em 15/02/2022.

CHAGAS, Mario de Souza. *Compromisso constitucional*: República em documentos. Série Documentos Museológicos n. 2. Rio de Janeiro: Museu da República, 2018.

KNAUSS, Paulo; LENZI, Maria Isabel Ribeiro; MALTA, Marize (org.). *História do Rio de Janeiro em 45 objetos*. Rio de Janeiro: Jauá/Faperj, 2019.

LASSANCE, Antonio. "O Poder Executivo: configuração histórico-institucional". In: CUNHA, Alexandre dos Santos; MEDEIROS, Bernardo Abreu de; AQUINO, Lusenil (org.). *Estado, instituições e democracia*: República. V. 1. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2010, p. 65-95.

57 UMA FOTO DE GUTIERREZ

CATÁLOGO da Companhia Photographica Brasileira, 1892-1893. J. Gutierrez Succesor. Rio de Janeiro, Edição do fotógrafo, 1892-1893. Fotocópia cedida pelo colecionador Gilberto Ferrez (1908-1999).

COELHO, Mário César. Victor Meirelles e a Empresa de Panoramas. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles, novas*

leituras. São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 114-129.

ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez*. Apresentação de Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LOPES, Marcos Felipe de Brum. Migrantes e fantasmas: imagens e figuras de Benjamin Constant. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 1, p. 76-92, 2018. Disponível em: <<https://revistasletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/27713/16681>>. Acesso em 13/09/2022.

Ofotógrafo Juan Gutierrez de Padilla (c.1860 – 28/6/1897). *Brasileira Fotográfica*. Disponível em: <<https://brasileanafotografica.bn.gov.br/?p=5398/>>. Acesso em 13/09/2022.

58 LITOGRAFIA SOBRE O ATENTADO A PRUDENTE DE MORAES

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*: o Rio de Janeiro e a República que não foi, 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.15.

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. O Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 28. Rio de Janeiro, 1996.

LE GOFF, Jacques. História. In *Enciclopédia - Documento - Monumento*, p. 103, v. 1- Memória -História Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1997, p. 221.

MARINGONI, Gilberto de Oliveira. Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social, Dep. de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/47333051-Angelo-agostini-ou-impressoes-de-uma-viagem-da-corte-a-capital-federal.html>>. Acesso em 12/09/2022.

KNAUSS, Paulo et al. (org.). *Revistas ilustradas*: modo de ler e ver no Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2011.

59 PORTA DO JORNAL DO COMMERCIO

MARTINS, Ana Lúcia; LUCA, Tania Regina. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

Verbetes "Jornal do Comércio". Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-comercio>. Acesso em 13/09/2022.

60 ÁLBUM DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

ABREU, Regina. O Museu Histórico Nacional e a nostalgia de um império idealizado. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto (orgs.). *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001, p. 247-263.

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de pássaros*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Finep/CNPq, 1986.

TURAZZI, Maria Inez. Apresentação. In: ERMAKOFF, Georg. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro, 1903-1936*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2009, p. 10-11.

61 AUTOMÓVEL PROTOS

ALMEIDA. Cicero Antônio F. Meios de transportes terrestres no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, 1990 (6). Disponível em: <<https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn>> Acesso em 12/09/2022.

SEVCENKO. N. "Na passagem do século, o Rio de Janeiro apareceu com destaque como o 15º porto do mundo em volume de comércio, sendo superado no continente americano apenas por Nova Iorque e Buenos Aires". In: _____. *Literatura como missão*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 27.

SILVA, Alcione T. Um novo Museu Histórico, "folha Ilustrada", 23/09/1969, n. 14-709. Disponível em: <<http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>> Acesso em 12/09/2022.

Catálogo e folheto da exposição *Na Velocidade do Protos*, 1996. Disponível em:

<<http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>> Acesso em 12/09/2022.

62 PLACA DO SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (org.). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

OLIVEIRA, Humberto de. *Coletânea de leis, atos e memoriais referentes ao indígena brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco. 'O nosso governo': os Ticuna e o regime tutelar. São Paulo/Brasília: Marco Zero/MCT/CNPq, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

63 PORTA-ETROG

LEMLE, Rabino Dr. Henrique. *O drama judaico*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.

_____. *Nesta hora*. Diálogo com a Nova Geração. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.

WORCMAN, Susane (org.). *Heranças e lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro, 1991.

64 TAMBOR DO CONTESTADO

AURAS, Marli. *Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla*. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 1995.

BALHANA, Altiva Pilatti; MACHADO, Brasil Pinheiro; WESTPHALEN, Cecília. *História do Paraná*. Curitiba: Grafiar, 1969.

MONTEIRO, Douglas Teixeira. *Errantes do novo século: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Guerre Sain-*

te au Brésil: le mouvement messianique du Contestado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim n.187, 1957.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social: a guerra sertaneja do Contestado – 1912-1916*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1981.

65 SELO DE CHIQUINHA GONZAGA

BRAGA, Wandrei. Biografia. Disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>>. Acesso em 19/03/2022.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar, [1984]/2009.

VALENÇA, Suetônio Soares. "Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe". In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/Casa de Rui Barbosa, 2000.

66 SESSÃO DO CONSELHO DE ESTADO

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. jan/jun 2018, p. 31-54. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/30209>>. Acesso em 09/07/2022.

_____. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v. 2014-1 (online).

VINCENTIS, Paulo de. Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. São Paulo, 2015.

67 FORTE DO MORRO DO CASTELO

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas/DGPC/AGCRJ, 2001. (Memória carioca; v. 2)

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário*

da independência. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1992.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem. *Era uma vez o Morro do Castelo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2000.

68 BARALHO DA EXPOSIÇÃO DE 1922

MOTTA, Marly Silva da. Antessala do paraíso, vale de luzes, bazar de maravilhas: a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro, 1922). Rio de Janeiro: CPDOC, 1992. Trabalho apresentado no Seminário "Cenários de 1922", promovido pelo CPDOC, Rio de Janeiro, 19-20 nov. 1992.

_____. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992.

MORETTIN, Eduardo. Cinema e Estado no Brasil: a exposição internacional do centenário da Independência em 1922 e 1923. Artigos. *Novos estudos Cebrap* (89). Mar 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000100008>> Acesso em 01/02/2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

69 TRANSMISSOR DE RÁDIO DE 1923

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MURCE, Renato. *Nos bastidores do rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Rádio MEC. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. DHBB. CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-mec>>. Acesso em 04/02/2022.

70 CARICATURA DE RIAN

FONSECA, Nair de Tefé Hermes da. *A revolução sobre a revolução de 22*. Rio de Janeiro: Portinho Cavalcanti, 1974.

FORJAZ, M. C. S. A crise da República Oligárquica no Brasil: as primeiras manifestações tenentistas. *RAE-Revista de Administração de Empresas*, [S. l.], v. 16, n. 6, p. 61–69, 1976.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *Nair de Teffé: vidas cruzadas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

VISCARDI, Cláudia M. R. O federalismo oligárquico brasileiro: uma revisão da política do café com leite. In: *Anuario IEHS*, Tandil (Argentina), v. 16, p. 73-90, 2001.

71 CAPACETE DE 1932

CAPELATO, Maria Helena. *O movimento de 1932: a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MORAES, Francisco Quartim de. *1932 A história invertida*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2018.

WEINSTEIN, Barbara. *The Color of Modernity. São Paulo and the making of Race and Nation in Brazil*. New York, Duke University Press, 2015.

72 VESTIDO DE MARIA BONITA

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun 2012.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. *Sob a luz de lampião: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas*. Salvador: Eduneb, 2016.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

73 CARTEIRA DE TRABALHO

GOMES, Angela de Castro. *Cidadania e direitos de trabalho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

74 VISCONDE DE SABUGOSA

LOBATO, José Bento Renato Monteiro. *O poço do Visconde*. Ilustrações de Bel-

monte. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

TOSTES, Vera et al. *Relatório Final da Comissão Interna da Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1992, p. 24.

75 QUADRO DO ALFERES TIRADENTES

BARROSO, Gustavo. Os retratos de Tiradentes. *O Cruzeiro*, 23/04/1955.

CHRISTO, M. C. V. “Tiradentes: o dilema dos irmãos Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo”. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro; KNAUSS, Paulo. (orgs.). *Coleções em diálogo*: Museu Histórico Nacional e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, v. 1, p. 105-112.

_____. Pintura, história e heróis: Pedro Américo e “Tiradentes esartejado”. Tese de Doutorado em História, Unicamp. Campinas, 2005.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da saudade na casa do Brasil*. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.

_____. Colecionando relíquias... um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais – 1934-1937. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

76 BANDEJA DA FEB

CAMPIANI, Cesar. *120 objetos que contam a história do Brasil na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Livros de Guerra, edição Kindle, 2020.

77 CARRUAGEM REAL

DREYFUS, Jenny. *Índice heráldico em relação a alguns nomes de família*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1945.

MATOS, Armando de. *Manual de heráldica portuguesa*. Porto: F. Machado, 1942.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *Títulos e brasões, sinais de nobreza*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

_____. Da viatura fúnebre a coche real. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 36, 2004.

ZUQUÊTE, Afonso Eduardo Martins. “Quadros cronológicos da história de Portugal desde o séc. XI até o séc. XX”. In: _____. *Nobreza de Portugal e Brasil*. Lisboa: Editorial Enciclopédia: 1960, p. 53-68.

SIQUEIRA, Cleantho Homem de. *Guerreiros potiguares: o Rio Grande do Norte na Segunda Guerra Mundial*. Natal: EDUFN, 2001.

MOTTA, Aricildes de Moraes (org.). *História oral do Exército na Segunda Guerra Mundial*. V. 2. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001, p. 233-304.

78 ALEGORIA DO ESTADO DO AMAZONAS

TERRA, Carlos G. (org.); OLIVEIRA, Madson; VOLPI, Maria Cristina. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 26 Especial. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, 2016.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. Gênero, mulher e indumentária no museu: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional. Tese de Doutorado em Museologia e Patrimônio, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio); Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, 2018.

PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VIANA, Fausto. *Dos Cadernos de Sophia Jobim*. Desenhos e estudos de história da moda e indumentária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

Site disponível para visualizar os desenhos acessado em 18/02/2022: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=65546>

79 TRONCO DO KUARUP

GOMES, Mercio P. Por que sou rondoniano. *Estudos Avançados*, São Paulo, 23 (65), 2009, p. 173-191. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/sHRwygJGFhMW-8Qf6PXRmhrJ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 12/09/2022.

GUERREIRO, Antonio. Quarup: transformações do ritual e da política no Alto Xingu.

Mana, 21(2): 377-406, 2015. DOI <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p377>
JUNQUEIRA, Carmen; VITTI, Taciana Vanneska. O Kwaryp kamaiurá na aldeia de Ipavu. *Estudos Avançados*, São Paulo, 23 (65), 2009. p. 133-148. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/RRKvS3x4B-V5Zp7nZwf9DRFx/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 12/09/2022.
STEINEN, Karl von den. *Entre os aborígenes do Brasil Central*. Tradução de Egon Schaden. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

80 RELÓGIO DE MESA

BICCA, Briane e BICCA, Paulo (orgs.). *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília: Unesco/Iphan, 2006.
NIEMEYER, Oscar *As curvas do tempo: Memórias*. 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
SOUZA, Isabella Gaspar. Hermenêutica da Catedral Metropolitana de Brasília: arquitetura, experiência e significado. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, FAU/UnB, Brasília, 2022.

81 MODELO DE AERONAVE DA PANAIR

ANDRADE, Carlos Drummond de. Leilão do ar. *Jornal do Brasil*, 02/10/1969. Caderno B.
CALAINHO, Luiz; MARQUES DA SILVA, Orlando. *História cronológica da Panair do Brasil*. Rio de Janeiro: 1988.
MEDEIROS, Jo Dutra et al. *A história da Panair do Brasil: 50 anos*. Rio de Janeiro: Técnica da Aviação, 1979.
PALHANO BARBOSA, Nair. *Nas asas da História: lembranças da Panair do Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
SASAKI, Daniel Leb. *Pouso forçado: a história por trás da destruição da Panair do Brasil pelo regime militar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

82 PROGRAMA DO SHOW OPINIÃO

ARAUJO, Maria Paula. *Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2007.
FERREIRA GULLAR, Depoimento concedido ao Projeto Memórias Estudantis, em

03/11/2004. Catálogo do Núcleo de História Oral e Memória IH/UFRJ, entrevista n. 35, p. 20, Laboratório de Estudos do Tempo Presente (UFRJ).

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo, Intermeios, USP, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. São Paulo: Unesp, 2014.

TERRA, Renato. “O canto livre de Nara Leão” (documentário), 2020.

83 ÓCULOS DE ROSE MARIE MURARO

MELO, Hildete Pereira de. Entrevistas com Rose Marie Muraro, 2000-2014.
_____. “Histórias e memórias no processo constitucional de 1985 a 1988: o papel do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM)”. In: BERTOLIN, Patrícia T. M.; ANDRADE, Denise A. de; MACHADO, Monica S. (orgs.). *Carta das mulheres brasileiras aos constituintes – 30 anos depois*, São Paulo: Autonomia Literária, 2018, p. 36-66.
_____; THOMÉ, Debora, *Mulheres e poder: histórias, ideias e indicadores*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, caps. 3 e 7.
MURARO, Rose Marie, *Memórias de uma mulher impossível*. 9 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2009.
_____. *Os seis meses em que fui homem*. 8 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

84 ROBE DE ANJOS E NUENS

ANDRADE, Priscila. A marca do anjo: a trajetória de Zuzu Angel e o desenvolvimento da identidade visual de sua grife. *IARA, Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, v. 2, n. 2, out-dez 2009.
SILVA, Priscila Andrade. A moda de Zuzu Angel e o campo do design. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Gradua-

ção em Design, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

STALLYBRASS, Peter. A vida social das coisas: roupas, memórias e dor. In: _____. *O caso de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TELES, Janaína de Almeida. A moda brasileira e o “anjo desamparado”: Zuzu Angel e o filho desaparecido. In: DEBOM, Paulo; MONTELEONE, Joana; SILVA, Camila Borges da. *A história na moda, a moda na história*. São Paulo: Alameda, 2019.

85 TORTURA

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Relatório Final. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>> Acesso em 13/09/2022.
FICO, Carlos et al. (orgs.). *40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
FORTI, Andrea. *Arte na prisão*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2020.
JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (comp.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XX, 2002.
MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (orgs.). *Luta, substantivo feminino*. São Paulo: Caros Amigos, 2010.

86 COLAR DE LUCY GEISEL

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. “Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-264.
RAMOS, Francisco Régis Lopes. *Em nome do objeto: museu, memória e ensino de história*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.
SCHWARTZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2018, p. 437-497.

87 O BATUQUEIRO

PEREIRA, Juliana da Conceição. E quando eram personagens negros, o caso de *blackfaces*. In: Da Cidade Nova aos palcos: uma história social do maxixe, 1870-1930. Tese de Doutorado, PPGH UFF. Rio de Janeiro, 2021.

MEFANO, Ligia. O design de brinquedos no Brasil: uma arqueologia do projeto e suas origens. Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes & Design do Programa de Pós-Graduação em Design. PUC/Rio. Rio de Janeiro, 2005.

PASSOS E SILVA, Lissa dos. “Rostos brancos, máscaras negras”. In: Preto na cor e branco nas ações: Representações raciais no teatro de revista. O caso da Peça Seccos e Molhados, 1924. Dissertação de mestrado, PPGH UFF. Rio de Janeiro, 2021.

Sites disponíveis, acessados em 13/03/2022: Jim Crow Museum - <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/dontstop/afrosponge.htm>

Blog brinquedos antigos, Ana Caldato - <https://anacaldatto.blogspot.com/2013/06/antigo-boneco-jeremias-vai-feira.html>

Jeremias Batuqueiro em movimento - <https://www.youtube.com/watch?v=r-sK9uVa42Mo>

“Be-Bob The Jivin Jigger” em movimento - <https://www.youtube.com/watch?v=GiiEGSJTCnw>.

88 INDUMENTÁRIA DE IEMANJÁ

CARVALHO, Marcos. *Gayaku Luiza, a trajetória do Jeje Marim na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

PARES, Nicolau. *A formação do candomblé*. História do ritual Jeje Marim na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

89 PROGRAMA DO SHOW POR VIA DAS DÚVIDAS

DA ROCHA, Flávio B. Entrevista em 23/01/2022.

UOL. O Pasquim faz 50 anos e ganha exposição em São Paulo. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/11/05/o-pasquim-faz-50-anos-e-ganha-exposicao-em-sao-paulo.htm>. Acesso em 26/01/2022.

_____. O rei dos anos dourados: histórias e o glamour de Carlos Machado. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/notas/o-rei-dos-anos-dourados-his->

[torias-e-o-glamour-de-carlos-machado](https://glamurama.uol.com.br/notas/o-rei-dos-anos-dourados-his-torias-e-o-glamour-de-carlos-machado) Acesso em 23/01/2022.

VIX. Rogéria: o melhor de dois sexos. O palco de Rogéria. Disponível em: <https://www.vix.com/pt/bdm/estilo/rogeria-o-melhor-de-dois-sexos-3> Acesso em 23/01/2022.

90 CÉDULA CARIMBADA

BARBOSA, Fernando de Holanda; SALLUM, Élvia Mureb. Hiperinflação: um arcabouço teórico. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 56, n. 4, out. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71402002000400001&lng=pt&nrm=i-so. acessos em 04 nov. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-71402002000400001> Acesso em 15/09/2022.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Souza, 1954.

MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

Sites disponíveis, acessados em 15/09/2022: Banco Central do Brasil - <https://www.bcb.gov.br/cedulasemoedas/cedulasemitidas> IBGE - <https://www.ibge.gov.br/explica/inflacao.php>

Memorial da democracia - <http://memorialdademocracia.com.br/>

91 PAINEL COLONIZAÇÃO E DEPENDÊNCIA

BRANDÃO, Gildo Marçal. *Linhagens do pensamento político brasileiro*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.

GODOY, Solange; LACERDA, Luiz Carlos Antonelli. Museografia e museu: um estudo de caso nos 80 anos do Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, 2002.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Dossiê sobre o painel ‘Colonização e dependência’*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1987. _____. *Plano de trabalho: MHN 100 anos - conectando outras histórias*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2021.

92 BANDEIRA DO MST

CHAGAS, Mário; GODOY, Solange de Sampaio. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 27. Rio de Janeiro, 1995, p. 31-59.

FERNANDES, Bernardo Mançano; STEDILE, João Pedro. *Brava gente: a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2012.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. “Nossos símbolos”. In: *Site Oficial do MST*. Disponível em: www.mst.org.br. Acesso em 09/02/2022.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Processo de doação de peças do MST-RS para a exposição “Expansão, Ordem e Defesa”, Processo 01468.000096/94-80, de 29 de agosto de 1994.

STEDILE, João Pedro; FREI Sérgio. “A luta pela terra no Brasil”. In: LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Expressão Popular / Fundação Perseu Abramo, 2016, p. 556-561.

TIERRA, Pedro. “A bandeira do MST”. In: *The landless voices web archive*. Disponível em: <http://www.landless-voices.org/vieira/archive-05.php?rd=FLAGOF-TH813&ng=p&th=13&sc=1&se=0>. Acesso em 09/02/2022.

93 BONECA KARAJÁ

COSTA, Maria. Heloisa Fénelon. A arte e o artista na sociedade Karajá. Tese Livre Docência em História da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1968.

FARIA, Luís Castro de. A figura humana na arte dos índios Karajá. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil/Museu Nacional, 1959.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira (org.). *Tesouros Iny-Karajá* [E-book], Goiânia: Cegraf UFG, 2021.

LEITÃO, Rosani Moreira. As bonecas de cerâmica iny-karajá e a pedagogia das ceramistas mestras. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira (org.). *Tesouros Iny - Karajá*

[E-book]. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.
WHAN, Chang. *Iny*. Karajá. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2012.

94 VIOLÃO DO CAZUZA

ARAÚJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 1997.

CONGRESSO NACIONAL. *Annaes do Senado Federal*. Sessões de 01 a 30 de novembro de 1914. V.VII, p. 51. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro. 1917. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anaais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf> Acesso em 21/12/21.

JORNAL A RUA. 06/11/1914. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=23immub.br6403&pagfis=415>>. Acesso em 21/12/21.

MOTTA, Débora. A identidade musical brasileira nas curvas de um violão. Disponível em: <<http://www.faperj.br/?id=3564.2.0>>. Acesso em 21/12/21.

RIBEIRO, Alfredo. Barão Vermelho ataca de novo. *Folha de São Paulo*. 08/09/1984. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8889&keyword=Cazuza&anchor=4203533&origem=busca&originURL=&pd=43244ef95dfb8ee8ec3ed7c18d94dfbb>>. Acesso em 14/01/22.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro, 1830-1930. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011.

95 UNIFORME DOS GARIS CARIOCAS

AIZEN, Mario; PECHMAN, Robert Moses. *Memória da limpeza urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coopim/Comlurb, 1985.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (AGCRJ). Documentação diversa sobre limpeza urbana.

COMPANHIA MUNICIPAL DE LIMPEZA URBANA (COMLURB). Relatórios internos diversos.

REIS, José de Oliveira. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.

96 BOMBA SAPO

DOSSIÊ Megaeventos e Direitos Humanos no Rio de Janeiro. Publicado pelo Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://br.boell.org/pt-br/2015/12/10/dossie-rio-olimpiadas-2016-os-jogos-da-exclusao/>>. Acesso em 16/02/2022.

97 CARTEIRA DE GABRIELA LEITE

LEITE, Gabriela. Coluna da Gabi. *Beijo da rua*, Rio de Janeiro, nov/dez 2005.

_____. *Filha, mãe, avó e puta*: a história de uma mulher que decidiu ser prostituta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

98 CLARINHA, A BONECA COM TRAÇOS DA SÍNDROME DE DOWN

GUEDES, Angela Cardoso. A formação da coleção de brinquedos do Museu Histórico Nacional – memórias afetivas, história e histórias. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 42, p. 107-123, 2010.

LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins (Comp.). *História do movimento político das pessoas com deficiência no Brasil*. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

MARQUES, Circe Mara. Bonecas com deficiência: práticas pedagógicas na educação infantil. 1º Seminário Luso-Brasileiro de Educação Inclusiva: o ensino e a aprendizagem em discussão. Porto Alegre: Edipucrs, 2017.

MARTINS, Patrícia Roque. Museus (in)capacitantes: deficiência, acessibilidades e inclusão em museus de arte. V. 7. Coleção Estudos de Museus. Casal de Cambra: Caleidoscópio e Direção-Geral do Patrimônio Cultural, 2017.

AVANTE – EDUCAÇÃO E MOBILIZAÇÃO SOCIAL. Cadê nossa boneca? (pesquisa). Salvador: Avante, 2020.

99 PLACA DA “RUA MARIELLE FRANCO”

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

CLAVAL, P. A. *Geografia cultural*. 2 ed. Florianópolis: Edusc, 2001.

ISQUERDO, Aparecida Negri. O nome do município: um estudo etnolinguístico e sócio-histórico na toponímia sul-mato-grossense. *Revista Prolingua*. v. 2, n. 2, 2008, p. 34-52.

FRANCO, Anielle. Entrevista, 9/03/2022 (quatro áudios de WhatsApp).

100 MÁSCARA DE PROTEÇÃO

AGENCE FRANCE-PRESSE. O que aconteceu desde que o novo coronavírus foi descoberto na China. Exame, 01/02/2020. Disponível em: <https://exame.com/ciencia/o-que-aconteceu-desde-que-o-novo-coronavirus-foi-descoberto-na-china/> Acesso em 21/01/2022.

BELL, Bethan. Covid-19: uma breve história das máscaras faciais, da Peste Negra à pandemia. *BBC News Brasil*. 14/03/2021. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/geral-56346221/](https://www.bbc.com/portuguese/geral-56346221) Acesso em 21/01/2022.

CANAL HISTÓRIA. A breve história da máscara. Disponível em: <https://canalhistoria.pt/blogue/a-breve-historia-da-mascara/> Acesso em 21/01/2022.

CORRÊA, Alessandra. O que era a ‘Liga Anti-Máscara’, que protestava contra restrições na gripe espanhola. *BBC News Brasil*. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52588711/](https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52588711) Acesso em 21/01/2022.

EVANGELISTA, Ana Paula. Negros são os que mais morrem por covid-19 e os que menos recebem vacinas no Brasil. Podcast Radio Poli. Escola Politécnica José Venâncio. Disponível em: <https://www.epsvj.fiocruz.br/podcast/negros-sao-os-que-mais-morrem-por-covid-19-e-os-que-menos-recebem-vacinas-no-brasil/> Acesso em 26/09/2022.

AGRADECIMENTOS

Adriana Moreno
Álvaro Marins
Cláudio Figueiredo
Fernando Antônio Gadelha da Trindade
Juarez Guerra
Núbia Melhem Santos
Patrícia Wanzeller
Paulo Knauss
Ruth Beatriz Calceira de Andrade
Sarah Fassa Benchetrit
Valéria Castro Alves
Vânia Bonelli



ESTE LIVRO FOI EDITADO
NA PRIMAVERA DE 2022, NA CIDADE DE
SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO.
FORAM USADOS TIPOS DIDOT,
CRIADOS POR FIRMIN DIDOT
EM 1817.

H673 Histórias do Brasil: 100 objetos do Museu Histórico Nacional, 1922-2022 /
Aline Montenegro Magalhães, org. et al. Rio de Janeiro: Museu
Histórico Nacional, 2022.
496 p. : il.; 21 cm.

Edição comemorativa dos 100 anos do Museu Histórico Nacional, 1922-2022.

ISBN: 978-65-88035-10-8

1. Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ) – Acervo Museológico.
I. Magalhães, Aline Montenegro. II. Botelho, André Amud. III. Lenzi, Maria
Isabel. IV. Bezerra, Rafael Zamorano.

CDD 981