



Domínios da Imagem

TERRITÓRIOS AFETIVOS – MECHAS DE CABELOS EM EXPOSIÇÕES HISTÓRICAS

TERRITORIES OF AFFECTION. LOCKS OF HAIR IN HISTORICAL EXHIBITIONS

Vânia Carneiro de Carvalho¹

História das imagens e as construções de gênero
Dezembro de 2024
Vol.18
DOI: 0.5433/2237-9126.2024.v18.51093

Submissão:
05/07/2024

Aceite:
05/07/2024 (convidado)



Resumo: No século XIX, o hábito de guardar mechas de cabelos de entes queridos se transformou em moda. O gesto de afeto, comumente realizado por mulheres brancas das elites europeias, produziu uma variedade de artefatos de uso pessoal, muitas vezes associados a fotografias, e incentivou o desenvolvimento de um forte comércio de obras artesanais com cabelos. A trajetória das mechas de cabelos da imperatriz Leopoldina começa nesse circuito privado e termina com sua exibição no Museu Paulista, a partir da década de 1930. O deslocamento das experiências emocionais, motivadas pelos cabelos, da esfera privada para a esfera pública das representações de natureza geopolíticas pretendia estimular, nos visitantes do Museu, o reconhecimento da importância feminina na vida nacional; porém, represando a força do engajamento afetivo nos limites da seara doméstica.

Palavras-chave: Imperatriz Leopoldina; Cabelos; Exposição; Museus de história; Gênero.

Abstract : In the 19th century, the habit of keeping locks of hair from loved ones became fashionable. The gesture of affection, commonly performed by white women of European elites, gave rise to a variety of personal artifacts, often associated with photographs, and spurred the development of a robust trade in handmade hair artifacts. The journey of Empress Leopoldina's hair locks began within this private circuit and culminated in their display at the Museu Paulista from the 1930s onward. The shift of emotional experiences associated with hair from the private sphere to the public realm of geopolitical representations aimed to prompt visitors to the museum to recognize the significance of women in national life, while containing the power of emotional engagement within the boundaries of the domestic sphere.

Keywords: Empress Leopoldina; Hair; Exhibition; History Museums; Gender.

Quem visitar hoje o Museu do Ipiranga encontrará, na exposição *Casas e Coisas*, uma pequena mecha de cabelos da imperatriz Leopoldina, primeira esposa de Pedro I. Ela figura ao lado daquelas das imperatrizes Amélia de Leuchtenberg, segunda esposa de Pedro I, e Teresa Cristina, esposa de Pedro II, e de sua filha, a princesa Isabel. Antes de 2022, as mechas dessas mulheres brancas, aristocratas, de origem europeia, com exceção de Isabel, nascida no Rio de Janeiro, ficavam expostas em vitrine no Salão Nobre do Museu, associando-se ao tema da Independência, orquestrado pela tela em grande formato *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, e pelo conjunto de outras tantas imagens presentes nesta sala e que são, ainda hoje, o ápice de uma narrativa sobre a formação da nação brasileira, elaborada por Afonso d'Escragnolle Taunay (1937; Meneses, 1992; Breve, 2005) para as comemorações do Centenário de Independência (1922).

Casas e Coisas, uma das onze exposições de longa duração que inauguraram a reabertura do Museu do Ipiranga para o público, em 7 de setembro de 2022, data que celebra o Bicentenário da Independência do país, tem como uma de suas questões a construção dos sentidos de feminilidade e masculinidade forjados na tradição burguesa Oitocentista, por meio

1 Doutora em História Social pela FFLCH-USP, SP/SP, credenciada no Programa de Pós-graduação em História Social, FFLCH-USP, SP/SP e no Programa de Pós-graduação em Museologia, MAE-USP, SP/SP, docente do Museu Paulista-USP, SP/SP. Email: vcarvalh@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3840-8987>



do uso de espaços e objetos da casa (Carvalho, 2008, 2022). Para compreendermos as razões curatoriais do deslocamento das mechas de cabelos das imperatrizes e da princesa do Salão Nobre do Museu para a exposição *Casas e Coisas*, é preciso, antes, entender as conexões da ideia de nação com o hábito que as pessoas tinham de guardar, e até mesmo carregar consigo, os cabelos de entes queridos. Ainda que poucas, as informações que temos sobre a trajetória da mecha dos cabelos da imperatriz Leopoldina nos ajudam a compreender como se deu a migração de sentidos do ambiente privado para o público (Imagem 1).

Imagen 1 - Mechas dos cabelos da imperatriz Leopoldina. Fotografia de Helio Nobre



Fonte: Acervo do Museu Paulista-USP.

TEMAS NACIONAIS. AS MECHAS DE CABELOS NA MUSEOGRAFIA SOBRE A INDEPENDÊNCIA

Sabemos que, ao menos desde a década de 1930, a mecha de cabelos da imperatriz Leopoldina já estava presente no Salão Nobre do Museu; desconectada, portanto, de sua origem privada, para se relacionar com as práticas públicas de visitas ao Museu. É preciso ter em mente que o edifício histórico Museu do Ipiranga foi concebido para ser um monumento, uma espécie de panteão que, ostentando o imponente vocabulário arquitetônico neoclássico, marcava simbolicamente o lugar em que D. Pedro I proclamara a Independência do Brasil.

A escala do investimento, tanto monárquico quanto republicano, pois o projeto atravessou os dois regimes políticos, pode ser mais bem percebida se imaginarmos o entorno da implantação do edifício nos idos de 1893, como nos mostra a pintura de Antonio Parreiras, realizada dois anos antes da abertura do Museu para o público. Na paisagem retratada, é possível compreendermos o contraste do edifício com o seu meio ambiente francamente rural.



A visão desse contexto espacial não deixa dúvidas sobre a importância ideológica de outorgar uma fisicalidade espetacular a um processo longo e complexo em qualquer dimensão social, cultural ou política que se queira tratar o fenômeno (Imagen 2).

Imagen 2 - Paisagem do campo do Ipiranga, óleo sobre tela de Antônio Diogo Silva Parreiras, 1893.
Fotografia de Helio Nobre/José Rosael



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

A prática social de recorrer à materialidade na conformação de experiências individuais ou coletivas é um recurso intrínseco à natureza humana e eficaz na construção de consensos tácitos, que era o que se almejava em relação à Independência e ao lugar dos paulistas nessa façanha. Miller ([1987] 2004), em sua primeira obra teórica, já discutia a capacidade dos objetos de acomodar diferentes interpretações que, ao contrário da linguagem falada e escrita, não precisariam se confrontar explicitamente. Este poder silencioso da presença material, no caso do edifício-monumento, estende-se desde o estilo exibido em sua fachada, sua volumetria e implantação, até as suas dependências internas.

A decoração interna do eixo central – saguão de entrada, escadaria e Salão Nobre – consolida-se na gestão de Afonso Taunay, ocorrida entre 1917 e 1945. Esculturas e pinturas compõem uma cenografia épica. No centro do discurso museográfico estão os descendentes dos colonos portugueses, apresentados como os legítimos filhos da terra conquistada. Eles são exaltados pelas suas ações exploratórias de gente e de riquezas minerais, que teriam garantido o alargamento dos limites territoriais do que seria a nação brasileira. A estes personagens

somam-se figuras militares, políticas e referências aos movimentos de independência que se deram em outras localidades da então colônia portuguesa, fazendo-os satélites das iniciativas paulistas (Brefe, 2003). Finalmente, no Salão Nobre, em frente à pintura de Pedro Américo, e por encomenda feita por Afonso Taunay, instalaram-se imagens masculinas associadas a cenas bélicas e políticas e a retratos solenes. A exceção, no referido salão, são as duas obras do artista Domenico Failutti, de 1920 e 1921, respectivamente “Maria Quitéria de Jesus”, que lutou travestida de homem contra os portugueses na Bahia, e “D. Leopoldina e seus filhos”, que figura em cenário doméstico, sentada, levando ao colo seu filho ainda bebê, D. Pedro II, e ao seu redor, suas quatro filhas, Francisca, Paula Mariana, Maria II e Januária (Imagem 3).

Imagen 3 - D. Leopoldina e seus filhos, óleo sobre tela de Domenico Failutti, 155 x 253,5 cm, 1921.
Fotografia de Helio Nobre/José Rosael



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.



A mecha de cabelos da imperatriz Leopoldina, falecida em 1826, aos 29 anos de idade, associava-se ao conjunto iconográfico do Salão Nobre por iniciativa, tudo indica, de Taunay (Taunay, 1937). Nos registros do Museu consta que a mecha foi doada por Lydia de Souza Queiroz, que a recebeu da avó, Lidia Mafalda de Souza Queirós, marquesa de Valença, uma das damas de companhia da imperatriz. O que nos chama a atenção aqui não é somente a natureza ilustre da dona dos cabelos, mas o fato de eles terem sido coletados, guardados, e depois doados, por mulheres – a marquesa e sua neta –, sendo ainda plausível inferir que, entre estas duas mulheres, outras teriam atuado na missão de preservar o precioso memento.

O vínculo de mulheres com o manejo de cabelos investidos de sentidos, como afeto, nostalgia, tristeza, saudade e respeito, pode ser observado em contextos próximos ao nosso. A coleção do *National Museum of American History*, do Instituto *Smithsonian*, nos Estados Unidos, guarda mechas de cabelos de homens eminentes, como a de Sir Walter Scott, considerado o criador do romance histórico. A mecha foi recolhida pela sua filha, Anne, quando o escritor estava gravemente adoecido. Os relatos sobre as mechas de cabelos de Andrew Jackson, presidente dos Estados Unidos entre 1829 e 1837, também envolvem mulheres. Em 1844, Fred Sumner, irmão do então presidente eleito James K. Polk, em visita a Jackson, ao vélo já abatido pela idade, pede uma mecha de seu cabelo para dar como lembrança à sua esposa. Conta-se que, em 1842, Jackson também distribuiu mechas de seus cabelos para duas centenas de meninas estudantes, sem se importar com o estado arruinado de sua cabeleira após tal ato de generosidade (Bird Jr, 2013, p. 94).

A constituição do território simbólico vinculado à ideia de nação brasileira é um processo que necessita ser regularmente mantido por meio de práticas concretas que atualizam seus sentidos, adequando-os aos novos contextos socioculturais e políticos, o que acaba por garantir a sua permanência como valor coletivo. No caso do Museu Paulista, ainda que tenha sido inaugurado como uma instituição dedicada às ciências naturais e, ao longo de mais de um século, tenha se estabelecido como um museu de história voltado a temas outros que não somente a formação da nação, a vocação primeira do edifício como memorial da Independência foi preservada por meio de tombamento, nas três instâncias de proteção ao patrimônio cultural (IPHAN, Condephaat e Compesp), do eixo central com a decoração implementada durante a gestão de Taunay (Lima Jr; Nery 2019). O tombamento é parte do fenômeno social de reiteração de valores e sentidos de pertencimento nacional, alimentado por verdadeira peregrinação de visitantes que ocorre todo ano, desde sua abertura, em torno da data 7 de setembro.

A territorialização dos sentimentos associados à nação brasileira conheceu, ao longo do tempo, incrementos relevantes. Em 1922, em frente ao edifício-monumento Museu do Ipiranga, mais próximo ao riacho Ipiranga, foi construído o Monumento à Independência, concebido por Ettore Ximenes para as comemorações do Centenário da nação². Interessante, no entanto, foi o que ocorreu um pouco mais de três décadas depois, na ocasião do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo. Em 1953, teve início a construção da Cripta Imperial, concebida para receber o corpo da Imperatriz Leopoldina, em 1954. Somente em 1972 o corpo de D. Pedro I viria para a capela, como até então a cripta era chamada. Em 1984, reuniram-se aos despojos imperiais de Leopoldina e D. Pedro I os de Amélia de Leuchtenberg (Nascimento, 1968).

2 O monumento foi inaugurado em 7 de setembro de 1922; porém, só foi finalizado em 1926 (Museu da Cidade, site).



Percebe-se um investimento de grandes proporções no uso de corpos humanos como matéria mediadora, verdadeira ligação entre o tempo presente e um passado para sempre perdido, mas que, imaginariamente recriado, se faz também partícipe de sentimentos atuais potentes, como aqueles de pertencimento (ou de exclusão), como alimento das identidades sociais, étnicas, regionais, de gênero. A ponte que conecta os acontecimentos passados àqueles de nosso presente como nação é pavimentada com os fragmentos de corpos e sua capacidade metafórica (e sensorial) de alcançar o mundo invisível dos mortos (Miller, [1987] 2004; Pomian, 1984).

A presença de partes do corpo humano como um modo de marcar territórios e, com isso, constituir formas de domínio, tem vínculos com a economia simbólica das relíquias religiosas, em que partes do corpo de santos ou de objetos por ele utilizados são enviados pela Igreja Católica para agir como um campo aurático do qual emana a presença da própria Igreja e de seus preceitos em territórios distantes (Cymbalista, 2006; 2017). A matriz religiosa comum às relíquias nacionais e àquelas de caráter privado parece ter propiciado o fácil deslocamento das mechas de cabelos da imperatriz Leopoldina das mãos de seus familiares e amigos para aquelas de uma instituição pública, como o Museu.

DE VOLTA AO PRIVADO. MECHAS DE CABELOS COMO LAÇOS DE AFETO

A reapresentação dos cabelos da imperatriz na exposição *Casas e Coisas* não é uma simples mudança de tema. Ao inseri-los em outra constelação de objetos, agora de memórias privadas, a curadoria teve a intenção de evidenciar os vínculos que Taunay, portanto, o Museu, estabeleceu entre o papel da imperatriz na formação da nação brasileira e aquele das mulheres como donas de casa e mães de família. A estratégia museológica de Taunay teve duplo efeito: recolocou a mulher no espaço doméstico e deu à proposição um estatuto prescritivo, já que emanado da maior autoridade feminina, a própria imperatriz.

As mechas de mulheres da família imperial estão, agora, ao lado de outros cabelos. Ao lado das mechas doadas por Maria Carolina Soares Guimarães e que, provavelmente, pertenceram a uma de suas tias³. Estão, também, ao lado de um quadro feito com os cabelos da 2ª baronesa de Jundiaí; de um anel recebido por herança vacante de Matilde Lindenberg, cujo centro é formado por um invólucro circundado por pequenas pérolas contendo cabelos (Imagens 4 e 5); de um broche com cabelos de Antônio de Souza Queiroz⁴, em que constam suas iniciais, ramos de café e a data de seu falecimento – 25/1/1900 (Imagen 6). Tais objetos associam-se, por sua vez, a álbuns de família (Mauad, 2017, p. 156), aos dentes de leite de crianças, guardados pelas suas mães, a sapatinhos de bebê e a pingentes (ou relicários) com porta-retratos. O conjunto

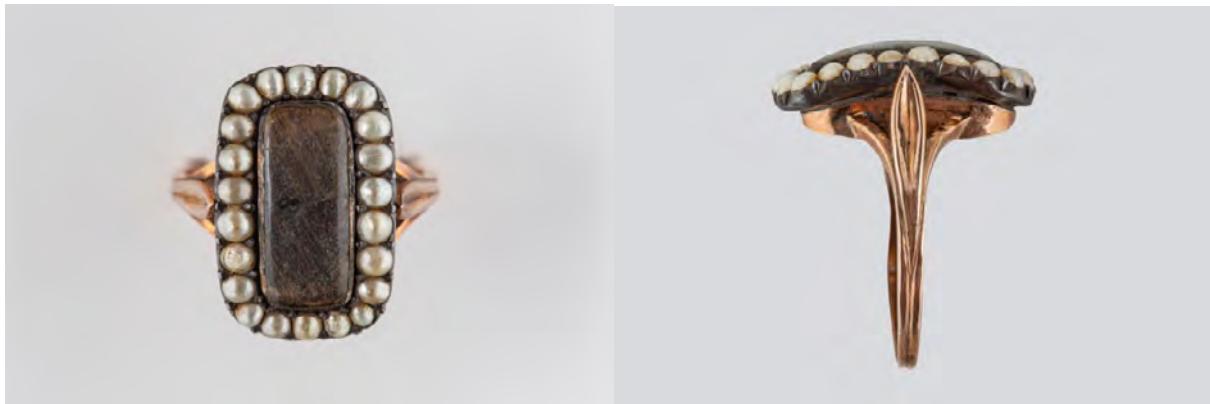
3 Segundo os dados contidos nas fichas catalográficas do Museu, as mechas integram a doação de um conjunto de roupas – de batizado, de criança, de mulher adulta –, que pertenceram, ao longo das primeiras três décadas do século XX, a mulheres de sua família, como Maria das Dores Prado Guimarães e Chantal Prado Guimarães, pessoas de estratos abastados da sociedade paulistana.

4 O Museu tem uma vasta coleção doada pela família Souza Queiroz, pertencente às elites brasileiras.



compõe o módulo *Rememorar de Casas e Coisas*, que, como o nome indica, faz referência às práticas privadas, marcadamente femininas, de construir as lembranças de suas famílias.

Imagens 4 e 5 – Anel de Matilde Lindenberg. Cabelos, pérolas, prata e ouro. Fotografias de Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

Imagens 6 – Broche de luto feito com cabelos em moldura de prata, c. 1900. Fotografia de Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.



Carregar mechas de cabelos ofertadas por um ente querido, por um amor, às vezes oferecidas em segredo ou recolhidas de um parente morto, era um costume durante o século XIX, especialmente entre pessoas abastadas, brancas e de origem europeia. No entanto, a disseminação de manuais ensinando a produzir objetos com cabelos pode indicar que a prática tenha se estendido das classes altas para aquelas medianas, sem sabermos se atingiu pessoas de outras etnias⁵. Cabelos tornaram-se, no século XIX, a sinédoque⁶, por excelência, do corpo ausente (Batchen, 2005, p. 37). Eles eram artisticamente arranjados em pendentes-relicários, em broches, anéis e braceletes. Eles compunham tranças, na forma de colares e pulseiras, e eram usados no lugar de linhas de seda ou algodão para bordar frases de estima, declarações de afeto em capas de cadernos ou objetos pessoais. Andrée Chanlot (1986), no livro em que apresenta sua coleção de obras feitas com cabelos, relaciona uma série de pequenos quadros, muitos no formato de medalhões, com paisagens desenhadas com cabelos, demonstrando como essa matéria-prima humana serviu para impregnar de sentimentos de nostalgia souvenirs que não estavam necessariamente relacionados a pessoas, mas a lugares que, apresentados de modo pouco preciso, dava a eles a qualidade de metáforas de sentimentos, como amizade, saudade e melancolia (Chanlot, 1986, p. 106-110). Mas as mechas de cabelos podiam ser simplesmente guardadas entre as páginas de um livro, de um álbum de fotografias, ou dentro de uma caixinha. Estas práticas foram muito intensas na Inglaterra e na França e se difundiram para outros países da Europa Ocidental, bem como para Estados Unidos e Brasil⁷.

Os cabelos, tratados como objetos de afeto, foram capazes de criar vínculos que transcendiam a racionalidade ou qualquer intenção utilitária. Eles fomentaram sentimentos advindos de acontecimentos, pessoas e circunstâncias. O uso foi tão acentuado que os acessórios pessoais feitos de cabelos viraram moda e alimentaram um intenso comércio. Cabelos eram comprados de pessoas desconhecidas, eram importados de outros países, especialmente do Oriente, para se transformarem em joias requintadas. Mergulhados no circuito da moda e, portanto, sem os vínculos afetivos, já que não eram feitos com cabelos de pessoas conhecidas, ainda assim tais objetos vulgarizaram o hábito de as pessoas portarem partes do corpo de outras, indicando a adesão sublimada⁸ aos emblemas das emoções. As joias comerciais de cabelo teriam

5 Comentei com Irina Aragão dos Santos sobre a possibilidade de pessoas negras terem adotado os objetos feitos de cabelos e ela, que fez um vasto levantamento de joias e quadros desse tipo em todo o Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, não se recorda de ter se deparado com objetos que indicassem o uso de cabelos crespos, mas um levantamento voltado para esse tipo de uso precisaria ser feito. Chanlot apresenta um cartão-postal do início do século XX, colorido, com o retrato de uma mulher parda, de feições características do sudoeste asiático, que porta cabelos pretos crespos verdadeiros fixados no cartão (1986, p. 23).

6 A sinédoque é um tipo de metonímia em que o todo é substituído pela parte, no caso, o corpo pelo cabelo.

7 Recentemente, tive contato com a pesquisa de Sofia Maniusis (2024) sobre o uso de cabelos no século XIX na Argentina, indicando que a prática pode ter se estendido a outros países da América Latina.

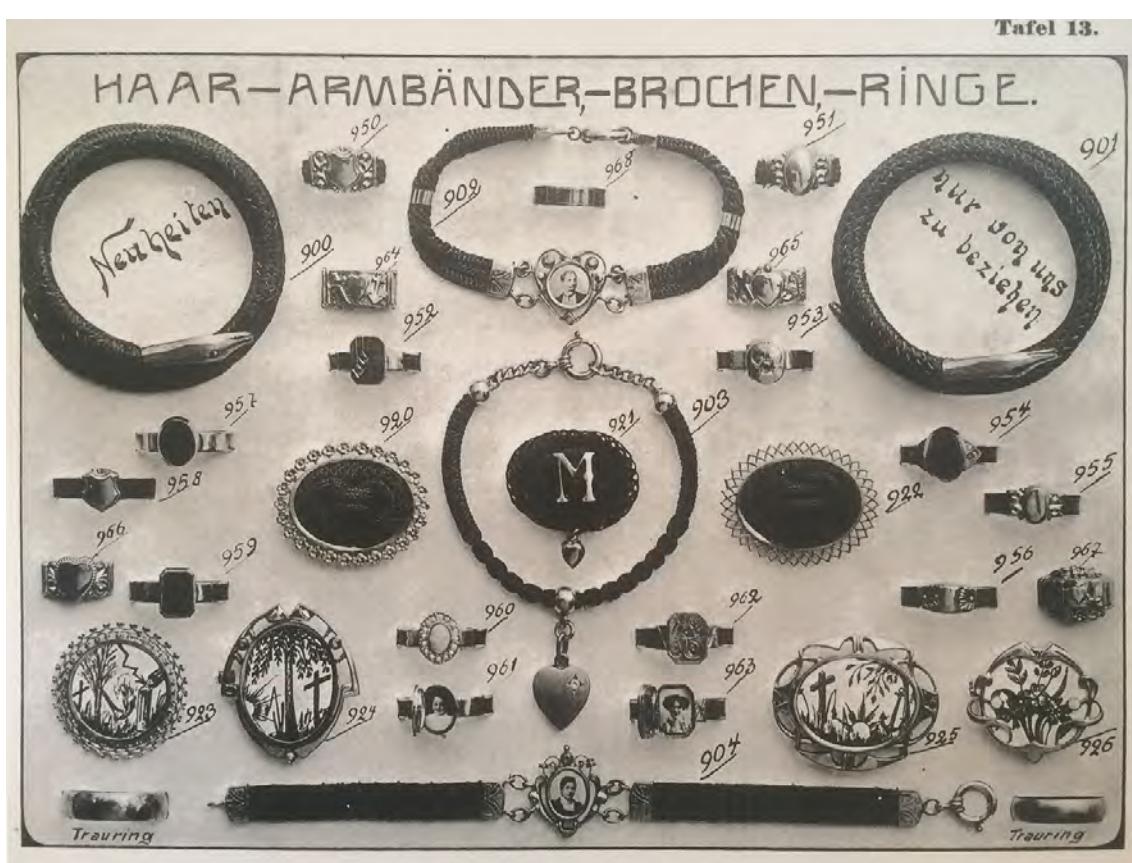
8 Uso o termo fazendo um paralelo com o significado de sublimação na psicanálise, em que os impulsos sexuais estão por trás de atividades aparentemente desvinculadas de qualquer relação com a sexualidade (MENDES, 2011). Aqui, busco defender que o uso dos cabelos de qualquer pessoa em acessórios corporais, apesar da aparente falta de relação de afeto, faz referência por similaridade às práticas afetivas, servindo para inserir seu usuário no conjunto de valores aceitos e prestigiados por esta sociedade.



atingido um grau de abstração sínica⁹, porém ainda motivada. Perdeu-se o vínculo originário que conectava o sentido de afeto à presença material de parte do ente querido, mas manteve-se a significação (o sentido de afeto) vinculada a um cabelo verdadeiro (daí o signo motivado)¹⁰.

Muitas joias tinham um caráter “híbrido”, como mostram os catálogos da época. As joias eram compostas com cabelos de estranhos e o retrato da pessoa homenageada (Imagen 7). Ao figurar em associação a cabelos comercializados, a fotografia conseguia solucionar um eventual desconforto por não haver uma real conexão afetiva com os cabelos. Por outro lado, portar retratos em adornos pessoais não era uma novidade. O uso de imagens miniaturizadas em braceletes, pingentes, colares, especialmente aqueles de luto, remontam ao século XVII, sendo usuais entre os aristocratas no século XVIII e, com o advento da fotografia, tornam-se acessíveis aos segmentos médios da sociedade europeia (Batchen, 2005, p. 35).

Imagen 7 – Catálogo de loja alemã para a venda de joias de cabelos, c. 1900



Fonte: Andersen, Karen: Hårkullorna fra Våmhus (1984). Wikimedia Commons, the free media repository

9 Refiro-me ao processo de linguagem em que as palavras – aqui, os cabelos – têm sentidos associados a elas de forma arbitrária, convencional. O sentido de afeto teria se tornado uma convenção social ao ser associado a cabelos de estranhos?

10 Ainda que o esquema linguístico não seja a abordagem aqui proposta, neste ponto acreditamos que a lógica do signo (não totalmente arbitrário, mas motivado, já que o significante, a base material, manteria uma relação física com o sentido a ela associado) ajuda a entender as afinidades entre os objetos da moda feitos de cabelos comercializados com aqueles objetos de afeto, portanto, feitos com cabelos de pessoas amadas.

Em termos semióticos, a fotografia, como o cabelo, tem uma natureza indicial (ela é a impressão em uma superfície sensível à luz de algo ou alguém que esteve perante a câmera). No entanto, Batchen (2005) aponta diferenças que poderiam explicar o desejo de reunir, em um único artefato, cabelos e fotografia. A fotografia se assemelha ao ser ausente; além de ser índice, ela é ícone. Sua fruição se dá por meio da visão que, por causa da semelhança ponto a ponto com o retratado, acaba por produzir um objeto que se apresenta, à visão, como um suporte transparente, uma janela para o real, oferecendo ilusoriamente acesso direto ao retratado, sem, evidentemente, realizar sua promessa. Reproduzindo as palavras de Barthes, em *Câmara Clara*, Batchen (2005) nos lembra que a fotografia produz uma “realidade que não pode ser tocada”, um fantasma. Associar a visibilidade da fotografia ao toque dos cabelos seria, então, uma tentativa de realizar, ainda que parcialmente, a promessa de ter de volta o outro da imagem. Para Batchen (2005), cabelos, pedaços de tecido, pedaços de papel manuscrito... associados a fotografias agem como membranas, unindo passado e presente. A fotografia registra um momento no passado; portanto, é uma memória do tempo que se foi, ao passo que o cabelo não traz esse registro, ele abstrai o tempo. Reunidos em um único objeto, fotografia e cabelos se tornavam um “monumento à imortalidade” (Batchen, 2005, p. 40-41).

Mas a mais séria questão colocada por Batchen (2005), apoiando-se novamente nas reflexões de Barthes, diz respeito à percepção de que a fotografia agiria como uma contra memória. A fotografia substituiria a lembrança ativa por uma espécie de ilustração do passado, consolidada pela imagem e, por isso, acomodada, automatizada, sem estimular a lembrança. A fotografia bloquearia aquilo que Proust ([1913]1979, p. 30-33) chamou de memória involuntária, única capaz de trazer à tona lembranças inesperadas, totalizantes, imersas no inconsciente e acordadas por cheiros, sabores e, no nosso caso, pelo toque. Competindo com a ambição genealógica dos álbuns de fotografia, quadros com cabelos, artisticamente compostos, reuniam mechas de vários membros da mesma família. Chanlot (1986) nos apresenta um desses quadros, feito por Florentin Fils, autodenominado artista em cabelos, atuando em Paris, em 1878. O *Bouquet de La Famille Guérin* reúne os cabelos de doze de seus membros. As mechas de diferentes cores se combinam, formando volutas, cachos, tufo e palmetas. Ao lado de cada mecha, um número remete ao texto fixado atrás do quadro identificando nominalmente a quem pertence cada mecha de cabelos (Chanlot, 1986, p. 98-99).

Atuando em arenas opostas da memória, fotografia e cabelos, juntos, podem ser entendidos como uma das respostas às incertezas vividas no século XIX – momentos de profundas transformações e crescimento urbano, colapso de estruturas sociais, de profissões há muito estabelecidas, migrações de jovens para as cidades, revoltas, industrialização, desenraizamento e reformulação dos sistemas de representação social, da produção de identidades, das formas de reconhecimento do outro e de si mesmo (Rice, 2007, p. 1-51; Sennett, [1976]2015; Silverman, 1992). Santini (2022), ao justificar o interesse por joias de luto, no Brasil, lembra que, segundo fontes do IBGE, de 1872, a expectativa de vida do brasileiro não passava muito dos 40 anos, somando-se ainda a alta taxa de mortalidade infantil e das mulheres na hora do parto (Santini, 2022, p. 122). A reificação da memória em objetos da moda pode bem ser uma forma de enfrentar a efemeridade da vida e a perda do outro (que paira como um prenúncio de nosso próprio desaparecimento).



“De fato, a memória é uma daquelas abstrações cada vez mais reificadas no século XIX, transformadas em objetos comerciais lucrativos de troca, como lembranças e souvenirs¹¹. ” (Batchen, 2005, p. 42).

Em uma sociedade que prezava a contenção de sentimentos, o uso de joias de afeto foi uma maneira encontrada para ostentar ornamentos, muitas vezes de alto valor venal, acompanhados da expressão de experiências afetivas envolvendo fortes emoções, como amor, perda e separação (Santos, 2014, p.58). Seu uso tornara-se até mesmo de “bom tom”, um comportamento decoroso, o que explica a necessidade do consumo de tais artefatos para uma exibição pública apropriada. A comercialização de tais objetos não se restringiu a peças feitas sob encomenda. No Brasil, em levantamento no jornal *Correio Paulistano*, Santini localizou a menção a “anéis para cabelos” (Santini, 2022, p. 117), parecendo tratar-se de anéis pré-fabricados que receberiam, posteriormente, cabelos. Vê-se, com isso, o alto grau de popularização que estes objetos teriam alcançado.

O QUADRO DA 2^a BARONESA DE JUNDIAÍ. A EXPRESSÃO ARTÍSTICA DO LUTO

A análise do quadro com cabelos de Ana Joaquina Fonseca de Queiroz Telles¹², a 2^a baronesa de Jundiaí, permite-nos compreender como os objetos de afeto estavam mergulhados nas regras do gosto artístico e, portanto, também do mercado, estabelecidas no Oitocentos. A moda vigente para estes objetos era a mesma para aqueles produzidos com cabelos comercializados, integrando-os em um sistema formal e significativo único (Imagen 8).

11 No original: *Indeed, memory is one of those abstractions increasingly reified in the nineteenth century, turned into lucrative commercial objects of exchange such as keepsakes and souvenirs.*

12 A 2^a baronesa de Jundiaí também aparece em biografias disponíveis como Ana Joaquina do Prado Fonseca (Wikipedia, s.d.).



Imagen 8 - Quadro com cabelos da 2^a baronesa de Jundiaí, Charleux, Paris/França, c. 1906,
32,5 x 23 x 3,8 cm. Fotografia de Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

A baronesa nasceu em Jundiaí, em 1821, e faleceu na mesma cidade, em 1906, aos 85 anos. Uma idade avançada, a que poucos conseguiam chegar, em particular os mais pobres, que eventualmente vendiam seus cabelos no mercado de joias. Por isso, os cabelos brancos eram raros e muito valorizados. Santos elenca os nomes de joalheiros franceses atuantes desde o século XVIII na produção de peças com cabelos (Santos, 2014, p. 162). Dentre eles consta o nome do produtor do quadro da baronesa, Charleux, localizado na cidade de Paris, na *Passage du Havre*, número 41. O criador da composição tem seu nome e endereço gravados na folha de cobre no verso de sua obra, logo abaixo da argola, que indica o uso do memento pendurado em uma parede da casa.

Quando selecionamos o quadro para integrar o módulo *Rememorar de Casas e Coisas*, pareceu-nos, ao exame a olho nu da composição encerrada sob uma cobertura de vidro ovalada, que as mechas de cabelo da baronesa estavam arranjadas em meio a representações florais e foliais feitas de papel. O desconhecimento da diversidade de modos de “desenhar” com cabelos e a falta de familiaridade com os objetos feitos com cabelos levaram-nos ao erro na identificação dos materiais. Tal estranhamento é resultado de uma cultura que procura, desde o pós-guerra, retirar a experiência da morte do nosso cotidiano, isolando-a nos hospitais e

salas de velórios nos cemitérios. Práticas como fotografar os mortos ou exibir suas lembranças foram sendo extirpadas dos álbuns, de nossos corpos e das paredes de nossas casas. Mas, em conversas com Irina Aragão dos Santos (2014) e com a leitura de sua tese, pudemos avançar na identificação das técnicas de produção utilizadas na confecção do arranjo do quadro, bem como compreender os significados dos elementos ali representados (Santos, 2014, p. 51-56).

Ao contrário do que parece às pessoas do século XXI, todos os elementos do quadro são feitos com cabelos – o monograma com as letras “BJ” sobrepostas; os amores-perfeitos e miosótis; as heras, na base das mechas; e os ramos de salgueiro-chorão. Um exame microscópico de partes dos elementos compositivos do quadro permitiu reconhecermos o uso da mesma técnica que Santos encontrou descrita em manuais que ensinavam como produzir as joias de afeto: “o cabelo é laminado em folha [...]. Após laminação, as lâminas de cabelo são recortadas na forma desejada, modeladas, montadas e coladas na composição” (Santos, 2014, p. 91). Fotografias feitas da frente e do verso de uma folha de hera desprendida do quadro permitiram visualizar os fragmentos de fios de cabelo colados em papel, que parece ser a folha laminada a que se referia Santos (Imagens 9 e 10). Depois de colados em folhas, os cabelos eram recortados para representar, muitas vezes, minúsculas flores e folhas, como vemos no quadro da baronesa de Jundiaí.

Imagens 9 e 10 – Ampliações feitas com microscópio da frente e do verso de uma folha de hera. Quadro de cabelos da 2^a baronesa de Jundiaí. Fotografias de Tatiana Alckmin



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP

Outras técnicas também eram utilizadas, como a colagem de pó de cabelos (Santos, 2014, p. 91), o que parece ser o caso das palavras “25 de fevereiro de 1900”, escritas no broche de Antônio de Souza Queiroz (Imagen 6). O monograma “BJ”, iniciais de baronesa de Jundiaí, é assentado no quadro sobre minúsculos pilares de madeira, que dão volumetria às letras, deixando-as atingir uma altura compatível com o volume das mechas, como é possível observar na Imagem 11. Pequenas esferas, também de cabelos laminados, são coladas sobre os cabelos que formam o monograma; ao que parece, para aumentar o reforço de contenção dos cabelos mais longos, sem deixar de cumprir o papel de mais um elemento decorativo (Imagen 12).

Na imagem obtida com microscópio¹³, que mostra um detalhe do monograma “BJ”, é possível perceber os cabelos embebidos de cola, provavelmente a goma adraganta, descrita por Santos a partir dos manuais de produção dos objetos com cabelos (Imagen 12). A goma adraganta¹⁴ permitia a modelagem dos cabelos e, depois, a sua estabilização na forma obtida. É possível que a goma, com o passar do tempo, tenha oxidado, tornando amarelecida a cor branca das mechas.

Imagen 11 – Detalhe do monograma “BJ”. Quadro de cabelos da 2^a baronesa de Jundiaí. Fotografia de Tatiana Alckmin



Fonte: Acervo do Museu Paulista-USP

13 O microscópio digital utilizado é um aparelho dino-lite 2.0 versão 1.4.2.D, que aumenta o objeto entre 20 e 230 vezes.

14 A adraganta é um tipo de goma comestível, utilizada, atualmente, como emulsificante na indústria. Pertence ao grupo de gomas secretadas de plantas terrestres como a goma arábica, goma karaya e goma ghatti (USP, disciplinas).

Imagen 12 – Ampliação feita com microscópio de detalhe do monograma “BJ”. Quadro da 2^a baronesa de Jundiaí. Fotografia de Tatiana Alckmin

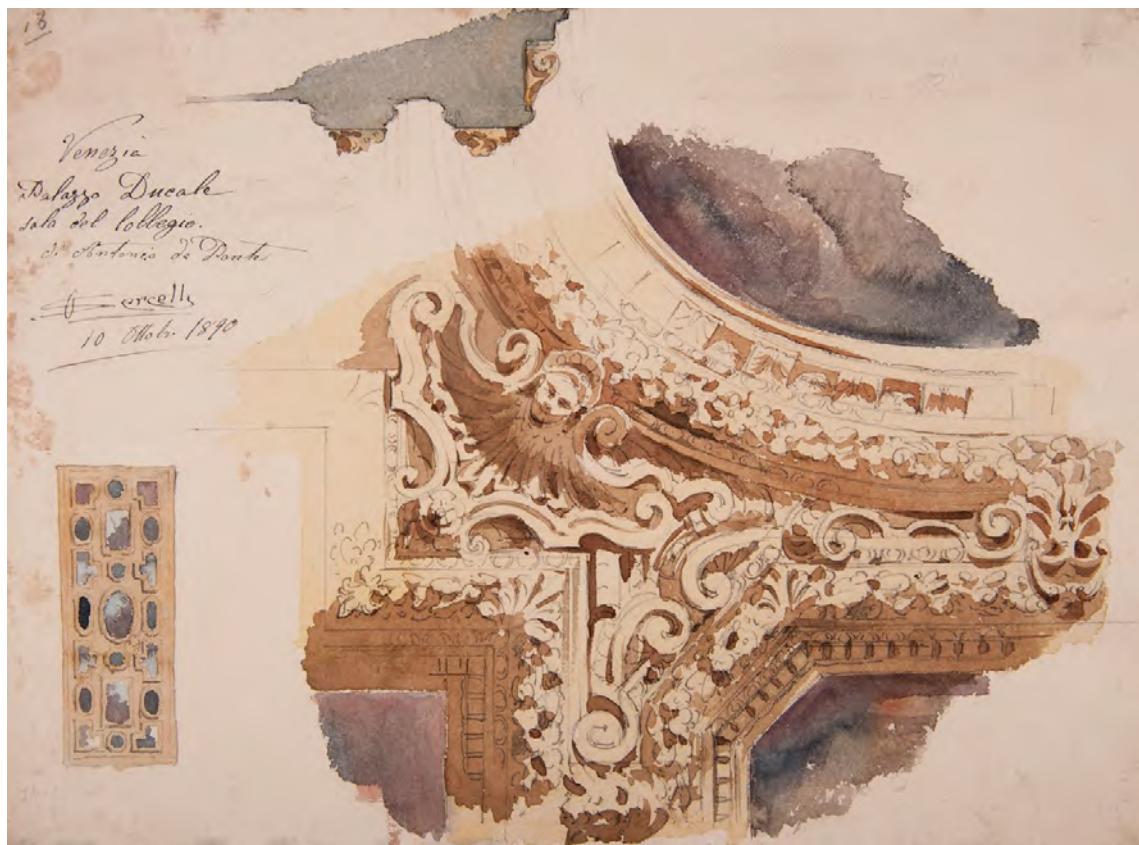


Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

Na composição das mechas, chama a atenção a presença de uma terceira mecha, no alto, à direita da composição. Ela rompe a simetria que parece querer se formar no quadro. É possível que o artesão não quisesse deixar de fora do arranjo nenhuma das mechas fornecidas pela família ou que sua opção tenha sido justamente romper a simetria, aproximando o arranjo daqueles de estilo rococó. Mas elementos clássicos estão presentes no quadro. As mechas de cabelos, que ocupam a parte principal da composição, foram moldadas na forma de volutas, fazendo referência ao ornamento encontrado no capitel da coluna jônica, ou aos scrolls de broto de folhas de acanto, como no capitel da coluna coríntia. Estes mesmos elementos decorativos do repertório clássico estão disseminados na arquitetura eclética, nos entalhes da madeira de móveis, nos desenhos decorativos de interiores de residências, nas molduras de pinturas, de gravuras, de fotografias, nos acabamentos de imagens impressas, nos apliques de metal em capas de álbuns fotográficos e como decoração de acessórios pessoais em carteiras e capas de documentos, acabamentos de brincos e de broches etc. A imagem de uma prancha aquarelada do artista italiano Oreste Sercelli, atuante na decoração de interiores de residências em cidades do nordeste e em São Paulo, permite perceber a semelhança do formato das mechas com este ornamento, tão consumido no século XIX (Imagen 13 e detalhe). O estilo de arranjo em voluta

das mechas de cabelos da 2^a baronesa de Jundiaí é um dos exemplos de uma moda vigorosa, presente na produção de quadros e medalhões fúnebres, conforme podemos observar, na sua vertente francesa, na obra de Chanlot (1986).

Imagen 13 - Aquarela “Venezia Palazzo Ducale Sala Del Collegio Di Antonio da Ponte”, Oreste Sercelli, 11 de outubro de 1890. Fotografia de José Rosael/Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP. Reprodução obtida no Wikimedia Commons.

As três mechas de cabelo estão enfeitadas por dois tipos de flores. As maiores são amores-perfeitos em meio aos pequenos miosótis. As heras envolvem o entrelaçamento das mechas na base inferior do quadro, formando uma espécie de laço. Minúsculas folhas de hera circundam todo o monograma. Flores, árvores e folhagens compunham uma gramática de sentimentos como amor, fidelidade, memória, eternidade ou mesmo fé. Os ramos longos, que caem sobre o monograma “BJ”, fazem referência à árvore salgueiro-chorão e representam a tristeza pela morte da baronesa.

Se os ramos da árvore salgueiro-chorão parecem difíceis de serem identificados como tais, bem como o código de luto a que está associado no quadro de cabelos da 2^a baronesa de Jundiaí, sua representação formal e significados ficam evidentes na pintura do leque que pertenceu à condessa d’Escagnolle, avó de Alfredo Maria Adriano d’Escagnolle Taunay, o visconde de Taunay¹⁵ (Imagens 14 e 15).

¹⁵ Nascido na cidade do Rio de Janeiro, em 22 de fevereiro de 1843, e falecido na mesma cidade, em 25 de janeiro de 1899 (Nogueira, 2024; Wikipedia, s.d.).

Criada basicamente com variações de preto, branco e amarelo, a imagem do leque representa duas mulheres e um homem, em posição de pesar, ao redor de um jazigo. O Museu Imperial, ao qual pertence hoje o leque, não lhe atribuiu data, apenas indicou sua proprietária. A condessa d'Escagnolle, Adelaïde Françoise Madeleine de Beaurepaire, foi originalmente a condessa de Beaurepaire-Rohan. Nascida em 2 junho de 1785, em Toulon, Var, Provence-Alpes-Côte d'Azur, na França e falecida em 22 setembro 1840, na cidade do Rio de Janeiro, Adelaïde tornou-se a condessa d'Escagnolle ao se casar com Alexandre Louis Marie de Robert d'Escagnolle, nascido em Grasse, Alpes-Maritimes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, França, em 21 dezembro de 1784 e falecido no Maranhão, Brasil, em 16 de dezembro de 1828. É provável que o luto a que se refere o leque tenha sido pela morte de seu marido, mas pode ter sido iniciado dois anos antes, em 1826, quando faleceu sua mãe, Claire Féry de la Porte. Seu pai, Amédée Bernard Amable Marc Antoine de Beaurepaire, falecera em 1795, quando a condessa tinha apenas dez anos de idade. A condessa teve dois filhos, Gabriela Hermínia d'Escagnolle Taunay (MyHeritage Company, s.d.), cuja data de morte é desconhecida, e Gastão Luís Henrique de Robert d'Escagnolle (Genea Minas, s.d., Wikipedia, s.d.), falecido em 1886, 46 anos após a morte da condessa. Tal cronologia nos permite datar o leque entre 1826 e 1840, o que faz dele um objeto oriundo do período em que os quadros de cabelo estavam em pleno uso (Chanlot, 1986). Ainda que o quadro de cabelos da 2ª baronesa de Jundiaí adentre o século XX, já que a baronesa faleceu em 1906, ele se filia, pela similitude da representação do salgueiro-chorão, aos costumes do Oitocentos, e está, portanto, em diálogo direto com a representação do luto no leque (Ribeiro, 2021).

Imagen 14 - Leque de luto da condessa d'Escagnolle. c.1826-1840. Madrepérola, prata e papel, 26,5 cm x 50,5 cm (RG 1990)



Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM/MinC.

Imagen 15 – Detalhe da pintura feita à mão no leque de luto da condessa d'Escragnolle. c.1826-1840



Fonte: Acervo Museu Imperial/IBRAM/MinC.

A filiação do quadro ao contexto do século XIX é respaldada pelo retrato a óleo da baronesa (Imagen 16). Nele, ela ostenta, no braço direito, uma pulseira que parece ser feita com cabelos. É possível que o broche na gola branca do vestido também contenha cabelos (Imagens 16 e 17). As roupas pretas com que a baronesa se fez retratar, em 1875, parecem indicar que ela mesma estava enlutada; seu marido, José Manuel da Fonseca, falecera em 1870 (Wikipedia, s.d.). As joias de afeto permitiram, à baronesa, apresentar um corpo ornamentado sem afrontar as regras de sobriedade exigidas na situação de luto e mostram o seu gosto por este tipo de joia, o que poderia ter levado sua família a homenageá-la com algo semelhante ao que ela usara em vida.

Imagen 16 – Retrato de Ana Joaquina Fonseca de Queiroz Telles, 2^a baronesa de Jundiaí, óleo sobre tela, Edmond Viancin, 100 x 82 cm, Paris, 1875. Fotografia de Helio Nobre.



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

Imagen 17 – Detalhe de retrato de Ana Joaquina Fonseca de Queiroz Telles, em que se vê sua pulseira, provavelmente feita com cabelos. Fotografia de Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

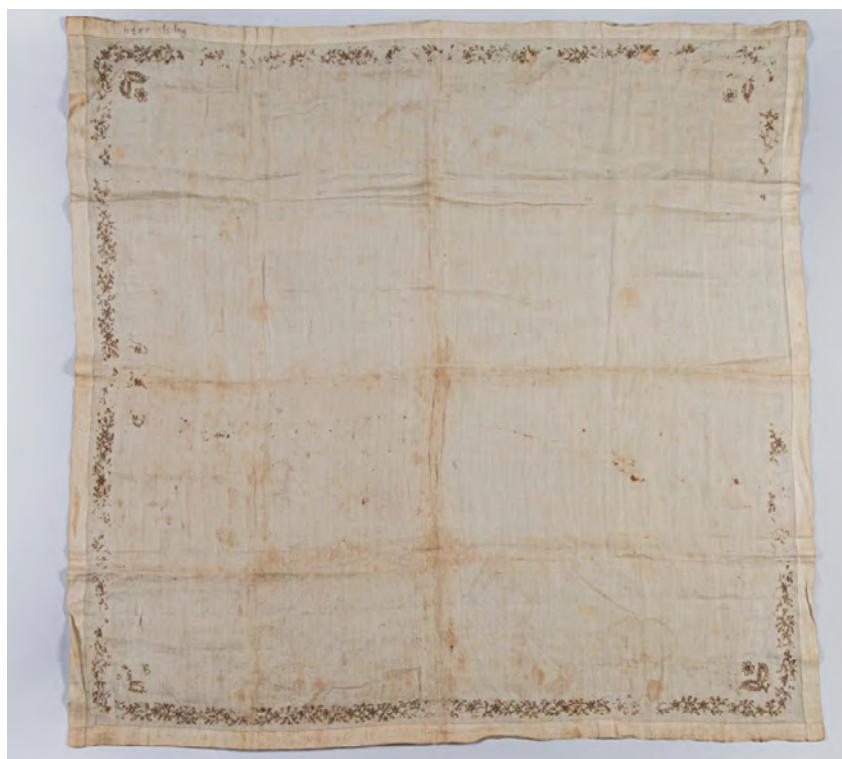


OS OBJETOS DE AFETO COMO FETICHES

Antes de voltarmos aos cabelos da imperatriz Leopoldina, a análise de um lenço feito com cabelos e doado ao Museu Paulista permite-nos refletir sobre as críticas feitas à natureza fetichizante desse tipo de objeto quando utilizado em exposições históricas. Em 1953, Carlota Adalgiza Bellegarde doa, ao Museu Paulista, um lenço que, segundo a tradição oral de sua família, foi bordado por Anna Aurora de Andrade Bellegarde (sua avó? sua tia-avó?). No lenço, em meio aos pontos de bordado já bastante desfeitos, é possível observar as iniciais “N.L.B.”, que são as de seu marido, o coronel Nuno Luiz Bellegarde. A presença das iniciais nos informa que Anna Aurora não só bordou o lenço, como o fez muito provavelmente com seus próprios cabelos, para outorgar ao objeto o poder de fazê-la sempre presente. Ao desenhar no lenço as iniciais do nome de seu marido, uma espécie de assinatura, Anna Aurora deixa a marca necessária para transformar sua obra em objeto único. O lenço não só documenta uma prática feminina artesanal própria do século XIX, como testemunha sua ocorrência no Brasil, demonstrando a adesão de mulheres à confecção doméstica desses artefatos; portanto, a um gosto que estaria mais arraigado do que se poderia inferir pela existência das encomendas a joalheiros de origem francesa. Teria Anna utilizado um dos manuais que ensinavam a usar cabelos para produzir mementos? Santos menciona sua existência, mas em língua estrangeira e sem comprovar o seu uso no Brasil (Santos, 2014, p.147) (Imagens 18 e 19).

Imagen 18 – Lenço bordado com cabelos por Anna Aurora de Andrade Bellegarde, São Paulo, 1853.

Fotografia de Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.



Domínios da Imagem, vol.18, dezembro de 2024 p. 21



Imagen 19 – Detalhe do lenço bordado com cabelos em que se vê as iniciais “N.L.B.”. São Paulo, 1853.

Fotografia de Helio Nobre



Fonte: Acervo Museu Paulista-USP.

Cem anos depois, o gesto de Carlota, descendente de Anna, ao doar o lenço ao Museu, institucionaliza como femininos os objetos bordados com cabelos. Se pensarmos no conceito de “pessoa distribuída”, conforme apresentado por Alfred Gell (2018, p. 155-233), temos aqui uma cadeia de relações entre pessoas de uma mesma família e o lenço que transmite (e atualiza), ao longo do tempo, os sentidos de feminino associados à marca indiciária¹⁶ no objeto. O que se propõe aqui é um modo de compreender a capacidade agenciadora dos objetos na cadeia de relações que eles são capazes de sustentar, já que guardam, na forma de matéria, as ações neles empreendidas e que serão ativadas por outras pessoas. Por isso, o lenço comporta-se como parte ativa da produção dessas relações.

As ações humanas são amparadas por próteses materiais¹⁷, o que, como já discutido aqui, permite que o corpo se estenda para territórios distantes no tempo e no espaço. Na cadeia de relações estabelecida com o lenço, entendemos que o gesto feminino de Anna, materializado

16 Assim, como a fotografia tem a marca do que esteve em frente à câmera, os cabelos são a impressão no lenço do corpo que o produziu. É a natureza indiciária deste signo que outorga a ele o valor de relíquia.

17 Segundo Latour ([2005] 2012), são os objetos que, com suas qualidades materiais (solidez, dureza, longevidade), permitem que as relações entre pessoas (frágeis e efêmeras) aconteçam de maneira duradoura e eficaz.

nos bordados, é ativado pela sua descendente, que fez a ação de recebê-lo, possivelmente das mãos de uma mulher da geração anterior, guardando-o, provavelmente exibindo-o para outras pessoas, contando a sua trajetória e, por fim, entregando-o ao Museu. No entanto, como já afirmou Edwards (2012), ao refletir sobre a natureza performática do passado nas fotografias, o gesto de Anna, objetificado no lenço, é reativado por sua descendente, mas sempre de maneira dialógica, já que se trata de outra pessoa em outro contexto, outro tempo, outro espaço. Isso quer dizer que o objeto provoca, em Carlota, anos depois, um gesto ressignificado por ela. Este é o ato performático que, neste caso, não rompeu com o sentido anterior da prática feminina de expressão de afeto por outrem, mas o atualiza, transformando-o em um objeto de afeto entre mulheres de diferentes gerações. Ao mesmo tempo que consagra o lenço como feminino, Carlota, agora afiançada pelo Museu, inscreve a presença feminina no território tenso das disputas por narrativas da História.

Voltemos, finalmente, à mecha de cabelos da imperatriz Leopoldina, presente no Salão Nobre desde, pelo menos, o final da década de 1930 até o fechamento do edifício para o público, em 2013. Os cabelos irradiavam a força mágica da relíquia, atraindo para seu campo gravitacional as representações pictóricas presentes na sala, especialmente a pintura da imperatriz, retratada em ambiente doméstico cercada por seu filho e filhas. O uso dos cabelos, dentre tantas outras possibilidades testemunhais, traz para a esfera pública do Museu significados gestados na esfera privada, íntima, em que se quer situar as mulheres como força moral (Simioni; Lima Jr, 2022). Tais migrações (e atualizações) de sentidos indicam que a ação feminina na formação da ideia de nação brasileira se dá pela via emocional, afetiva. O amor maternal, encarnado na figura da imperatriz, sugere sua origem nas famílias brancas, aristocráticas e europeias, elevadas à condição de exemplo a ser seguido. Em oposição ao retrato da imperatriz está aquele de Maria Quitéria, heroína popular, que, pela sua excepcionalidade, reafirma a seara doméstica como o lugar das mulheres da nova nação. Se ensaiássemos uma cadeia de pessoas e de objetos iniciada pelo gesto de afeto da dama de companhia, que coleta o cabelo da imperatriz no seu leito de morte, até os gestos de doadores e curadores do Museu, observaríamos como a dimensão doméstica, onde operava a emoção, ainda que se tivesse a noção de se tratar de uma figura de estado, rompe os limites do privado para projetar (e produzir) uma certa noção de domesticidade como elemento importante na formação da nação.

Tendo permanecido comprovadamente 76 anos nessa situação expositiva, as mechas das imperatrizes e princesa foram retiradas da exposição para que, desativado o seu efeito-fetiche, a curadoria da exposição *Uma História do Brasil* pudesse realçar a narrativa visual e o contexto de sua produção nas obras ali presentes. Desde setembro de 2022, as mechas voltaram a ser exibidas, agora fazendo referência à situação primeira em que seus significados foram gestados, permitindo, com isso, que os visitantes compreendam os objetos de afeto como parte da construção de identidades de gênero a partir do espaço privado da casa.

O efeito fetiche tem sido tratado como alienante, já que tais objetos tendem a ser vistos como detentores de qualidades que não são deles, mas das relações sociais. Caberia, então, aos Museus de História transformar estes objetos históricos em documentos históricos, desnudando seu deletério funcionamento fetichizante (Meneses, 1995). Uma das maneiras de tratar tais objetos como documentos é entender os fetiches para além de sua ação alienante.



Ao “cegar” seus usuários, por iludi-los a respeito dos sentidos que alimentam, os fetiches prejudicariam a compreensão da verdadeira natureza das relações sociais de que ele participa. Nas sociedades ocidentais capitalistas modernas, os objetos-fetiche são investidos de uma “anima” ou “aura” que lhes dão tal capacidade. Faz parte da agência desses objetos tornar tais relações opacas àqueles que delas participam. Procurar conhecer o modo como essa dinâmica ocorre é compreender o fetiche como categoria social importante nas relações humanas com os objetos. No caso aqui analisado, trata-se de compreender o uso político dos cabelos da imperatriz Leopoldina para sustentar relações sociais que delimitam, restringindo o espaço de atuação das mulheres na esfera pública.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Karen. Håkullorna fra Våmhus. 1984. WIKIMEDIA Commons, the free media repository. Imagem de catálogo de loja alemão de venda de joias de cabelos. C. 1900. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Machine-made_hairwork_jewellery_advertisement.jpg>. Acesso em: 3 abril 2024.
- BATCHEN, Geoffrey. Ere the substance fade: photography and hair jewellery. Elizabeth Edwards; Janice Hart. *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*. London, New York: Routledge, 2004, p. 32-46.
- BIRD JR, William L. *Souvenir Nation: Relics, Keepsakes, and Curios from the Smithsonian's National Museum of American History*. New York: Princeton Architectural Press, The Smithsonian Institution, 2013.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo. v. 10, n. 1, p. 79-103, 2003.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945. São Paulo: UNESP, Museu Paulista-USP, 2005.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Casas e coisas*. São Paulo: Edusp, 2022.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- CHANLOT, Andrée. *Les ouvrages en cheveux. Leurs secrets*. Paris: A. Chanlot, 1986.
- CYMBALISTA, Renato. Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo. v. 14, n. 2, p. 11-50, jul.-dez. 2006.
- CYMBALISTA, Renato. *Sementes de cristão: mártires jesuítas na América, 1554-1767*. 2017. 335 p. Tese (Livre-docênci) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.



EDWARDS, Elizabeth. Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual Review of Anthropology*, v. 41, p. 221-234, 2012.

GELL, Alfred. *Arte e Agência*: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu, 2018.

GENEA MINAS. Gastão Luís Henrique de Robert d'Escragnolle (Barão d'Escragnolle Disponível em: <<https://www.geneaminas.com.br/genealogia-mineira/restrita/enlace.asp?codenlace=1438666>>. Acesso em: 3 abril 2024.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: UDUFBA, 2012.

LIMA JR, Carlos; NERY, Pedro. Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 27, p. 1-47, 2019.

MANIUSIS, Sofia. De cabelos, semblanzas y resignificaciones: uma aproximación material al retrato de Nicolás Avellan en la Exposición Continental de 1882. In: I Congreso Internacional Sudamericano de Historia del Arte, XVI Jornadas de Historia del Arte - *La vida de las cosas: modos de existencia, supervivencia y agencia de la cultura visual*. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF Buenos Aires, 27 al 29 de noviembre de 2024.

MAUAD, Ana Maria; RAMOS, Itan Cruz. Fotografias de família e os itinerários da intimidade na história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.30, n.1, p.155-178, jan./jun. 2017.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. PS – Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. *Reverso-Revista de Psicanálise*, v. 33, n. 62, Belo Horizonte, set. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952011000200007#:~:text=A%20sublimação%20seria%20o%20processo,que%20produzem%20forças%20psíquicas%20opostas>. Acesso em: 5 de jun. 2024.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O salão nobre do Museu Paulista e o teatro da História. In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista da USP, p. 27, 1992.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Debate (continuação) *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, n.3, p. 103-126, 1995.

MILLER, Daniel. Extracts from Material Culture and Mass Consumption. In: BUCHLI, Victor. *Material Culture: Critical Concepts in the Social Sciences*. London, New York: Routledge, v. 2, p. 292-336, 2004.

MYHERITAGE COMPANY. GENI.com. Desde 2012. Disponível em: <<https://www.geni.com/people/Gabriela-Hermínia-Robert-d-Escragnolle/6000000021794926821>>. Acesso em: 3 abril 2024.

MUSEU da Cidade de São Paulo. Cripta Imperial. Disponível em: <<https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/capela-imperial-monumento-a-independencia/#:~:text=A%20Cripta%20Imperial%2C%20localizada%20no,esposa%2C%20Dona%20Amélia%20de%20Leuchtenberg>>. Acesso em: 3 abril 2024.



NASCIMENTO, Eduardo de. do. A Capela Imperial de São Paulo. *Separata da Revista do Arquivo*. N. CLXXV. Divisão do Arquivo Histórico/SEC/PMSP, p. 10-18, 1968.

NOGUEIRA, Natalia. A infância do Visconde de Taunay. História do Brasil. 2024. Disponível em: <<https://historiahoje.com/a-infancia-do-visconde-de-taunay/>>. Acesso em: 3 abril 2024.

POMIAN, Krzysztof. Colecção. Ruggiero Romano (ed.) *Encyclopédia Einaudi* (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, p. 51-86, 1984.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

RIBEIRO, Aline Maller. A dor visível: a representação lutoosa no século XIX através de um leque de luto. *Anuário do Museu Imperial*. Nova Fase. Petrópolis/RJ: Museu Imperial, p. 119-140, 2021.

RICE, Charles. *The emergence of the Interior*. London, New York: Routledge, 2007, p.1-54.

SANTINI, Valesca Henzel. *Produção, circulação e usos da joia em São Paulo no século XIX, 1815-1889*. Um estudo de cultura material. 2022. 251 p. Tese (Programa de Pós-graduação em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SANTOS, Irina Aragão dos. *Tramas de afeto e saudade: em busca de uma biografia dos objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista*. 2014. 240 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Comparada) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. RJ/SP: ed. Record, 2015.

SILVERMAN, Debora. L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style. University of California Press, 1992.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JR, Carlos. Maternidade virtuosa: visões sobre a imperatriz. In: Paulo César Garcez Marins (org.). *Uma História do Brasil*. São Paulo: Edusp, p. 124-133, 2022.

TAUNAY, Affonso. *Guia da secção história do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

WIKIPEDIA. Verbete Gastão D'Escragnolle. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gastão_d%27Escragnolle>. Acesso em: 3 abril 2024.

WIKIMEDIA Commons, the free media repository. Aquarela “Venezia Palazzo Ducale Sala Del Collegio Di Antonio da Ponte”, Oreste Sercelli, 11 de outubro de 1890. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Sercelli%2C_Oreste_-_Venezia_Palazzo_Ducal_Sala_Del_Collegio_Di_Antonio_da_Ponte.jpg/4096px-Sercelli%2C_Oreste_-_Venezia_Palazzo_Ducal_Sala_Del_Collegio_Di_Antonio_da_Ponte.jpg>. Acesso em: 3 abril 2024.

WIKIPEDIA. Verbete Alfredo D'Escragnolle Taunay. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_d%27Escragnolle_Taunay#:~:text=Família%20e%20educação,- Alfredo%20Taunay%20nasceu&text=Seu%20pai%2C%20Félix%20Émile%20Taunay,membro%20da%20Missão%20Artística%20Francesa>. Acesso em: 3 abril 2024.



WIKIPEDIA. Verbete Ana Joaquina do Prado Fonseca. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Joaquina_do_Prado_Fonseca>. Acesso em: 3 julho 2024.

WIKIPEDIA. Verbete José Manuel da Fonseca. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Manuel_da_Fonseca>. Acesso em: 3 julho 2024.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Disciplinas da USP. Ambiente virtual de apoio à graduação e pós-graduação. Os tipos de gomas e suas aplicações na indústria. s.d. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4312112/mod_resource/content/1/Gomas%20in%20Aditivos%20e%20ingredientes.pdf>. Acesso em: 3 abril 2024.

