

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM NARRATIVAS, IMAGENS E SOCIABILIDADES

CLARA ROCHA FREESZ

**A ODISSEIA DAS ROUPAS DE D. PEDRO II: DOS GUARDA-ROUPAS IMPERIAIS
ÀS ARCAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO**

JUIZ DE FORA

2015

CLARA ROCHA FREESZ

**A ODISSEIA DAS ROUPAS DE D. PEDRO II: DOS GUARDA-ROUPAS IMPERIAIS
ÀS ARCAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sônia Maria Fonseca

JUIZ DE FORA

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Freesz, Clara Rocha.

A odisseia das roupas de D. Pedro II: : Dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio / Clara Rocha Freesz. -- 2015.

361 p. : il.

Orientadora: Sônia Maria Fonseca

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

1. Indumentárias de gala. 2. D. Pedro II. 3. Cultura Material. 4. Museu Mariano Procópio. I. Maria Fonseca, Sônia , orient. II. Título.

CLARA ROCHA FREESZ

**A ODISSEIA DAS ROUPAS DE D. PEDRO II: DOS GUARDA-ROUPAS IMPERIAIS
ÀS ARCAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Banca examinadora

Prof. Dr^a Sônia Maria Fonseca

Prof. Dr^a Maria Claudia Bonadio

Prof. Dr^a Rita Moraes de Andrade

JUIZ DE FORA

2015

*Dedico esse trabalho às energias espirituais
que me conduziram nessa caminhada, nada
fácil, mas com muitas alegrias. Odoyá!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) pelo acolhimento desta pesquisa, a todos os professores que de alguma forma me auxiliaram, Silvana Mota Barbosa, Alexandre Barata, e em especial à professora Maraliz Christo, por me ensinar o companheirismo acadêmico e por me abrir as portas para este universo. Agradeço à minha orientadora Sônia Maria Fonseca pela confiança e acompanhamento durante essa trajetória.

Meu grande agradecimento à professora Maria Claudia Bonadio, membro integrante das bancas avaliadoras, por todos os conselhos e ideias imprescindíveis para este trabalho, pelas indicações de leitura (e empréstimos de sua biblioteca particular), pelo grande incentivo e pela disponibilidade para os nossos cafés da tarde, sempre disposta a me ajudar de forma essencial. À Rita Andrade, por participar das bancas de qualificação e defesa, e que com generosidade fez as leituras e sugestões para um melhor encaminhamento dessa dissertação, agradeço-a também o apoio para a realização de futuras pesquisas na área.

Agradeço às professoras do Instituto de Artes e Design da UFJF Elizabeth Murillo e Maria Lucia Bueno. À professora desse mesmo instituto, Patrícia Moreno, que desde minha graduação incentiva meu seguimento na vida acadêmica. Às professoras Selma Flutt e Paula Campos por me apoiarem sempre e por me auxiliarem em minhas dúvidas de modelagem. À professora Wanda, agradeço o empenho em me ensinar francês e me ajudar com as traduções, sempre acreditando em meu potencial. À Mariana Rodrigues e Renata Caetano pelas sugestões de leitura. À Patrícia Sant'anna pela disponibilidade de suplência das bancas.

À equipe do Museu Mariano Procópio pela receptividade e boa vontade de sempre, em especial à Maria das Graças Almeida, Rosane Ferraz, Eduardo Machado, Maria Salete Figueira, ao diretor Douglas Fasolato e à Thainá Castro (ex-colaboradora da instituição). Não fosse a colaboração do MMP, não seria possível a realização desse trabalho. À Biblioteca Murilo Mendes e ao Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

À reserva técnica, biblioteca e arquivo institucional do Museu Histórico Nacional, em especial ao Sr. Juarez, ao Sr. Pedro e à estagiária Micheline. A Adilson Almeida do setor de objetos do Museu Paulista e à Dayse Conceição da divisão de informação documental da Biblioteca Nacional. Ao setor de pesquisa do Arquivo Histórico Nacional, e à biblioteca e setores de museologia e de documentação do Museu Imperial, meus agradecimentos. Ao Museu Khunsthistorisches de Viena.

Agradeço às informações das restauradoras Maria do Carmo Oliveira, Jussara Cestari, Márcia Cerqueira, e especialmente à gentileza de Claudia Regina Nunes, quem me cedeu com boa vontade documentações para este trabalho.

Aos bolsistas do Laboratório de História da Arte, em especial João, Bárbara e Álvaro, por toda ajuda com os equipamentos. Ao secretário Sandro do programa de pós-graduação, pela paciência em relação aos assuntos burocráticos. A todos os meus colegas de

turma, em especial Allony, Dievani e Christiane Montavão, por me esclarecerem dúvidas de forma tão solícita.

Aos meus queridos amigos de pesquisa, Aline (por ser um exemplo de superação), Mariana (pelas documentações do AHN, caronas e conversas), Lorraine e Luísa (GOGO Mestras!), Valéria e Samuel, agradeço a todos pelo companheirismo e carinho. À minha prima Nicole, pelas dicas. À amiga Juliana, por abrir as portas de sua casa carinhosamente durante minhas pesquisas no Rio de Janeiro, e agradeço pelo mesmo, à (tia) Clara e sua família. À amiga Dádia, que mesmo estando em outro hemisfério, me auxiliou nas traduções em inglês. À amiga Roberta, pelo apoio. Ao “primo” Eduardo, pela boa vontade.

Agradeço à toda minha família, tias, tios e avós, especialmente aos meus pais, Gilda e Jorge e minha irmã Mariana, pelo suporte em todos os momentos. Ao meu namorado Pedro, pelo amor, paciência e por sempre acreditar em minha capacidade, me ajudando em tudo que estava ao seu alcance.

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora que através da bolsa de monitoria concedida por dois anos permitiu o suporte financeiro deste trabalho.

A todos, e às pessoas que por um lapso de memória não incluí nessas linhas, meus sinceros agradecimentos.

Por fim e não menos importante, agradeço às energias superiores que me regem, pela oportunidade de aprendizado e por esta grande conquista!

“
Museu

Há pratos, mas falta apetite.

Há alianças, mas o amor recíproco se foi há pelo menos trezentos anos.

Há um leque — onde os rubores?

Há espadas — onde a ira?

E o alaúde nem ressoa na hora sombria.

Por falta de eternidade juntaram dez mil velharias.

Um bedel bolorento tira um doce cochilo, o bigode pendido sobre a vitrine.

Metais, argila, pluma de pássaro triunfam silenciosos no tempo. Só dá risadinhas a presilha da jovem risonha do Egito.

A coroa sobreviveu à cabeça.

A mão perdeu para a luva.

A bota direita derrotou a perna.

Quanto a mim, vou vivendo, acreditem.

Minha competição com o vestido continua. E que teimosia a dele!

E como ele adoraria sobreviver!”

Wisława Szymborska

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de pesquisa três indumentárias que pertenceram a D. Pedro II e que por ele foram utilizadas em eventos oficiais: o fardão da maioridade (1840), a veste de coroação (1841) e o fardão de casamento (1843), que fazem parte do acervo do Museu Mariano Procópio. A pesquisa tem como objetivo percorrer a trajetória cultural das peças enfocada em três diferentes fases, desde que foram criadas no século XIX aos dias atuais, e para isso, foram consultadas diversificadas fontes em arquivos públicos, como documentos textuais (cartas, relatórios de museus e códices da mordomia-mor), artigos de jornais, coleções de fotografias, iconografias e os próprios objetos. Inicialmente, através de questões relacionadas à memória monárquica e suas apropriações na década de 1920, será analisado o momento no qual passam de herança do mordomo imperial Paulo Barbosa da Silva a mercadorias de antiquário, em 1926. Neste período, as roupas foram valorizadas como importantes relíquias históricas nacionais que deveriam ser preservadas. No segundo capítulo são analisadas como acervo museal e através da expografia, dos processos de restauração e dos registros museológicos dos trajes, buscou-se investigar suas destinações, concluindo-se que foram explorados principalmente como “objetos-relíquia”, e não como documentos, meios de conhecimento histórico. Por último, as características materiais e os estilos são examinados, através dos quais se pôde conhecer a procedência e os processos de manufatura, que se deram no Rio de Janeiro, possivelmente a partir de projetos de artistas da Corte. Com o trabalho, espera-se compreender os meios sociais que produziram, reproduziram e ressignificaram as roupas de D. Pedro II que vêm sendo preservadas há mais de 170 anos.

Palavras-chave: Indumentárias de gala; D. Pedro II; Cultura Material; Museu Mariano Procópio.

ABSTRACT

The dissertation is based on the research of three personal clothing that belonged to D. Pedro II and were used by him on special events: The Major military uniform (1840), the garment of coronation (1841) and the military uniform used on his wedding (1843). All three costumes are part of the Mariano Procopio Museum collection. The research was based on different sources from public files, text documents (letters, museums reports and codices of stewardship), and photography, iconography and journal articles and it aims to scroll through cultural history, focusing on three different stages from their creation to the present day. Initially we analyzed the period in the clothes pass the imperial butler Paulo Barbosa da Silva to antiquarian goods in the 1920's, through issues connection to monarchical memory and its appropriations at the time. The objects in this period (1920's) were valued as national historical relics that should be preserved. The second chapter is based on research of the garments as a museum collection, through expographic, restoration processes and museum documents of the costumes, with deep analyzes to investigate their destination in order to conclude that costumes had been explored only as "relic-objects" and not as documents meant for historical knowledge. The final chapter concludes the research of characteristics and style of each material, leading to the origin and manufacturing processes that have taken place in Rio de Janeiro, possibly from the court artist's project. The work is expected to help understand the social environment where was produced, reproduced and conveyed the clothes of D. Pedro II creating awareness to pieces that have been preserved for more than 170 years.

Key-words: Royal garments; D. Pedro II; Material Culture; Mariano Procopio Museum.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1- À esquerda, <i>Tiradentes</i> , óleo sobre tela, Décio Villares, s/d, Museu Nacional de Belas Artes. À direita, <i>Tiradentes esquartejado</i> , óleo sobre tela, 1893, Pedro Américo.....	55
Ilustração 2 - Diagrama dos herdeiros e tempo de posse das roupas de D. Pedro II.....	63
Ilustração 3 - Estudo para coroação de D. Pedro II. Óleo sobre tela. Araújo Porto-Alegre (1841).....	65
Ilustração 4 – Fotografia da família Jacobina Lacombe.....	68
Ilustração 5 - Revista <i>A Semana</i> de 1925.....	86
Ilustração 6 – Estátuas de D. Pedro II inauguradas na década de 1920.....	88
Ilustração 7 - O Paiz, Rio de Janeiro. 12/06/1926, p. 2. <i>Museu Mariano Procópio</i> . O Paiz, Rio de Janeiro, 13/06/1926. p.4. Fonte Biblioteca Nacional.....	91
Ilustração 8- Inauguração da exposição das indumentárias no MMP em 1926.....	94
Ilustração 9 -Sala D. Pedro II, MMP.....	101
Ilustração 10 -Retrato feito pela princesa Isabel, 1863.....	101
Ilustração 11 - “Altar” em memória dos soberanos imperiais no MMP.....	103
Ilustração 12 - Fardão da maioridade exposto na Sala D. Pedro II e litografia oficial de D. Pedro II feita por Graciliano Leopoldino dos Santos, 1939.....	104
Ilustração 13 - Veste de coroação ao centro da sala D. Pedro II. 1970.....	105
Ilustração 14 - Litografia de Alphonse-Léon-Noël (1807-1879), segundo fotografia de Victor Frond e óleo sobre marfim de Louis R. de Cuvillon (1848-?).....	106
Ilustração 15 -Sala D. Pedro II. 1970.....	108
Ilustração 16-Sala não identificada do MMP.....	112
Ilustração 17-Sala Conde de Prados. Década de 1960/1970.....	113
Ilustração 18 -Museu Paulista. Década de 1930. Sala TC4- Armas e fardas antigas. Reminiscências militares.....	115
Ilustração 19 - Museu Histórico Nacional. Exposição permanente Gustavo Barroso. Sala D. Pedro II.....	115
Ilustração 20-Museu Histórico Nacional. Exposição permanente Gustavo Barroso.....	116
Ilustração 21-Sala Duque de Caxias. Exposição permanente circuito Gustavo Barroso.....	118
Ilustração 22- Expografia Museu Histórico Nacional.....	119

Ilustração 23 -Vistas parciais da exposição do Museu de Arte e Arqueologia (São Paulo)...	121
Ilustração 24 -Veste de coroação.....	122
Ilustração 25 -Veste da coroação. 1941.....	122
Ilustração 26 -Circuito Gustavo Barroso. Sala não identificada.....	123
Ilustração 27-Museu Paulista. Década de 1930. Sala TC4- Armas e fardas antigas. Reminiscências militares.....	124
Ilustração 28-Museu Mariano Procópio. 1º plano da Sala D. Pedro II. 1960-1970.....	126
Ilustração 29-Manequim do MMP.....	127
Ilustração 30-À esquerda, tipos de manequins com silhuetas do século XVIII ao início do século XIX.....	128
Ilustração 31- Expografia de indumentárias do séc. XVIII do V&A Museum, 1913, e cabeça de manequim esculpida com o penteado do século XVIII. Bethnal Green Museum, 1910...	129
Ilustração 32-Traje de cavaleiro da Ordem do Espírito Santo do imperador Alexandre da Rússia (1777-1825). Exposição Fastes de Cour, em 2008, Versailles.....	130
Ilustração33-Fotografia aproximada da legenda da veste de coroação em exibição. 1941....	130
Ilustração34-Nova forma expositiva da veste de coroação após o restauro.....	131
Ilustração 35-Sala D. Pedro II. Expografia década de 1990.....	132
Ilustração 36-“Quarto de estudo”. Jules Dupré (1811-1889) Litografia segundo original de Taunay 1837.....	132
Ilustração 37-Museu Histórico Nacional atualmente. Poncho de D. Pedro II.....	134
Ilustração 38-Fardões expostos Museu Histórico Nacional atualmente.....	135
Ilustração 39- Circuito Gustavo Barroso. Sala não identificada.....	135
Ilustração 40-Museu Histórico Nacional. Expografia atual. Vitrine onde se encontram expostos o par de sapatos e a cartola de D. Pedro II.....	136
Ilustração 41-Museu Histórico Nacional. Traje de gala e piano que compõem a vitrine onde a cartola e o par de sapatos estão inseridos.....	137
Ilustração42-Forro interno original do fardão de casamento.....	142
Ilustração 43-Perdas nos tecidos da veste de coroação.....	143
Ilustração 44-Bandeira com perdas causadas por insetos e detalhe do barrado inferior do vestido que pertenceu à Marquesa de Santos. Acervo Museu Paulista.....	144
Ilustração 45-Sapatos da veste de coroação.....	149
Ilustração 46-Veste de coroação restaurada.....	150

Ilustração 47-Bolsos dos fardões/restauração (antes e depois).....	151
Ilustração 48-Novo forro confeccionado pelas restauradoras. Fardão de casamento.....	151
Ilustração 49-Vestido RG 7091. MP. Barras de seda e renda de algodão no atual estado de conservação.....	152
Ilustração 50- Página virtual do MHN.....	165
Ilustração 51-Fichas técnicas do projeto “Tecidos europeus no vestuário chileno do século XIX”.....	168
Ilustração 52-Folder do “Projeto restauração do acervo”.....	170
Ilustração 53-Processo de reconstrução dos bolsos a partir de fragmentos originais.....	171
Ilustração 54-Indumentária de Don Garzia.....	172
Ilustração 55-Vestidos da primeira metade do século XIX em exposição no MHN, 2015....	173
Ilustração 56-Estudante de História da moda no British Galleries no V&A Museum experimentando uma reconstrução de crinolina, 2002.....	174
Ilustração 57-Traje de casamento de James II da Inglaterra (1633-1701) exposto no V&A Museum.....	175
Ilustração 58- Exposição MoMu “ <i>Katharina Prospekt: The Russians by A. F. Vandervorst</i> ”.....	178
Ilustração 59 -Exposição MoMu“ <i>Maison Martin Margiela ‘20’ The Exhibition</i> ”.....	178
Ilustração 60 - Imagem aproximada da lã do fardão do casamento.....	193
Ilustração 61-Representação de tecido plano.....	193
Ilustração 62-Fios metálicos utilizados nos bordados dos fardões.....	195
Ilustração 63-Bordados dos fardões (lantejoulas).....	196
Ilustração 64-Material de suporte para os bordados, semelhante a um papelão. Fardão da maioria.....	197
Ilustração 65-Posicionamento dos bordados nos recortes dos fardões.....	197
Ilustração 66-Estudo da modelagem dos fardões.....	198
Ilustração 67-Costuras originais à mão no fardão de casamento.....	199
Ilustração 68-Estudo da modelagem do fardão de casamento.....	200
Ilustração 69-Recortes identificados na blusa das casacas.....	200
Ilustração 70- Recortes identificados nos fardões.....	201

Ilustração 71-Interpretação da modelagem do fardão da maioria. Desenho em Corel Draw.....	202
Ilustração 72-Interpretação da modelagem do fardão de casamento. Desenho em Corel Draw.....	202
Ilustração 73-Casaco de 1780.....	203
Ilustração 74-Molde de casaca de 1858.....	203
Ilustração 75- Bolsos do fardão da maioria.....	204
Ilustração 76-Colchetes de fechamento dos fardões.....	205
Ilustração 77-Estruturas internas dos fardões.....	206
Ilustração 78-Forro interno original dos fardões.....	206
Ilustração 79-Botões forrados.....	207
Ilustração 80-Botão de metal dos fardões.....	208
Ilustração 81-Diferença entre os bordados dos fardões.....	209
Ilustração 82-Dragão do fardão do casamento.....	210
Ilustração 83-Vestígios nos ombros do fardão da maioria.....	210
Ilustração 84-À direita, Francisco de Souza Lobo (1800-1855). Retrato de D. Pedro II. Óleo s/ Tela. 1832. À esquerda, João Diogo Sturz. Folhinha Nacional Brasileira para o ano de MDCCCXXXVII. Litografia. 1837.....	211
Ilustração 85-“Emendas” na blusa do fardão do casamento.....	211
Ilustração 86-À esquerda, Johan Moritz Rugendas. <i>Pedro II</i> , óleo sobre tela. À direita, Gaetano Dura segundo Frederico Gatti, D. Pedro II, 1842/1843.....	213
Ilustração 87-À esquerda, litografia anônima de D. Pedro II. Ao centro, trajes de montar masculino e feminino, 1831. À direita, Auguste Bourdet, <i>Um Passeio</i> , 1838, Bibliothèque Nationale de France, Gabinete de estampas, Paris.....	214
Ilustração 88- Félix-Émile Taunay (1795-1881). <i>Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II</i> , 1837. Óleo sobre tela.....	219
Ilustração 89-Jean-Baptiste Debret. <i>S.A.R. O Príncipe D. Pedro</i> , 1818, aquarela.....	229
Ilustração 90-Edward Smith segundo pintura de Simplício de Sá, <i>D. Pedro I</i> , pintado em 1826 gravado em 1827.....	230

Ilustração 91-Augustin-François-André Picot, segundo modelos de Isabey. <i>Modelo da barra do manto de Napoleão 1º para a Sagração</i> . Aquarela.....	235
Ilustração 93-Jean-Baptiste Debret. <i>Grande indumentária, pelerine de plumas de tucano e manto imperial</i> . Aquarela. 1822.....	236
Ilustração 93-Farda em lã azul com bordados dourados de folhas e frutos de carvalho, utilizada por Bonaparte na Batalha de Marengo em 1800.....	239
Ilustração 94-Traje de gala desenvolvido por Isabey para os marechais do império napoleônico utilizado por Michel Ney na sagração de Bonaparte em 1808.....	240
Ilustração 95-Veludo/representação do tecido.....	243
Ilustração 96-Veste de coroação e fio metálico do manto imperial. MI.....	244
Ilustração 97-Interior da veste de coroação.....	245
Ilustração 98-Faixa da veste de coroação em comparação à veste majestática de D. Pedro II do MI.....	245
Ilustração 99-Franjas de metal dourado em macramê.....	247
Ilustração 100-Laço de um dos punhos da veste antes da restauração.....	247
Ilustração 101-Veste de coroação.....	248
Ilustração 102-Modelagem da veste em Corel Draw.....	248
Ilustração 103-Gola da veste de coroação.....	249
Ilustração 104-Blusa e saia da veste de coroação.....	250
Ilustração 105-“Saia” da veste de coroação.....	251
Ilustração 106-Modelagens de sobrecasacas de 1830 a 1850.....	252
Ilustração 107-Chapéu de cavaleiro (1841) de D. Pedro II. Museu Imperial.....	255
Ilustração 108-Traje majestático exposto no Museu Imperial de Petrópolis.....	256
Ilustração 109-À esquerda, Giacomo Brogi. <i>O imperador D. Pedro II no dia de sua sagração; varanda da coroação</i> . s/d. À direita, esboço de Porto-Alegre para o quadro da sagração de D. Pedro II.....	258
Ilustração 110-À esquerda, François Clouet, <i>Henrique II</i> , óleo sobre tela, 1550, <i>Muséedu Louvre</i> . À direita, traje inglês em cetim datado entre 1630 a 1640, confeccionado em cetim branco.....	259
Ilustração 111-À esquerda, Carlos II (1670). Ao centro, Cavaleiro da Estrela (1680). À direita, traje de casamento de Sir Thomas Isham (1681).....	261

Ilustração 112-À esquerda, detalhe da tela de David, <i>Le Sacre de Napoléon</i> , óleo sobre tela, 1805-1807. À direita, Porto-Alegre, esboço, s/d.....	262
Ilustração 113-À esquerda, <i>Le Sacre de Napoléon</i> , óleo sobre tela, 1805-1807 (imagem em foco). À direita, sapatos de D. Pedro II.....	263
Ilustração 114-Veste de coroação. Símbolos bordados.....	264
Ilustração 115-À esquerda, manto imperial de D. Pedro II. Ao centro, desenho de Debret do bordado do manto de D. Pedro I. À direita, veste de coroação de D. Pedro II.....	265
Ilustração 116-À esquerda, detalhes do manto de D. Pedro II. À direita, a murça de plumas de papo de tucano. Acervo MI.....	265
Ilustração 117-Friedrich Von Amerling, <i>Francisco</i> , 1832. Óleo sobre tela.....	267

LISTA DE ABREVIATURAS

AHN.....	Arquivo Histórico Nacional
BN.....	Fundação Biblioteca Nacional
IHGB.....	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
MHN.....	Museu Histórico Nacional
MI.....	Museu Imperial de Petrópolis
MMP.....	Museu Mariano Procópio
MP.....	Museu Paulista
V&A.....	Victoria & Albert Museum

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	20
---------------------------	-----------

CAPÍTULO I

2. TRÊS RELÍQUIAS HISTÓRICAS.....	32
2.1. Alfredo Ferreira Lage e a criação do Museu Mariano Procópio.....	32
2.2. O culto da saudade e suas relíquias.....	41
2.2.1. Apagando o passado.....	41
2.2.2. Candidatos à memória.....	43
2.2.3. Cultuando o passado.....	48
2.2.4. Relíquias: um sentido imanente?.....	51
2.3. De herança ao bazar e finalmente ao Museu Mariano Procópio.....	59
2.3.1. As roupas do imperador como herança.....	62
2.3.2. As negociações.....	72
2.3.3. Porque não “salvar” as relíquias?.....	83
2.3.4. O êxito do colecionador.....	90

CAPÍTULO II

3. A TRAJETÓRIA DAS ROUPAS DE D. PEDRO II NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.....	96
3.1. Expografia.....	98
3.1.2. Suportes expográficos.....	120
3.2. A restauração das peças.....	142
3.3. Documentações localizadas nos museus	156
3.3.1. Sobre as roupas de D. Pedro II.....	156
3.3.2. O que se encontra sobre as indumentárias nos museus (MMP, MHN e MI)?.....	161
3.4. Novas propostas expográficas.....	169

CAPÍTULO III

4. UM NOVO GUARDA-ROUPA PARA O IMPERADOR DOS TRÓPICOS.....	180
4.1. Resultado das pesquisas no Arquivo Histórico Nacional.....	186
4.2. Os fardões da maioridade e do casamento.....	192
4.2.1. Dos materiais e dos modos de fazer.....	192
4.2.2. Da escolha do modelo.....	218
4.2.3. O fardão imperial brasileiro.....	227
4.3. Veste da coroação.....	242
4.3.1. Dos materiais e dos modos de fazer.....	242
4.3.2. Da escolha do modelo.....	253
5. CONCLUSÃO.....	272
6. REFERÊNCIAS E FONTES.....	279
6.1. Referências bibliográficas.....	279
6.2. Fontes primárias impressas.....	291
6.3. Fontes primárias manuscritas.....	294
6.4. Fontes iconográficas.....	295
7. GLOSSÁRIO.....	297
8. ANEXOS.....	301

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem como objeto de pesquisa três indumentárias que pertenceram ao imperador D. Pedro II e que atualmente integram o acervo do Museu Mariano Procópio (MMP), localizado na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. As roupas selecionadas para esta pesquisa faziam parte do guarda-roupa oficial do monarca, sendo dois uniformes militares de grande gala e uma veste, utilizados no início de sua vida política.

O *fardão da maioridade*, vestido quando D. Pedro II tinha apenas 14 anos de idade, durante a solenidade de antecipação de suas funções majestáticas em 23 de julho de 1840, após o chamado “golpe da maioridade”, e o *fardão de casamento* utilizado em seus 18 anos, em 4 de setembro de 1843 na cerimônia de sua união com a imperatriz Teresa Cristina, são casacas de modelos semelhantes, confeccionadas em lã azul-escuro e bordadas com fios dourados. A *veste de coroação*, feita em veludo de seda claro e também bordada com fios dourados, que fez parte do traje majestático (composto pelo manto imperial, coroa e cetro), vestiu D. Pedro II durante os grandes rituais de sua sagração e coroação, ocorridos em 18 de julho de 1841.



À esquerda, fardão da maioridade; ao centro, veste de coroação; à direita, fardão de casamento.

Inicialmente, apresentarei brevemente a trajetória que me trouxe a esta dissertação. Não sei precisar o início de meu interesse pelas roupas, mas de alguma forma sempre me despertaram curiosidade seus modos de fazer, de costurar, de bordar, de consertar, de combinar as texturas, cores e estampas; e em especial as peças antigas de família¹ que vez ou outra eu vasculhava quando criança nos armários de minhas avós, junto de suas caixas de costura repletas de botões usados, pequenos retalhos e de linhas coloridas e emboladas nas bobinas; eram como “brinquedos” de um universo que me precedia.

A curiosidade de infância virou profissão e em 2010 me formei designer de moda. Durante a graduação, ao cursar as disciplinas de História da Indumentária e da Moda, que me despertaram grande entusiasmo, vendo a série de fotografias e de obras de arte, como esculturas e pinturas, perguntava-me como eram feitos aqueles tecidos, como eram costurados, modelados e transformados em roupas, e, ainda, como seria a sensação de vestilas em outros tempos e espaços. Outra questão que surgiu durante minha formação foi o pouco conhecimento sobre a história das roupas no Brasil, algo sempre comentado pelos professores durante as aulas, e, de fato, a maioria dos referenciais históricos apresentada por eles vinha da Europa.

Apesar de meu interesse não encontrei possibilidades de realizar pesquisas durante a graduação em moda, pois se tratava de um curso tecnólogo com duração de dois anos, com as disciplinas voltadas em grande parte à atuação no mercado de trabalho, não havendo núcleos de estudos extracurriculares. Nesse sentido, o bacharelado em Turismo, que eu havia iniciado antes do curso de design, por sua diversificada grade curricular em que pude ter noções de museologia, patrimônio e antropologia, auxiliou-me a enxergar meus questionamentos como futuros temas para pesquisas mais complexas.

Posteriormente, em minhas experiências profissionais, vivenciei o cotidiano de um ateliê de vestidos de festa e de vestidos de noiva, em que pude acompanhar o desenvolvimento de cada peça feita sob medida para as clientes. Ao final do longo processo que começava com a escolha do modelo e dos tecidos, passando por todas as provas, ajustes e principalmente por muitas expectativas, tanto nossas quanto das noivas em especial, a entrega do vestido (realizada por mim na maioria das vezes) me sensibilizava para o fato de que

¹Lembro-me especialmente de um casaquinho de batizado feito à mão pela minha avó materna Graziela, que durante anos foi guardado em um armário, protegido por um plástico. Feito de plumas brancas de peitos de patos, que inicialmente serviriam à confecção de uma estola para ela, em número insuficiente, as plumas acabaram servindo à composição da peça que foi vestida na cerimônia de batizado de seus filhos, e posteriormente de seus netos.

naquela roupa estavam *materializadas trajetórias*. As horas de dedicação das costureiras e bordadeiras; os dedos furados pelas agulhas; as marcas do que deu certo e do que deu errado; da negociação nem sempre tranquila entre corpo e vestido, que através dos ajustes, forros e barbatanas serviriam à estruturação do que deveria estar impecável; a emoção das clientes e de seus familiares durante as etapas; tudo estava ali, pendurado no cabide dentro da capa.

Curiosamente, na volta dos vestidos para serem enviados à lavanderia, especulávamos sobre a festa através do estado em que voltavam: de brancos poderiam voltar roxos nas barras manchadas pelo vinho tinto, poderiam voltar rasgados, ou mesmo limpos – o que para nós indicava uma festa “comportada”. A história dos vestidos não acabava após uma primeira noiva, já que depois voltariam à sala de provas para serem alugados, e outros momentos, lugares, corpos e alterações novamente marcariam aquelas peças. Influenciada por minhas experiências práticas, decidi que se iria seguir com meu interesse em conhecer mais sobre a história das indumentárias no Brasil, deveria começar pelos próprios objetos, que de maneira singular possuem em seus vestígios materiais as memórias das técnicas, dos meios em que circularam e dos antigos usuários.

No intuito de elaborar um projeto de pesquisa em busca dessa “materialidade histórica” das roupas, agendei uma visita no Museu Mariano Procópio², instituição que frequento desde minha infância, e cujo acervo de indumentária pouco conhecia, nunca tendo sido mencionado durante minhas aulas no curso de design, ainda que fosse de uma faculdade da cidade. Inicialmente, pretendia abordar a coleção como um todo; no entanto, como não existiam textos publicados a respeito e muito ainda havia para ser investigado, concluí que o calendário de mestrado seria insuficiente para um desenvolvimento adequado do tema.

Vinda de um universo de produção de roupas femininas, não havia pensado em estudar roupas masculinas (principalmente uniformes militares), contudo, foi a trajetória dos trajes do imperador³, contada pelas museólogas e pelos funcionários durante a visita ao museu, que se destacou a meu ver dentre as possibilidades de pesquisa do acervo, constituído por uniformes imperiais do século XIX, peças femininas, como um traje completo de Corte da Baronesa de Suruhy (1817-1894) e uma cauda de vestido que pertenceu à princesa Isabel,

²O Museu Mariano Procópio encontra-se com o circuito expográfico fechado desde 2008 para reformas, mas recebe pesquisadores interessados.

³Durante a visita, os funcionários relataram que Alfredo Ferreira Lage, fundador do museu, havia impedido, que os trajes se perdessem para museus do exterior e que após grandes dificuldades conseguiu adquiri-los para sua instituição.

paramentos religiosos, figurinos para teatro, uniformes militares femininos da marinha (século XX), entre outros⁴.

Pude também perceber que se tratavam de objetos de destaque para a instituição, que por um longo período os expôs no circuito permanente. Pensando sobre as *roupas de museu*, comecei a me indagar porque iriam parar nesta ou naquela instituição? Quais caminhos teriam trilhado anteriormente? Por quais motivos foram preservadas? Porque exatamente eram expostas?

Para minha surpresa, uma das museólogas, ao me sugerir a pesquisa dos “famosos” trajes de D. Pedro II, disse que “estavam lá, parados”, e que até então nenhum pesquisador havia se interessado por eles especificadamente, apenas eventuais fotografias haviam sido retiradas para compor publicações, como o livro de Lilia Schwarcz, *“As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos”*, no qual há imagens do fardão de casamento. Outra questão que se evidenciou é que, mesmo tendo pertencido a uma personalidade histórica de destaque, havia um desconhecimento dos objetos, nada se sabia sobre suas procedências. Dessa forma, interessada pela trajetória cultural das roupas e instigada pelas lacunas documentais, concluí que seria relevante apresentar ao público a coleção praticamente desconhecida de indumentárias do Museu Mariano Procópio, começando por seus itens frequentemente citados, porém pouco conhecidos.

Tal situação observada em relação às roupas de D. Pedro II deve também ser vista de maneira contextualizada, pois, como nos traz Teresa Cristina Toledo de Paula (2006a, p. 77), no Brasil há uma “histórica falta de importância atribuída aos têxteis⁵ e diferente de todas as outras culturas do planeta, americanas ou não, tropicais ou não, o Brasil inventou-se sobre a ideia de ser uma cultura sem tecidos”. Para a autora, ainda que tenhamos no nome uma homenagem ao pau-brasil, uma árvore que interessava aos europeus como matéria-prima para o tingimento de tecidos, “o que poderia ser visto como um elemento fundador de nossa cultura”, acabou como um “estranho hiato da historiografia e cultura locais”. As coleções no país ainda hoje são pouco estudadas (dentro e fora dos museus), as práticas curatoriais adequadas de expografia, pesquisa e conservação estão em fase de desenvolvimento, e há uma ausência de critérios de coleta e de produção documental específica nos museus (PAULA, 2006a).

⁴Ver “Anexo HH” tabela com tipos e número de indumentárias do Museu Mariano Procópio.

⁵Para a autora, os têxteis são produtos do entrelaçamento de fios e abarcam, portanto, todos os itens dos acervos de museus feitos em tecidos, como estofados de mobiliário, leques, lenços, roupas, etc.

Mesmo que o número de pesquisas acadêmicas relacionadas à moda venha crescendo em diversos programas de pós-graduação do país, como nos cursos de Comunicação, Engenharia de Produção, Administração, Artes, Design e nas Ciências Humanas nas últimas duas décadas, acompanhando o desenvolvimento do ensino superior em moda no Brasil⁶, segundo nos traz Maria Claudia Bonadio (2010) em seu artigo sobre a produção *stricto sensu* nacional na área, acredita-se que nossos acervos museológicos de indumentária sejam subutilizados pelos pesquisadores. De acordo com Bonadio (2010, p. 73) e Maria do Carmo Rainho (2015, p. 3), os estudos da moda através da cultura material ainda são pouco explorados pela bibliografia disponível.⁷

Segundo Rainho (2015, p. 2), ao analisar a produção de programas nacionais de mestrado e de doutorado em História, se durante longos anos a moda e a vestimenta foram temáticas negligenciadas pela disciplina, por serem avaliadas como frívolas e “pouco sérias”, atualmente “pode-se considerar que o ‘acerto de contas’ da História com o tema já está feito” e publicações de qualidade podem ser consultadas. Porém, das mais de vinte teses e dissertações citadas por Rainho (2015), pudemos identificar até o momento⁸ o uso de acervos de indumentária no centro das análises, apenas nos trabalhos pioneiros de Adilson José de Almeida⁹, sobre uniformes da Guarda Nacional do século XIX (1831-1852), e de Rita Andrade¹⁰, que possui como objeto principal de investigação um vestido da década de 1920,

⁶De acordo com Bonadio (2010) o aumento dos cursos superiores de moda no país, ocorrido das décadas de 1990 e 2000, seguiu a necessidade por uma maior profissionalização do setor, que na década de 1990, enfrentava dificuldades decorrentes de fatores como a redução das barreiras alfandegárias, o fim da superinflação e a valorização do real, fazendo com que a indústria nacional buscasse autonomia e inovação em design.

⁷Sobre a produção acadêmica no Brasil sobre moda consultar BONADIO, Maria C. **A Produção Acadêmica sobre Moda na pós-graduação strictu-sensu no Brasil**. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V.3 N°3 dez. 2010, p. 61. : ALMEIDA, Adilson J. **A pesquisa acadêmica de moda no Brasil**. Fashion Theory: A Revista de Moda, Corpo e Cultura, v. 2, n°2, p. 127-129, jun. 2003. RAINHO, Maria do Carmo. **A moda como campo de estudos do historiador: balanço da produção acadêmica no Brasil**. 11° Colóquio de Moda – 8ª Edição Internacional 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2015. Sobre o perfil das principais publicações da área que circulam no país (traduzidas e nacionais), ver ALMEIDA, Adilson J. **Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.3 p. 251-296 jan./dez. 1995. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5325/6855>>. Sobre a produção nacional historiográfica, com levantamento de periódicos científicos, coleções e núcleos editoriais, entre outros, consultar: “Posfácio”: ANDRADE, Rita Moraes. **Boué Soeurs RG 7091-A biografia cultural de um vestido**. 2008. Tese (Doutorado em História) PUC-SP, 2008. p. 136-158. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp062400.pdf>. p. 136-158.

⁸Procuramos consultar na íntegra o conteúdo dos trabalhos citados por Rainho (2015) através dos bancos digitais de busca. Das 27 teses e dissertações mencionadas tivemos acesso a 20 trabalhos.

⁹ALMEIDA, Adilson J. **Uniformes da Guarda Nacional: 1831-1852. A indumentária na Organização e Funcionamento de uma Associação Armada**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de pós-graduação em História, Universidade de São Paulo, SP, 1998. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032006-153646/pt-br.php>.

¹⁰ ANDRADE, Rita Moraes. **Boué Soeurs RG 7091-A biografia cultural de um vestido**. 2008. Tese (Doutorado em História) PUC-SP, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp062400.pdf>

proveniente da França - todas estas peças do acervo do Museu Paulista - evidenciando, portanto, a distância nos trabalhos desse campo entre pesquisador, objeto e museu.

Somente através da análise dos vestígios materiais das indumentárias, que devem ser entendidas como *objetos singulares*, algo ainda raro em pesquisas acadêmicas brasileiras como dito, que para Andrade (2006, p. 72) “se pode confrontar a ideia de unicidade que encontramos muitas vezes na historiografia de moda”. Foi estudando uma coleção de luvas do acervo do Museu Paulista durante sua especialização (*lato sensu*) em Museologia e observando um tecido do século XVIII em uma aula de seu mestrado na Universidade de Southampton, na Inglaterra, que Andrade começou a questionar a maneira que havia aprendido História da Moda na universidade.

A literatura me apresentara uma história unívoca tão perfeita, simétrica e evolucionista que não deixara espaço para entrever a *materialidade da moda*, muitas vezes confundida com a *imagem da moda*. [...] Aquela experiência me fez refletir a respeito da maneira como a moda é estudada, das dificuldades e das limitações que um pesquisador, um historiador, deve considerar para interpretar objetos como um tecido ou uma roupa, por exemplo. Não me pareceu, durante a observação do tecido, que a história têxtil e da moda pudesse ser tão reducionista quanto aprender que a silhueta feminina da moda evoluiu da forma S para a forma H e que tecidos devam ser percebidos como papéis de parede, quer dizer, bidimensionalmente (talvez nem os papéis de parede o devam!). ANDRADE (2006, p. 73)

Ao considerar esta materialidade, certos mitos historiográficos ou até mesmo informações incorretas baseadas em imagens ou fontes textuais podem ser questionadas, trazendo ao centro a importância dos acervos, que canalizam investimentos públicos de conservação e de exposição. Durante nosso levantamento bibliográfico sobre as roupas de D. Pedro II, por exemplo, foram encontradas descrições equivocadas relacionadas aos símbolos dos bordados, cor, tecidos e sobre o estilo da veste de coroação, que apenas foram revistas após nosso exame atento dos trajes. As roupas são tridimensionais, possuem articulações específicas, texturas e volumes, o que ultrapassa suas iconografias, desafiando muitas vezes os domínios do pesquisador, que deve adquirir conhecimentos que auxiliem na identificação desses artefatos que possuem técnicas de tecelagem, de costura, de modelagem (entre outras) de determinadas épocas.

Assim, os objetos devem ser abordados metodologicamente como *documentos históricos*, de acordo com a definição de Ulpiano B. Meneses (1998). Apesar de não serem “documentos de nascença”, se são postas questões às indumentárias relativas às “suas matérias-primas, seus processamentos, à tecnologia e condições sociais de fabricação, forma,

função, significado e etc. este objeto está sendo empregado como documento” (MENESES, 1998, p. 95). Meneses (1998, p. 94) considera os objetos históricos “como fontes excepcionais para se entender a sociedade que os produziu ou reproduziu enquanto, precisamente, objetos históricos”, e, para isso, a análise “em situação”, ou seja, a investigação dos mesmos em suas *interações sociais* torna-se também eficaz à compreensão das sucessivas interpretações, valorizações e estratégias de preservação (ou descarte) que atravessam no decorrer de suas existências.

Ainda em termos de abordagem metodológica da cultura material como área de pesquisa, no intuito de se percorrer a trajetória (ou “história de vida”) dos trajes do imperador, que como visto anteriormente se destacou durante o início da elaboração desse projeto, foi empregada a “biografia cultural das coisas”, de Igor Kopytoff, conhecida primeiramente através da tese de doutorado de Andrade (2008), mencionada acima, “Boué Soeurs RG 7091- A biografia cultural de um vestido”, a qual serviu como norte para as ideias, nos mostrando de forma essencial a viabilidade de se desenvolver o trabalho a partir das trajetórias culturais e dos vestígios materiais das roupas.

Segundo Kopytoff (2008, p. 94), os objetos podem ser encarados como entidades culturalmente construídas, que podem ter biografias técnicas, econômicas, sociais, mas não necessariamente culturalmente informadas. O que faz uma biografia ser cultural não é o assunto tratado, mas a perspectiva de análise: “uma biografia econômica culturalmente informada de um objeto, o encarará como uma entidade culturalmente construída e dotada de significados culturalmente específicos e classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas” (KOPYTOFF, 2008, p. 94). Ao pensar sobre a vida de uma choupana dos Suku do Zaire, povo estudado por Kopytoff, o autor formula as seguintes perguntas:

Quais são sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as suas “idades” ou fases de “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92)

A partir dessas questões, pudemos identificar três diferentes fases na “vida” dos objetos, auxiliando no levantamento das fontes e, na divisão dos capítulos que abordam suas criações na década de 1840 (concepção/manufatura); a fase em que de herança passam às mãos de um negociante de antiguidades em 1925/1926; e a fase em que circulam como objetos de museu, de 1926 aos nossos dias.

Dessa forma, explora-se a noção de que os trajes do imperador passaram por uma *odisseia*, palavra que possui como um de seus significados “uma longa viagem marcada por eventos imprevistos e singulares”¹¹, ideia presente em alguns textos sobre a negociação dos três objetos ocorrida em 1926, como no jornal *Gazeta de Notícias*: “A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais às arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora”¹², que, particularmente, serviu de inspiração para o título dessa dissertação.

Ao noticiar a compra dos uniformes realizada por Alfredo Ferreira Lage, fundador da instituição, esse artigo destaca que após correrem “risco iminente de serem negociados para o estrangeiro”, finalmente “estariam bem” no MMP. O jornalista parece evocar uma história permeada por riscos, aventuras e feitos heroicos, antes de as personagens principais chegarem a seu destino final. De forma renovada, pretende-se trabalhar a trajetória cultural desses trajes desde sua criação aos dias atuais, que, assim como o sudário tecido por Penélope, dependem de um constate “refazer” (ou ressignificar) para que sobrevivam, “adiando” a degradação à qual estariam submetidos, caso fossem como nossas roupas cotidianas, em maioria descartadas após um tempo de uso¹³.

Essa “odisseia” resultou em um levantamento inédito de informações em arquivos públicos, não somente sobre os trajes, como sobre seus contextos de movimentação, permitindo a observação das criações/apropriações da memória de D. Pedro II no decorrer dos anos. Entre os dados inéditos destacam-se: o mapeamento das peças de indumentária do monarca que atualmente integram os acervos museológicos brasileiros, reunidas em anexo

¹¹Fonte: <http://auleteuol.w20.com.br/odisseia>.

¹²*A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais às arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora.* *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/06/1926, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional.

¹³Em relação à “trajetória permeada por riscos e feitos heroicos” antes de as roupas chegarem ao seu “destino final”, o MMP, e sobre as tramas de Penélope, faço referência à “*Odisseia*” de Homero, poema épico clássico da literatura ocidental. A obra gira em torno da volta do herói Odisseu, que, após a Guerra de Troia volta para sua terra natal, passando por uma série de acontecimentos permeados por riscos e peripécias. Com a demorada volta de Odisseu, o pai de Penélope (esposa de Odisseu), empenhou-se para casar sua filha novamente. Com o objetivo de adiar os casamentos e de esperar por seu marido Odisseu, Penélope impôs uma condição, a de que se casaria apenas após o término de um sudário que fazia para seu sogro. Durante o dia, ela tecia, mas à noite, secretamente, desmanchava seu trabalho, que dessa forma se prolongava indefinidamente.

como um tipo de “catálogo” básico¹⁴; a análise no segundo capítulo dos circuitos expográficos dos museus históricos nacionais pesquisados (MMP, MHN e MP), revelando as formas de curadoria e de valorização de um tipo especial de roupa, os uniformes imperiais masculinos do século XIX; e sobre os processos de manufatura dos trajes monárquicos em meados do século XIX na Corte (Rio de Janeiro), apresentados no capítulo III.

No primeiro capítulo, “Três relíquias históricas”, buscou-se compreender as roupas de D. Pedro II como importantes “relíquias” que circulam primeiramente como herança de Paulo Barbosa da Silva, mordomo-mor do imperador, e que, ao serem vendidas na década de 1920 para um antiquário do Rio de Janeiro, G. de Miguel & Cia., são negociadas com museus nacionais (Museu Histórico Nacional e Museu Paulista) por avulta soma, impossibilitando, que fossem compradas pelas instituições. Com isso, as roupas despertam a atenção de grupos sociais envolvidos com a questão patrimonial no período, que se mobilizam para sua preservação em museus nacionais, e, ao serem adquiridas por Alfredo Ferreira Lage, trazem holofotes ao MMP.

No intuito de analisá-las “em situação”, o capítulo inicia-se com breves considerações sobre a formação do Museu Mariano Procópio, contexto em que os museus históricos são criados no Brasil no início do século XX. Em meio ao centenário de independência da nação comemorado em 1922, a memória imperial, anteriormente “banida” após a proclamação da República (1889), começa a ser revista por meios oficiais do Estado, quando os objetos em questão são valorizados pela capacidade de evocação da memória do imperador, por serem autênticos fragmentos materiais do passado, o que será melhor discorrido no texto, que também buscou traçar paralelos com a condição de outras roupas do monarca destinadas a coleções museológicas na mesma época.

Como fontes levantadas para o desenvolvimento do capítulo, têm-se documentos textuais das negociações, como artigos de periódicos de circulação local e nacional, do ano de 1926, ao lado de cartas e textos da ex-diretora Geralda Armond, localizados nos arquivos do MMP. Através desse material puderam-se entrever os papéis dos envolvidos na movimentação das peças, como Affonso de Taunay, na época diretor do Museu Paulista, e Pedro Calmon, jornalista e conservador do Museu Histórico Nacional. Sobre a fase em que foram passadas como herança, como principal fonte tem-se a publicação de Rodrigo Otávio (1978), “Minhas memórias dos outros”, que traz informações sobre os herdeiros. Por meio

¹⁴Consultar “Anexo GG”.

dos documentos levantados, além de dados mais precisos sobre a história dos objetos, pôde-se também compreender as formas como foram valorados e ressignificados no contexto enfocado.

No segundo capítulo, “A trajetória das roupas de D. Pedro II no Museu Mariano Procópio”, através da observação da expografia escolhida ao longo dos 80 anos em que integraram o circuito permanente, das modificações materiais resultantes dos processos de restauração e dos registros museológicos, buscou-se compreendê-las como acervo museal. Por meio de suas destinações pensadas de maneira mais ampla e comparativamente à situação de peças semelhantes do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Imperial de Petrópolis (MI), concluiu-se, que, apesar de estimadas como memórias do imperador – sendo engajadas em discursos específicos em cada instituição - pouco foram exploradas como meios de conhecimento histórico. O capítulo também apresentou as ferramentas de pesquisa dos museus consultados, disponíveis atualmente ao pesquisador interessado nessas coleções, com o objetivo de colaborar com os estudos da área. Ao final, foram expostas algumas propostas expográficas mais atuais, que podem auxiliar na comunicação desses objetos como meios de conhecimento.

Como principais fontes, foram consultadas fotografias do acervo do MMP, em que se puderam observar os objetos em exposição, ao lado de fotografias dos acervos do MHN e do MP; folders, catálogos, textos e documentações do MMP; junto de dados e fotografias dos processos de restauração.

No último capítulo, “Um novo guarda-roupa para o imperador dos trópicos”, investigou-se a concepção/fabricação dos objetos, como as matérias-primas e técnicas empregadas, e também, os elementos e estilos escolhidos; por abordar aspectos técnicos, demandando vocabulário específico, optou-se por organizar um glossário entre os elementos pós-textuais, com os termos utilizados. O capítulo foi desenvolvido a partir de dois conteúdos principais: os “materiais e modos de fazer” e a “escolha dos modelos”, no primeiro, métodos de costura, modelagem, bordados e matérias-primas usados são analisados através dos vestígios materiais das peças. A partir desses vestígios e de um levantamento documental, os artesãos e o local de manufatura das roupas, até então desconhecidos, puderam ser apresentados, concluindo-se que os objetos foram feitos por oficinas do Rio de Janeiro, o que se espera, possa contribuir para o conhecimento dos processos históricos de fabricação de

roupas no Brasil, questão raramente abordada por pesquisas acadêmicas, sobretudo por meio do exame atento das características dos artefatos.

Nas seções destinadas à “escolha dos modelos”, os estilos dos fardões e da veste foram analisados, no intuito de se compreenderem as origens desses trajes com os quais D. Pedro II fazia suas aparições em público em dias de grande gala. Nesta etapa, a observação de elementos como os bordados – que inclusive acompanhavam questões políticas –, apontou que os fardões foram criados na ocasião da independência do país em 1822, absorvendo influências de uniformes militares franceses, provavelmente trazidas pelo artista Jean-Baptiste Debret (1768-1841); e que a veste, manufaturada seguindo o projeto do membro da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), inspirou-se em trajes de Corte europeus do final do século XVII, assimilando símbolos brasileiros criados também em 1822.

Como principais fontes desse capítulo, têm-se os indícios materiais das próprias indumentárias. As questões que não puderam ser respondidas através delas (como os responsáveis pela fabricação) foram investigadas principalmente em documentos textuais levantados no Arquivo Histórico Nacional, onde os códices da mordomia-mor da Casa Imperial encontram-se preservados. Periódicos da época auxiliaram na busca de dados sobre os artesãos e sobre o comércio de matérias-primas necessárias à fabricação de roupas, como o *Almanak Laemmert* (RJ). Sobre a sagração do imperador, consultou-se o *Jornal do Commercio* (1841), em que há descrições da veste. Fontes iconográficas, como litografias e telas de D. Pedro II¹⁵ foram consultadas, com o objetivo de observá-las como trajes completos, o que possibilitou algumas comparações entre as roupas e suas imagens. Como não foi permitido pelo MMP por questões de conservação, que a veste de coroa fosse fotografada, registros fotográficos realizados pela restauradora Claudia Regina Nunes, foram incluídos no trabalho. Para uma comparação das técnicas e matérias-primas utilizadas em outras indumentárias do século XIX, alguns uniformes do período imperial do acervo do Museu Histórico Nacional também foram observados, estando reunidos em anexo¹⁶.

Como o leitor poderá notar, trata-se de um trabalho em que a análise e apresentação principalmente de fotografias, tanto dos circuitos expográficos dos museus, quanto dos detalhes materiais das roupas, por integrarem às fontes, constituem a pesquisa de maneira

¹⁵Focou-se em iconografias produzidas em um período aproximado em que as indumentárias foram confeccionadas/utilizadas.

¹⁶As fotografias dos uniformes do MHN encontram-se no “Anexo FF”.

essencial. Por este motivo, em vez de colocá-las nos anexos, o que manteria um equilíbrio para o número de páginas de cada capítulo, optou-se por mantê-las no corpo do texto, resultando em um desequilíbrio de suas partes, sendo o primeiro capítulo menor, em relação aos dois últimos, o que, esperamos, se justifique no decorrer das ideias desenvolvidas.

Simultaneamente ao curso de mestrado, realizei uma especialização (*lato sensu*) em Moda, Cultura de Moda e Arte, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Como trabalho de conclusão de curso, finalizado em julho de 2014, optei por também abordar as roupas de D. Pedro II do acervo do Museu Mariano Procópio e o resultado foi a monografia de título “Análise de três indumentárias de D. Pedro II: conservação, expografia, restauração e produção”, orientada pela professora Dr^a. Maria Claudia Bonadio. Como o próprio título anuncia, focou-se nesse outro trabalho, alguns aspectos da conservação e expografia dos objetos no MMP; nos processos de restauração (com a apresentação mais detalhada do que foi alterado nas roupas); e no cenário de confecção dos trajes, em que ao lado da apresentação dos possíveis autores da manufatura (que nesta dissertação se apresenta mais elaborada), investigou-se a possibilidade de terem sido utilizadas máquinas de costura na confecção original, algo informado pelas restauradoras das peças, mesmo que entre 1840-1843, não fossem ainda comercializadas¹⁷. Dessa forma, acredita-se que monografia e dissertação possam se complementar nos aspectos pontuados de forma distinta.

Esperamos que a análise aqui proposta, “A odisseia das roupas de D. Pedro II: Dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio”, possa contribuir para um maior conhecimento dos trajes do imperador, tanto pelo levantamento de informações a respeito dos objetos, até então dispersas e mesmo desconhecidas, quanto pela análise de sua trajetória cultural, revelando os modos como vêm sendo movimentados ao longo de seus 170 anos de história.

¹⁷Como resultado, até o momento, os vestígios materiais observados pelas restauradoras não puderam ser confirmados. A possibilidade de utilização das máquinas de costura é retomada brevemente no Capítulo III. Aos interessados, a monografia de especialização também possui algumas considerações sobre uma possível difusão de técnicas de manufatura no Rio de Janeiro no século XIX através da mão-de-obra escrava, presente em praticamente todos os meios de produção do período.

CAPÍTULO I

2. TRÊS RELÍQUIAS HISTÓRICAS

2.1. ALFREDO FERREIRA LAGE E A CRIAÇÃO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

O colecionador ama seu objeto em função de sua ordem, de uma série de singulares que conversam entre si através de suas vozes em uma relação mútua de objeto e pessoa. [...] O sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: objetos [...] representando os ídolos de referência.
(BAUDRILLARD, 1993, p. 96-97)

“*Três fardas: um só destino*”, essas foram as palavras de Geralda Armond, diretora do Museu Mariano Procópio (1944 a 1982), ao narrar o processo de entrada dos trajes de D. Pedro II para a coleção de Alfredo Ferreira Lage, no ano de 1926, que depois de conturbadas negociações adquiriu-os para sua instituição. Segundo Armond, bastaria esse único ato, para que Lage, como “o salvador dos Fardões Imperiais Brasileiros”, tivesse seu nome “devotamente enaltecido pela Pátria”¹⁸.

Diante de raros manuscritos do século XVI, de telas de Jean Honoré Fragonard, Charles François Daubigny, Willem Roelofs, Hipólito Caron, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida e de diversos objetos provenientes do Palácio Imperial de São Cristóvão, o que fez com que Geralda considerasse aquela única compra do colecionador apaixonado que foi Alfredo Lage, como algo do tamanho da obra de uma vida?

Pensem os “destino” como uma sucessão de acontecimentos que constituem a vida dos objetos, mas que não podem ser encarados como resultado da sorte, do fado, mas de um abalo simultâneo e no mesmo rumo, entre objeto e pessoa, que na movimentação histórica promovida pelos meios sociais nos quais circulam, constroem-se mutuamente (MENESES, 1998, p. 93). De um lado, as roupas negociadas com importantes instituições, como o Museu Paulista, por um alto valor de mercado, de outro, o olhar do colecionador que busca suas relíquias em função de seu significado. Entender esse “destino” implica adentrar o universo

¹⁸ARMOND, G. “Os fardões do Imperador e sua odisseia”. Fonte: Estudos para catálogos realizados por Geralda Armond. S/d. Reserva técnica MMP.

do colecionador, sua formação, o museu que criou no contexto de transformações em que viveu, quando as três roupas de D. Pedro II emergem como relíquias que deveriam ser resgatadas do esquecimento.

O Museu Mariano Procópio inaugurado oficialmente em 23 de junho de 1921¹⁹, possui um acervo vasto que abriga coleções de numismática, cerâmica, mobiliário, porcelana, cristais, livros raros, ilustrações, fotografias, indumentárias, exemplares de história natural, uma expressiva pinacoteca e numerosa coleção de objetos que pertenceram à antiga família monárquica brasileira.

Através desse eclético universo material, vê-se o reflexo do tempo em que essas coleções foram formadas pelo fundador do MMP, Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), que desde sua infância reuniu peças de mineralogia e ao longo de sua vida formou uma coleção que já no ano da inauguração oficial do museu, contabilizava 5.000 mil itens expostos. A estruturação de suas coleções remete aos gabinetes de curiosidades da Europa renascentista do século XVI, em que os colecionadores acreditavam que o mundo poderia ser conhecido através dos objetos reunidos e classificados, e que o passado se materializava na presença dos objetos valorizados pelo seu caráter de testemunho histórico e de autenticidade (COSTA, 2006; CHOAY, 2006).

Segundo os historiadores Maraliz Christo (2010) e Rogério Rezende (2008), o Museu Mariano Procópio pode ser entendido como um misto de museu histórico e de belas artes, onde Alfredo Lage buscou amalgamar a memória de seu pai, Mariano Procópio Ferreira Lage, ao Brasil Império e ao desenvolvimento de Juiz de Fora. Fruto de um lado de uma visão enciclopédica do conhecimento, e de outro das convicções políticas monarquistas de seu fundador, o museu celebra, em boa parte das salas do circuito expositivo, a memória imperial, dissipada no início da República.

Alfredo Lage²⁰ teve sua formação intelectual no último quartel do século XIX, em princípio realizada na Europa e, posteriormente, finalizada no Brasil. Após a morte de seu pai,

¹⁹Anteriormente, Alfredo Ferreira Lage, mediante agendamento prévio, recebia visitantes interessados em conhecer suas coleções na chácara Mariano Procópio – atual MMP (REZENDE, 2008).

²⁰Não há, ainda, um trabalho exclusivamente dedicado ao estudo biográfico de Alfredo Ferreira Lage. Por não ter deixado escritos ou produções bibliográficas que exprimissem suas ideias ou suas passagens pela Europa e seus projetos acerca do MMP, por vezes tornam-se difíceis as análises de sua trajetória como colecionador. O período preciso em que a família Lage residiu na Europa, após a morte de Mariano Procópio, a forma de aquisição das peças por Alfredo, que até 1936 não era registrada, e informações exatas relativas às doações realizadas ao museu possuem lacunas documentais, por exemplo. Outro fator de dificuldade é a inacessibilidade ao Arquivo

com seu irmão, Frederico Ferreira Lage e sua mãe, Maria Amália, possivelmente no ano de 1872, mudou-se para a Europa. Em Paris, onde viveu por alguns anos, o jovem Alfredo estudou na escola de humanidades²¹, aventurou-se na aquisição de peças para sua coleção e pinacoteca, teria desfrutado da companhia de intelectuais de destaque do período e pôde frequentar instituições museológicas, o que, somado aos seus relacionamentos sociais no Brasil, certamente influenciou suas práticas de colecionamento e sua concepção de museu (REZENDE, 2008, p. 55).

Em sua chegada ao Brasil, matriculou-se na Escola de Direito de São Paulo, formando-se bacharel em 1890. Pôde conviver com as novas teorias que emergiram no país a partir de 1870, como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo, que, no contexto nacional, serviam às discussões de como traçar o caminho do país rumo à civilização e ao progresso. Os juristas no quadro dos “homens de *sciencia*” da época buscavam “cunhar para si próprios uma representação que os distinguisse dos demais cientistas nacionais”. Eles se consideravam os eleitos para dirigir os destinos da nação (COSTA, 2006, p. 12; SCHWARCZ, 1993).

Alfredo, após quatro décadas de colecionamento, escolhe fixar suas coleções em Juiz de Fora a partir de 1914, quando passa a transpô-las da Europa e do Rio de Janeiro, onde possuía uma residência na região da Glória, para a antiga chácara de sua família, “reforçando o vigor da cidade ‘fundada’ por seu pai e os sinais de evolução de seu país”, mostrando estar a civilização presente no interior de Minas Gerais, “inserindo o estado no eixo dos museus nacionais” (REZENDE, 2008, p. 214).

A introdução dos museus no país se deu no século XIX, através da história natural e da etnografia. Como exemplos dessas primeiras instituições, têm-se o Museu Real (1818, posteriormente chamado Museu Nacional), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1871), o Museu Paranaense (1876), o Museu Botânico do Amazonas (1883) e o Museu Paulista (1890), “todos de caráter enciclopédico, fundamentados nas ciências naturais, com coleções zoológicas, mineralógicas, arqueológicas, de história e numismática” (LOPES apud BREFE, 2005, p. 51).

Histórico do MMP que se encontra fechado ao público, onde provavelmente haja documentações, que ajudem a esclarecer sua trajetória e de suas coleções.

²¹De acordo com Rezende (2008, p. 55, nota de rodapé), “em Paris os irmãos Ferreira Lage teriam sido matriculados no Institut-Rachez, Liceu Fontaine e na Sourbone, onde teriam se destacado.” A informação foi retirada da seguinte fonte pelo autor: Alfredo Ferreira Lage. **Sextum subsellium**. O Lince, Juiz de Fora, ano 30, n. 1.075, 09 jan. 1941, Academia de Letras de Juiz de Fora. p. 11.

A história natural, segundo Ana Claudia Brefe (2005, p. 51) imperou de 1818 a 1922²² nos museus do Brasil. A proliferação dessas instituições seria resultado da consolidação de elites intelectuais locais²³ e da tentativa do país em “acertar o passo com o progresso e com os padrões internacionais de cientismo.” Nos museus, o homem brasileiro começou a ser analisado cientificamente e as teorias raciais, que creditavam à miscigenação um fator de atraso à civilização, serviram como incentivo à imigração de uma mão-de-obra europeia no intuito de um “branqueamento” do povo (SCHWARCZ, 1993, p. 92-94).

Em consonância com as produções científicas de seu tempo, Alfredo Lage inicia seu colecionamento com peças de mineralogia ainda na infância. Posteriormente, reúne suas coleções de história natural em 1922, no espaço nomeado por ele “Sala Agassiz”²⁴, onde se podiam vislumbrar “todos os fragmentos possíveis da evolução e todas as curiosidades da natureza”, como fósseis, rochas, animais empalhados, ao lado de coleções etnológicas e arqueológicas. Os pressupostos do evolucionismo cultural do século XIX imbuíam os objetos de um potencial representativo “de cada sociedade, e, portanto, caberia aos museus catalogá-los, ordená-los e exibi-los, pois era necessário narrar a história da humanidade.” (COSTA, 2006, p. 14 e p. 18).

Após um primeiro momento dos museus de história natural, com “novas ideias” em trânsito no Brasil desde a década de 1870, que foi marcada pela busca de definição da cultura nacional, realizada por uma nova elite intelectual – da qual Alfredo fazia parte – proveniente das academias de direito e dos institutos históricos, o modelo enciclopédico desse contexto encaminha-se para a especialização das instituições que passam a adquirir um caráter histórico, seguindo também a queda em escala mundial dos museus de história natural (LOPES apud BREFE, 2005, p. 51).

²² O ano de 1922 é marcado pelo Centenário de Independência do Brasil e pela criação do Museu Histórico Nacional. Importante destacar que o MMP foi inaugurado em um período muito próximo, em 1921.

²³ De acordo com Lilia Schwarcz (1993, p. 24-28) até meados do século XIX a reduzida elite intelectual (proveniente em maioria da elite econômica do país) possuía uma homogeneidade em sua formação. No entanto, após esse período, começaram a despontar certas diferenças regionais, como por exemplo, entre as Escolas de Direito de São Paulo e de Recife, a primeira voltada aos modelos liberais de análise e a segunda ao social-darwinismo. Sobre a circulação dessas novas teorias no Brasil (darwinistas, positivistas e evolucionistas) e sobre esses primeiros museus voltados às ciências naturais e à etnografia, consultar: SCHWARCZ, L. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questões raciais no Brasil. 1870-1930.** São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

²⁴ Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873) foi um zoólogo e geólogo suíço que ficou conhecido por suas expedições científicas nas Américas. Em 1865 veio para o Brasil comandando a Expedição Thayer e durante sua viagem esteve na chácara de Mariano Procópio, deixando escritos sobre a visita. Em seus textos, Agassiz relata que nos jardins da chácara pôde observar vegetais da floresta nacional e pôde recolher espécies de peixes da região com a ajuda de Mariano Procópio. Segundo a tradição do MMP, Agassiz teria presenteado Procópio com um armário de minicoleções de conchas, insetos e minerais que atualmente encontra-se no acervo. (REZENDE, 2008, p. 27; SAFRA, 2006, p. 310)

No caso brasileiro, o museu enciclopédico voltado para o conhecimento, a exposição e a classificação das exuberantes fauna e flora brasileiras, é o modelo museológico/museográfico que impera até a virada para o século XX. A criação do museu histórico é tardia em relação à Europa, mas já aparece de maneira bastante tímida em alguns projetos do século passado. (BREFE, 2005, p. 50)

De acordo com Myrian Santos (2002, p. 122) o surgimento dos museus históricos europeus (séc. XVIII e XIX) fez parte de um “processo de criação de memórias coletivas, tradições inventadas e políticas comemorativas dos Estados Nacionais Modernos”, que podem ser compreendidos como “comunidades imaginárias, em que determinadas construções simbólicas tornaram-se referenciais para todos aqueles que viviam dentro de um determinado território”. Dessa forma, o que era específico de grupos locais foi abolido por ser encarado como sinônimo de atraso, e medidas unificadoras impostas pelos Estados, como o ensino público, uma língua oficial, comemorações cívicas e os próprios museus, fizeram parte desse processo.

As coleções monárquicas tornaram-se públicas ainda no século XVIII na Europa, contudo inicialmente não alcançavam a população, pois eram fechadas aos finais de semana e se destinavam à visitação de uma camada restrita da sociedade. Com a transformação dos movimentos nacionalistas em movimentos de massa, ocorrida no final do século XIX, houve a abertura dos museus a estas massas que conquistaram o direito de frequentá-los (SANTOS, 2002, p. 123).

No Brasil, isso se deu de forma diferente: as massas não se reconheciam nos museus ou nas comemorações cívicas logo após a proclamação da República (1889), que, diferentemente dos movimentos de diversos países europeus e até mesmo da América Latina que contaram com um apoio popular, deu-se pela iniciativa de uma pequena elite. “Nos museus brasileiros do início do século XX, observamos representações oficiais da nação que pouco tinham em comum com as das camadas populares”, que se reconheciam nos ritos africanos, como no samba, por exemplo. Em virtude disso, essas instituições, de acordo com Santos (2002), não chegaram a atingir o sucesso de público das congêneres europeias²⁵.

Como primeiros museus históricos do Brasil, Mário Barata (1986) elenca iniciativas “embrionárias”, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que em 1850

²⁵É importante pontuar que ainda que as instituições nacionais não tenham um público numeroso como os museus europeus e norte-americanos, taxas expressivas de visitação foram registradas principalmente no Museu Paulista, que teve de 1895 a 1905, por exemplo, uma média anual de 40 mil visitantes (OLIVEIRA, 2010). O MHN contou com um número menor durante a década de 1920, com o máximo de 9.543 mil visitantes ao ano. Esse montante cresceu ao longo das décadas, girando em torno de 25.000 pessoas na década de 1950. Não existem relatórios para as taxas de visitação no MMP em seu início, apenas a partir da década de 1930, variando de 3.000 pessoas a 40.000 pessoas na década de 1950 (COSTA, 2011, p. 282). As autoras ressaltam que faltam por vezes dados precisos para esses números.

inaugurou um museu histórico, reunindo diversificados objetos históricos, sobretudo voltados à história do Brasil; um pequeno museu iniciado em 1865 no prédio do Arsenal da Guerra da Corte que teve importante acréscimo em suas coleções após a Guerra do Paraguai (1864-1870); o Museu Histórico criado em 1883 durante o Império e o Museu Mineiro, criado em 1910 com peças colecionadas pelo Arquivo Público Mineiro desde 1883. Barata também situa o Museu Paulista a partir da direção de Affonso de Taunay como um museu histórico.

Nas coleções de Alfredo Ferreira Lage e no circuito expositivo criado por ele, cristaliza-se esse momento no qual se delineia o perfil dos museus históricos a partir de meados de 1910, dentro da visão enciclopédica de conhecimento, quando acervos de história natural e acervos de caráter histórico conviviam nas instituições. Como exemplo, tem-se o Museu Paulista, inicialmente criado no domínio da história natural e que a partir da administração de Affonso de Taunay, iniciada em 1917, aumenta suas coleções históricas, criando oficialmente, em 1922, a “Seção de História” que posteriormente se torna o centro da instituição, culminando com a transferência das coleções de Botânica e de Zoologia, em 1927 e 1939, respectivamente, para a Secretaria da Agricultura de São Paulo (MENESES, 1992, p. 5).

O Museu Histórico Nacional, criado em 1922 como parte da Exposição Comemorativa do Centenário de Independência, por decreto do governo de Epitácio Pessoa, situado no antigo prédio do Arsenal da Guerra, é considerado por Regina Abreu (1996, p. 43) como um divisor de águas entre os museus enciclopédicos e os museus históricos no país, sendo uma das primeiras instituições “consagrada à nação brasileira de um ponto de vista histórico”. Foi formado inicialmente a partir das coleções do Arsenal da Guerra da Corte e do Arquivo Público do Império. Ainda que tenha diferenças em relação ao MMP (como um caráter militarista em seus primórdios), será utilizado como importante baliza para se pensar o MMP em relação ao seu tempo, uma vez que também interpreta o passado monárquico como continuidade na história nacional e não como ruptura.

Seguindo as novas tendências para temáticas institucionais do início do século XX, referentes à história nacional e às artes, Alfredo especializa seu discurso museográfico na construção de uma concepção histórica que passava pela celebração do período imperial²⁶. A

²⁶ De acordo com Rezende (2008, p. 185), não há documentação específica que forneça um cenário de que Lage migre seu colecionismo do enciclopedismo para as peças de caráter histórico e artístico. No entanto, através do próprio contexto dos museus históricos da época, como o Museu Paulista que a partir da administração de Affonso de Taunay, de Museu de História Natural passou a um museu predominantemente histórico, acredita-se que essa modificação tenha acontecido no colecionismo de Alfredo. Outro fator que corrobora com essa ideia é a expografia do MMP, das seis salas expositivas que se tem notícia no ano de 1939, duas são dedicadas à História

sala expositiva, nomeada D. Pedro II, considerada como uma das mais importantes do discurso museográfico de Ferreira Lage, como será apresentado no próximo capítulo, demarcava a celebração do Império e especialmente do monarca no museu, desde sua inauguração em 1921, em consonância com o culto ao passado que se delineava nos museus do período. No prédio anexo, chamado Mariano Procópio, inaugurado em 1922, construído especialmente para abrigar as coleções do museu, ao lado da Sala Agassiz, encontravam-se também as salas de caráter histórico, como a Sala Tiradentes e a Galeria Maria Amália.

A celebração do passado na instituição apresenta peculiaridades, pois ao lado de uma concepção de história nacional que encara o período monárquico como exemplo a ser seguido, há também a forte presença da memória familiar do fundador do museu: ao nomeá-lo, escolhe o nome de seu pai e inclusive elege como data de inauguração de sua instituição o centenário de nascimento de Mariano Procópio, eternizando-o no “lugar de memória”²⁷ criado por Alfredo Lage.

Mariano Procópio Ferreira Lage²⁸ (1821-1872), vinha de uma rica família da região de Barbacena, em Minas Gerais, ocupou cargos públicos de confiança de D. Pedro II, elegeu-se deputado por Minas Gerais (1861-1863) e deputado geral pelo Partido Conservador (1870), fundou a Companhia União e Indústria para a construção de uma estrada de rodagem, à época, engenhosa e inovadora obra que ligaria Juiz de Fora à Petrópolis para o rápido escoamento da produção cafeeira da região do Vale do Paraíba. Criou também a colônia de imigrantes germânicos “D. Pedro II” (1858), para instalar a mão-de-obra da construção da estrada, além de ter inaugurado a Escola Agrícola União e Indústria, situadas em Juiz de Fora (REZENDE, 2008, p. 61).

Natural, a Sala Agassiz e a Sala de Mineralogia, enquanto as outras salas, D. Pedro II, Tiradentes, Maria Amália e Duque de Caxias dedicam-se a coleções históricas e artísticas.

²⁷ NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História 10. Revista PUC, 1993.

²⁸ Mariano Procópio fez parte da delegação brasileira na ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1867 e por isso recebeu do governo brasileiro, a Ordem da Rosa, a Comenda de Cristo, e foi contemplado com o Oficialato da Legião de Honra pelo governo francês. Atuou em Juiz de Fora em uma época de rápido crescimento e modernização da cidade impulsionada pela iniciativa privada da elite local que disputava por poder e prestígio. Mariano Procópio foi empreendedor de destaque do período em que a cidade se fundava, mas não era unanimidade e, por algumas vezes, D. Pedro II interviu a seu favor, o que teria gerado posteriormente um sentimento de gratidão pelo imperador por parte de Alfredo Ferreira Lage, segundo comenta Rezende (2008, p. 61). Sobre dados biográficos de Mariano Procópio, consultar: BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia**. 2 ed. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991. p. 16. Sobre as disputas de poder da elite local à época, em que Mariano Procópio e D. Pedro II estiveram envolvidos, consultar: GENOVEZ, Patrícia Falco. **As malhas do poder: as elites de Juiz de Fora na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado em História). Niterói: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1996.

As relações da família Ferreira Lage e da família imperial eram próximas. Em suas passagens pela região, D. Pedro II se hospedou em circunstâncias de grande gala por duas vezes na Villa Ferreira Lage, atual MMP, primeiramente na inauguração da estrada União e Indústria, em 23 de junho de 1861, e posteriormente na inauguração da Escola Agrícola em 24 de junho de 1869. Tal relacionamento entre as famílias mostrou-se longo, tendo se iniciado já nos tempos de Pedro I, que teria se hospedado na residência dos pais de Mariano Procópio, na cidade de Barbacena, em passagem pela região, perdurando o relacionamento até a geração de Alfredo Lage.

Os laços de amizade que uniam as famílias tornam-se relevantes para se adentrar nas práticas de colecionamento de Alfredo que, como “toda coleção, pressupõe situações sociais” (GONÇALVES, 2007, p. 24). Nos arquivos do MMP, existem cartas, bilhetes e telegramas que atestam a intimidade entre ambas, como, por exemplo, uma carta de D. Luís de Orleans e Bragança a Alfredo Ferreira Lage, datada em janeiro de 1914, dando-lhe condolências pelo falecimento de sua mãe, Maria Amália²⁹ (REZENDE, 2008, p. 32).

Proveniente dessa elite imperial que na transição do século XIX para o XX, com a queda da monarquia e o início da República, em 1889, viu seu mundo se modificar rapidamente, Lage e outros grandes colecionadores de seu tempo, como Djalma da Fonseca Hermes, Guilherme Guinle (1882-1960), Bernardino Bastos Dias³⁰ e Amália Machado Cavalcanti de Albuquerque, a Viscondessa de Cavalcanti³¹, tiveram por hábito, além de colecionar obras de arte³², colecionar objetos ligados à família imperial.

²⁹ Carta de d. Luís de Orleans e Bragança a Alfredo Ferreira Lage, datada da Villa Marie Thérèse, Cannes (França), 22 de janeiro [de 1914]. Arquivo Histórico do MMP. Ver “Anexo II/texto 1” com a transcrição da carta.

³⁰ Para mais informações biográficas sobre esses colecionadores citados, consultar Rezende (2008) da página 127 a 151.

³¹ Viscondessa de Cavalcanti (1852-1946) era prima-irmã de Alfredo Ferreira Lage e grande incentivadora de suas coleções; doou grande parte de sua coleção particular ao MMP, como sua coleção de pinturas em miniatura, um leque com assinaturas de personalidades do século XIX, como D. Pedro II e a princesa Isabel, importante coleção de moedas e medalhas e o último lápis que serviu a D. Pedro II, no Hotel Bedford, em Paris, apontado em vida pelo imperador. Foi considerada uma das mais notáveis damas da corte de D. Pedro II. (COSTA, 2011, p. 41-47)

³² Segundo Regina Abreu (1994, p. 203), o perfil de colecionamento na transição do século XIX para o século XX, sobretudo na década de 1920, migrou suas atenções da história natural para o colecionamento de objetos de caráter histórico, o que já foi comentado, e também para a aquisição de obras de arte. Alfredo Lage, seguindo as tendências e o gosto de seu tempo, adquiriu para suas coleções importantes telas de “quase todas as escolas europeias”, além de telas de importantes pintores brasileiros (REZENDE, 2008, p. 160). De acordo com Knauss (2001, p. 40), ao colecionador de obras de arte desse período é atribuído o papel da formação do gosto artístico e dos acervos museológicos no Brasil, uma vez que não havia ações do governo nesse sentido. No país, “como fato da história política, a história da imagem artística confunde-se com a história do poder simbólico.” Ver mais em: KNAUSS, Paulo. **O cavalete e a paleta. Arte e prática de colecionar no Brasil**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

Dessa forma, o MMP se constitui como um “lugar de memória”, segundo Pierre Nora (1993), quando em um momento de rompimento com o passado, surge como necessidade de uma “vigilância comemorativa”. Para o autor, “museus, arquivos, coleções, aniversários [...] são os marcos testemunhos de uma outra era, das ilusões de eternidade, por isso o aspecto nostálgico desses empreendimentos [...] como sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza” (NORA, 1993, p. 13).

No início da República, com o processo de apagamento da memória monárquica, muitos objetos foram dispersos em leilões como o Bastos Tigre (RJ), que reunia peças provenientes do Paço Imperial de São Cristóvão, de onde Alfredo Ferreira Lage adquiriu lotes inteiros para seu museu, contendo por vezes até mesmo itens repetidos (REZENDE, 2008 p. 133). Ao musealizar suas coleções de “reliquias” imperiais, Alfredo buscava, segundo suas próprias palavras, “revelar as glórias de um povo”³³, no que pode ser chamado de “culto da saudade”.

³³Discurso proferido por Alfredo Lage, publicado pelo *Jornal do Commercio*, em 25 de junho de 1922, na ocasião da inauguração do prédio anexo, nomeado “Prédio Mariano Procópio” (COSTA, 2006, p. 15).

2.2. O CULTO DA SAUDADE E SUAS RELÍQUIAS

2.2.1. APAGANDO O PASSADO

O colecionismo de Alfredo Lage deve ser compreendido em relação ao seu mundo e ao invisível que intencionava comunicar através de seus objetos, sobretudo porque raros foram os textos que ele deixou que pudessem fornecer informações sobre o que pensava a respeito de seu tempo, de suas coleções e as ideias que tinha para sua instituição. A crescente acumulação de itens ligados ao pretérito monárquico, parte do âmbito familiar e das origens sociais de Ferreira Lage, carrega em si o desejo nostálgico de rememoração de um mundo esfacelado, pois, segundo Nora (1993, p. 14), “menos a memória é vivida no interior, mais ela precisa de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive atrás delas”.

Alfredo Ferreira Lage, nascido em 1865, após ter vivido sua primeira infância e sua juventude no período imperial, passa a viver depois da queda da monarquia o período da Primeira República (1889-1930), em que militares e oligarquias dissidentes, agora convivendo com novas classes urbanas, como os operários e os setores médios, disputavam seu espaço na nova ordem que se formava nas largas avenidas de Pereira Passos.

De acordo com Abreu (1996a, p. 47), o projeto dos primeiros governos republicanos de apagamento do universo imperial, poderia ser considerado “messiânico”, começando pelo imediato banimento da família imperial que viria a durar longos 30 anos. Novos símbolos foram criados e os lugares antes relacionados com a monarquia passaram a receber novos nomes, como o Colégio D. Pedro II que passou a ser Colégio Nacional, e a Estrada de Ferro D. Pedro II, então renomeada como Central do Brasil. Em Petrópolis, a antiga “cidade de Pedro”, isso também aconteceu, a Rua do Imperador virou Quinze de Novembro e a Rua Dona Januária, Marechal Deodoro (SCHWARCZ, 2012, p. 471).

Na missão de acabar com os ícones que remetiam ao ex-imperador e de dar um novo sentido ao edifício que representou o coração do Segundo Reinado, durante os últimos cinco meses de 1890, “o que mais se ouvia pelas 41 salas, pelas galerias, capela, passagens e corredores do Palácio da Boa Vista [...] nos quais se arrematavam lotes e mais lotes de tudo que recheava a casa dos imperadores”, era a voz dos leiloeiros que tinham a tarefa de esvaziar o espaço que viria receber as sessões da Assembleia Constituinte. Depois de arrematados, os objetos deveriam ser retirados em 24 horas para que as dependências fossem entregues ao

governo. Hinos, bandeiras e heróis, muito foi modificado – ainda que em termos, pois a bandeira do Brasil, por exemplo, manteve as cores patrióticas do Império –, e o novo governo dedicava-se à invenção de suas próprias tradições (SCHWARCZ, 2012, p. 485).

Nas palavras de Gustavo Barroso (1888-1959), primeiro ideólogo e diretor do Museu Histórico Nacional, contemporâneo de Alfredo Lage, vislumbra-se uma janela para as impressões de seu tempo que talvez pudessem ser por eles compartilhadas,

Na efervescência das ideias e lutas modernas [...], no vai e vem desta prodigiosa época de aviões e radiotelegrafia, a palavra passado provoca quase sempre um risinho de mofa. Mas a pressa dos dias atuais, as necessidades decorrentes da existência moderna não matarão nunca o passado, porque ele é a essência das coisas humanas. (BARROSO³⁴ apud MAGALHÃES, 2006, p. 16)

Inaugurada em 1904, a Avenida Central do Rio de Janeiro é considerada como “obra-síntese” por Oliveira (1990, p. 111) desse novo Brasil que estava surgindo, principalmente na capital federal (RJ), onde os modos de vida se transformavam, e os processos de remodelação e saneamento da cidade ingressavam-na na chamada *Belle Époque*, derrubando as velhas construções coloniais e acabando com a influência do estilo português arquitetônico, “considerado de mau gosto”.

Os centros urbanos cresciam com a expansão industrial e com o êxodo rural, “nessa locomotiva, assistia-se à crise de valores tradicionais na política, nas crenças religiosas e nas concepções estéticas.” Com o fim da Primeira Guerra Mundial, com os países europeus em crise, os produtos antes importados não chegavam mais ao Brasil e o país acelerou a sua industrialização e sua modernização, como que num desejo de se “recuperar o tempo perdido” do império e da escravidão (Idem).

Nesse processo de transformação urbana acelerada, assistiu-se no Rio de Janeiro à demolição de muitos espaços, como o Convento D’Ajuda em 1911 e o Morro do Castelo em 1922, considerado como o berço da cidade e que as autoridades governamentais avaliavam como “resquíio de um passado colonial, habitado por uma população pobre, e envolvido em uma aura de misticismo, magia e superstição”³⁵; derrubava-se o “velho” para a chegada do “novo” (ABREU, 1996, p. 43; MAGALHÃES, 2004, p. 24). Nesse período de destruições e

³⁴ BARROSO, Gustavo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3/11/1928.

³⁵ Houve intenso debate na época em torno da derrubada do morro do Castelo, reverenciado por abrigar as igrejas de São Sebastião do Castelo, onde os ossos de Estácio de Sá e de Santo Inácio estavam. Era também considerado como uma “mancha colonial” e “dente cariado”, por abrigar a população pobre da cidade. Ver mais em: MOTTA, Marly S. **A nação faz cem anos. A questão nacional no centenário de independência**. Rio de Janeiro: FGV, 1992. p. 47-66.

modificações, muito se perdeu. Com isso, determinados setores da sociedade lutaram contra o descaso com os vestígios do passado em meio a discussões identitárias, de modo que a preservação do patrimônio incorporou o desejo pela legitimação dos grupos que reclamavam para si os destinos da nação.

2.2.2. CANDIDATOS À MEMÓRIA

Após a proclamação da República, a tarefa de “inventar” e consolidar a nação era posta como algo urgente já em 1915, quando na conferência “Unidade da Pátria”, Afonso Arinos³⁶ pregava a necessidade de uma campanha cívica destinada aos intelectuais a “criar a nação” (VELLOSO, 1993, p. 89). Ao perder o aparato jurídico do Império, a República viu-se no desafio de gerir as diferenças e o grande território. Com a mudança de regimes políticos, os projetos para um novo Brasil e a proximidade com o centenário de independência do país, um autoconhecimento é despertado, ou seja, entra em questão a identidade nacional. Nesse período de grandes mudanças, selecionava-se o que ficaria no passado da nação e o que seria merecedor de seu panteão.

Segundo Le Goff (1990, p. 219), ao ser posta em jogo a memória coletiva, entram em cena os candidatos a “senhores da memória e do esquecimento, uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”. Para Aline M. Magalhães (2004, p. 19), os candidatos que estavam na disputa pela legitimidade de uma identidade nacional no Brasil poderiam ser divididos entre os “antigos” e os “modernos”. Os primeiros tendiam a tratar a questão nacional a partir do Estado e sua forma de governo, possuindo dois grupos distintos principais: os republicanos e os monarquistas.

Os republicanos viam a queda do império em 1889 como uma ruptura necessária e almejavam integrar o Brasil no cenário americano de modernas repúblicas federativas. Tinham como principais heróis da nação: Tiradentes, considerado o mártir republicano, e os bandeirantes. Apropriados principalmente pela elite intelectual de São Paulo, que reclamava para si a fundação da nação, os bandeirantes eram considerados pelos paulistas como os principais responsáveis pela unidade territorial. Contudo, foi Joaquim José da Silva Xavier

³⁶ Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916) foi jornalista, escritor e jurista brasileiro. Em 1901 foi eleito à cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras.

quem teve maior popularidade, servindo como síntese para os argumentos desse grupo que, ao resgatar o personagem histórico que ainda no período colonial lutava pela República, mostrava ser o republicanismo uma aspiração antiga e o regime monárquico, uma anomalia perante a “vocação” americana pela liberdade (OLIVEIRA, 1989, p. 184).

Por outro lado, os monarquistas avaliavam positivamente o passado colonial e imperial, crendo na excelência das tradições, resultado da ação colonizadora portuguesa atrelada à Igreja Católica, não considerando a República como ruptura, mas como o resultado de um processo. Nessa vertente, a história era concebida como uma religião cívica a ser praticada, que encontrou principalmente nos museus históricos espaço de culto privilegiado.

Os “modernos”³⁷, representados por intelectuais como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, através de construções, sobretudo estéticas e literárias, apresentadas na Semana de Arte Moderna de 1922, também buscavam uma concepção de brasilidade voltando-se para o passado colonial. Na excursão pelo interior de Minas Gerais, realizada em 1924, nomeada por Oswald de “Viagem de descoberta do Brasil”, procuravam-se os traços históricos e artísticos da civilização brasileira. Em sua concepção, por estar longe do litoral, tal região teria sofrido menos influência da colonização portuguesa, mantendo uma brasilidade genuína. Considerando a miscigenação algo positivo na gênese do “povo” (definido como a camada mais pobre da população), encarnado em personagens como Jeca Tatu, de Monteiro Lobato³⁸, os modernistas acreditavam que, após ser educado e

³⁷ Os modernistas não formavam um grupo homogêneo, eram formados pelos seguintes grupos, de acordo com Magalhães (2006, p. 27-28): “Movimento Verde-Amarelo” que propunham residir na originalidade brasileira, negando as influências externas, voltando-se para os mitos fundadores e para as regiões interiores do país, por não acreditarem terem sofrido influências, sendo portanto, genuínas; “Movimento da Antropofagia” que “propunha a apropriação das influências europeias pelo canibalismo cultural, no sentido de enriquecer a cultura nacional”, formados por artistas como Oswald de Andrade e Tarcila do Amaral; e o grupo que almejava “incorporar o Brasil às tendências externas”, um representante foi Mário de Andrade que se dedicava ao estudos da música e do folclore. Desta corrente saiu o grupo que posteriormente, em 1937, criou o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sobre as principais correntes ideológicas do período, ver mais em: OLIVEIRA, Lucia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990. Francisco Hardman (1992) vê nos movimentos intelectuais de um período pós Guerra do Paraguai, após 1870, influenciados pelo positivismo de Comte, o darwinismo e o evolucionismo, a primeira corrente modernista do país, composta por Tobias Barreto, Machado de Assis, José Verissimo, entre outros. Ver mais em: HARDMAN, F. **Antigos modernistas**. In ____ [Org.] NOVAES, A. Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³⁸ De acordo com José Murilo de Carvalho (1998, p. 103), o movimento sanitarista emergiu na década de 1920 e foi liderado por médicos preocupados com a saúde pública. Alguns deles se voltavam para a população interior do Brasil, acreditando que a principal causa dos males sociais eram as condições precárias de saúde do povo. A criação literária de Monteiro Lobato, após ser influenciado pelo movimento, transformou o personagem Jeca Tatu, roceiro doente e “esfarrapado” em “empreendedor ao estilo ianque” após o “tratamento de verminose que o corroía”.

“higienizado” pela elite, o povo deveria trabalhar rumo ao progresso do país (MAGALHÃES, 2004, p. 20; FONSECA, 1997, p. 99).

Nesse contexto de “embates intelectuais”, Alfredo Ferreira Lage poderia ser identificado no grupo dos “antigos”, ao lado dos monarquistas convictos, pois, segundo Rezende (2008, p. 31), “os laços de Alfredo Lage com a ex-família imperial eram bem mais vigorosos que unicamente uma visão saudosista e romântica do passado ou o lamento por um passamento.” Quando D. Luís Pedro de Orleans e Bragança (1878-1920), em 1908, tentou desembarcar no Rio de Janeiro, descumprindo o banimento da família imperial e assumindo publicamente a intenção de uma restauração monárquica, Alfredo estava lá no grupo dos que foram ao porto saudar a chegada do príncipe.

Ao analisar as principais correntes ideológicas do período, Lucia L. Oliveira (1989, p. 177), considera os monarquistas como um grupo fortemente ideológico, formado por jornalistas, políticos influentes e ativistas. Apesar de politicamente não terem vencido, eram maioria em relação aos republicanos e “inúmeros intelectuais eram seus porta-vozes, o que parece ter conferido mais estabilidade à sua interpretação”.

A memória nacional [...] procura superar as versões e construir símbolos, sínteses que unifiquem, apaguem as diferenças e diluam as lembranças distintas. Nossa hipótese é a de que o novo universo simbólico não foi capaz de conferir legitimidade à nação republicana³⁹. Os monarquistas, por outro lado, não foram suficientemente fortes para restaurar a monarquia; entretanto, foram-no o bastante para garantir a supremacia de sua interpretação sobre o Brasil. (OLIVEIRA, 1989, p. 186)

Seguindo as reflexões de Oliveira, acrescenta-se que o empenho desse grupo com a conservação dos símbolos materiais remanescentes da monarquia desde seu fim, e posteriormente a criação dos museus históricos – a se destacarem o Museu Histórico Nacional e o Museu Mariano Procópio, ideologicamente afinados com o pretérito imperial – , diferentemente das produções textuais, seriam capazes de emocionar, despertar experiências⁴⁰; através da roupa do herói perfurada por uma bala em batalha pela união da nação, ou por suas armas e retratos, constituindo-se como importantes elementos nessa “supremacia” interpretativa do grupo.

³⁹Sobre as dificuldades de assimilação do novo regime republicano, consultar: CARVALHO, José M. **Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

⁴⁰ Trabalha-se nesse trecho com as ideias de David Lowenthal (1998, p. 160), que nos traz a ideia de que as relíquias são acessíveis e democráticas. Expostas em museus, visíveis a qualquer observador, “fornecem impressões do passado que prescindem de intermediário.” As relíquias requerem menos imersão que um texto que necessita de horas de nossa concentração, “sua concretude existencial explica seu apelo evocativo”. Essas questões serão trabalhadas ao longo do texto.

O novo governo, pelo menos até os anos 1930, enfrentou graves crises, mostrando-se “incapaz de elevar o país a patamares de progresso material, social e político”, não cumprindo, dessa forma, suas promessas iniciais (SALLES, 1996, p. 19). Enfrentou crises políticas, como a Revolta da Armada (1891-1892), levantes populares, como a Revolta da Vacina (1904) e as manifestações proletárias, que paralisaram a cidade de São Paulo (1917) e o Rio de Janeiro (1919). Assistiu à crise econômica da cafeicultura e conviveu com o estado de sítio causado pelos movimentos tenentistas espalhados por todo país, como a Revolta dos Dezoito do Forte de Copacabana (1922), a Revolução de 1923 no Rio Grande do Sul, a Revolta de 1924, em São Paulo e a Coluna Prestes (1925-1927).

Em meio ao caos, a síntese monárquica para a identidade nacional ganharia seu espaço, e a celebração do período imperial representaria uma versão pacificadora da nação, olhava-se para o passado, a partir das frustrações do presente. Os monarquistas entendiam que seu regime tinha possibilitado ao país décadas de paz interna, garantindo a unidade nacional, o progresso, a liberdade e o prestígio internacional, e, por isso, “mantiveram viva a imagem de ordem, respeito às autoridades, moderação, aristocracia e paternalismo que seria o Império” (OLIVEIRA, 1989, p. 186).

Noé Sandes (2000, p. 33), ao analisar o momento do centenário de independência, o vê não como uma pacificação com a memória monárquica realizada pela República, mas como um momento de *negociação* e de “refazimento da memória, fundindo em um só conjunto a história imperial e republicana e ratificando, dessa forma, a importância da monarquia na formação da política brasileira.” Se nos anos anteriores a memória monárquica deveria ser apagada do país, com o centenário de independência o grito do Ipiranga é fixado em seu caráter épico, tornando-se o ato fundador da nação pelas mãos de D. Pedro I.

No Livro de Ouro Comemorativo do Centenário de Independência e da Exposição Internacional, no qual havia um balanço da cultura brasileira, para Sandes (2000), acentuava-se o caráter pacifista da independência do Brasil, em que se reconhecia o êxito do Império em conquistar a unidade nacional e o ideário republicano aparecia como parte e uma evolução natural da história do país. O autor percebeu em suas pesquisas que a produção historiográfica dos anos 1920, em meio às crises vividas pela República, começou a revalorizar a experiência monárquica, sendo esta vertente maior e mais organizada do que a que se dedicava a uma visão republicana da nação.

O reforço do poder da União era um imperativo para que o governo enfrentasse os novos e agitados tempos em que o fundamento da política passou a ser a defesa da ordem. Foi nesse contexto que os festejos comemorativos alcançaram grande força simbólica, recolocando em cena a herança monárquica. A absolvição da monarquia e a revalorização de D. Pedro II fortaleciam os laços de solidariedade nacional, possibilitando uma memória coletiva capaz de abarcar o país como um todo. (SANDES, 2000, p. 219)

O segundo semestre de 1920 foi marcado por um intenso debate a respeito da revogação do banimento da família imperial, cujo retorno simbolizaria a unidade nacional, assim, o discurso em torno da volta assumiu um caráter humanitário e nostálgico. A contribuição de D. Pedro II para a história da nação começava a ser revista e o imperador “afigurou-se como o paradigma de governante capaz de salvar a República, avaliada como corrupta e desonesta [...]. Ironicamente a salvação da República passava pelo Império e pelo próprio Imperador” (MOTTA, 1992, p. 25).

É nesse período aproximado, em 1926, meses após a comemoração do centenário de nascimento de D. Pedro II, que seus fardões da maioridade e do casamento e sua veste de coroação saem do âmbito da herança e entram em circulação como mercadorias de antiquário, despertando a atenção de pessoas ligadas à defesa do patrimônio cultural, que agiram na garantia de proteção dos objetos, que passaram então ao MMP, onde seriam cultuadas como relíquias da nação. É também na década de 1920 que outras indumentárias do monarca seguem trajetória similar, de herança de seus descendentes passando ao acervo do MHN, como será mostrado à frente.

Através da República, D. Pedro II aparece como o modelo paradigmático de estadista, um elo entre a modernidade e a tradição, o europeu, amigo das ciências, dos poetas, dos filósofos, dotado de inteligência, bondade, estoicismo, paciência e erudição (SANDES, 2000, p. 193). Se inicialmente a República esforça-se para banir da memória o passado imperial, é na década de 1920 que se vê a incorporação da monarquia ao passado celebrado. Ao lado dos novos heróis, como Deodoro da Fonseca e Tiradentes, estaria D. Pedro II em sua figura simbólica de imperador-filósofo, em sua sabedoria, humanitarismo, liberalismo; o monarca trazido morto ao seu país reviveria com um mito através da República.

2.2.3. CULTUANDO O PASSADO

No contexto de apagamentos e resgastes apresentado acima, surge no âmbito cultural o “culto da saudade”, elemento decisivo no destino de muitos vestígios materiais do passado, entre os quais encontram-se os trajes de D. Pedro II e outras indumentárias do período imperial ligadas às elites monárquicas. O “culto da saudade”, expressão-chave criada por Gustavo Barroso ao incentivar a prática através de artigos de jornais publicados entre as décadas de 1910 e 1920, era uma espécie de religião cívica a ser praticada que dependia do universo material para se realizar, segundo a qual os cidadãos deveriam cultivar as tradições, as glórias do passado e as figuras nacionais consideradas heroicas. Ao publicar seus artigos, Gustavo Barroso, além de comentar as transformações de seu tempo, destacava a necessidade de criação de um museu histórico de caráter nacional, voltado ao militarismo, em que se pudessem guardar relíquias da nação,

O Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros dos nossos guerreiros e dos nossos heróis, espadas que tenham brilhado à luz nevoenta das grandes batalhas nas regiões platinas ou tenham sido entregues às nossas mãos vencedoras pelos caudilhos vencidos; canhões que vomitam a morte nas fileiras inimigas do alto dos nossos bastiões e dos espaldões de nossas trincheiras; lanças que cintilaram no punho temeroso dos lendários Farrapos [...] verdadeiro Museu Histórico no qual se pudesse reunir para ensinar o povo a amar o passado, os objetos de toda sorte que ele representa. (BARROSO⁴¹ apud ABREU, 1996, p. 38)

Barroso viu seus planos se concretizarem em 1922, com a criação do Museu Histórico Nacional, quando foi nomeado como diretor pelo presidente Epiácio Pessoa⁴², ficando à frente da instituição durante 35 anos. José Mariano (apud BREFE, 2005, p. 55) em seu texto, “Às margens do museu histórico”, publicado em 1922 na Revista do Brasil, ao refletir sobre as funções dos museus históricos para a pátria, coloca entre suas atribuições ser um “templo da nação”, “onde ficassem catalogados e convenientemente estudados assim, os nossos troféus e petrechos bélicos, como também tudo que dissesse respeito à vida histórica, anedótica ou biográfica dos grandes vultos da pátria” (BREFE, 2005, p. 55).

A busca pelos objetos antigos e autênticos remete ao antiquarianismo, iniciado na Europa renascentista e que durante os séculos XVII e XVIII ganhou novo fôlego, fazendo com que os “antiquários”, ou seja, homens “especialistas no conhecimento de objetos de arte

⁴¹BARROSO, Gustavo. **Museu Militar**. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1911.

⁴² Com carreira política iniciada, ao se eleger deputado federal pelo Ceará em 1915, Gustavo Barroso estreitou seus laços com Pessoa, quando integrou, em 1919, como secretário, a delegação brasileira à Conferência da Paz, em Versalhes. Para Abreu (1996, p. 44), a nomeação, cumpriu normas de um ritual político brasileiro, em que oligarquias se revezavam no poder, trocando privilégios e cargos.

antiga e curioso deles”, segundo definição da primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie française*, saíssem à procura de antiguidades das civilizações clássicas e também de suas próprias “antiguidades nacionais”. O conhecimento antiquário que se estruturou no colecionismo sobrepuja as fontes materiais às fontes escritas, partindo do pressuposto de que os objetos não poderiam mentir, pois seriam fiéis testemunhos históricos, ou seja, fontes diretas para o conhecimento do passado (CHOAY, 2006).

No museu histórico, ao objeto não interessaria necessariamente seus atributos estéticos, estando seu valor relacionado à sua impregnação pelo passado. Foi o caráter evocativo que orientou o colecionismo dos museus, como o MHN e o MMP, que intencionavam despertar os visitantes para os acontecimentos relevantes da história da nação, de tal modo que “o exemplar – homem ou acontecimento – era então associado aos “objetos-reíquias” colecionados, com o objetivo de solidificar os laços entre os indivíduos em torno da identidade nacional” (BREFE, 2005, p. 57).

Como dito anteriormente, poucos foram os registros escritos deixados por Lage que pudessem fornecer indícios sobre suas ideias, mas acredita-se que elas possam ser talvez pensadas junto a algumas opiniões de Gustavo Barroso. Este, segundo Magalhães (2004, p. 28), aproximava suas concepções culturais dos monarquistas⁴³, “que viam o Brasil como continuidade das tradições europeias e com base na idealização da nação, lutavam contra o descaso em relação aos vestígios do passado”. Assim como Lage, Barroso acreditava que do Império partia a tradição brasileira e a história no museu deveria ser encarada como *Historia Magistra Vitae*⁴⁴, ou seja, História Mestra da Vida, “onde exemplos são retirados do passado com o objetivo de ensinar, transmitir ou afirmar valores ao presente” (ABREU, 2001, p. 254).

⁴³ Apesar de suas influências culturais monarquistas, Barroso foi filiado ao Partido Republicano Federal (1912). Em 1933 aderiu à Ação Integralista Brasileira (ABREU, p. 167).

⁴⁴ A autora faz referência ao termo de Reinhart Koselleck (2006) que define *Historia Magistra Vitae* como “a história um cadinho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico; ou, nas palavras de um dos antigos, a história deixa-nos livres para repetir sucessos do passado em vez de incorrer, no presente, nos erros antigos” (KOSELLECK, 2006, p. 42). Esse tipo de concepção tradicional da história é utilizada como distinção à “história moderna” (SANTOS, 2006, p. 46). Inaugurada com a filosofia da história, que separa pela primeira vez, a modernidade de seu passado, e que ao mesmo tempo abre nossa modernidade por um novo futuro. Essas ideias surgiram inicialmente no seio do Iluminismo durante o século XVIII e com a Revolução Francesa ganharam fôlego, “liberando um novo futuro, pressentido seja como progresso ou catástrofe, e, pelo mesmo movimento um novo passado, levava-o a adequar-se para se tornar o objeto particular da ciência-crítica da história” (KOSELLECK apud Poulot, 2009, p. 88). Consultar KOSELLECK, R. **Futuro Passado. Contribuição semântica dos tempos históricos**. São Paulo: Contraponto/Ed. PUC, 2006.

Essa intenção educativa instalada na exposição de determinados objetos também pode ser identificada em Lage, ao proferir um discurso em 1922, na inauguração do prédio anexo Mariano Procópio, quando ele diz serem os museus

[...] academias de práticos ensinamentos. De fato, nelles cabem as várias manifestações do gênero humano e, cuidadosamente resguardadas, muitas delas, as históricas, por exemplo, aos vindouros, vão revelar factos do passado, registros públicos de obras memoráveis, glórias de um povo!(sic) (LAGE apud Costa, 2006, p. 15)

Esse modelo de História Mestra da Vida, de acordo com Brefe (2005, p. 57), estabelecia nos museus um *espaço de experiências* para a reunião de histórias extraordinárias e exemplares. A autora situa o Museu Paulista dentro desse modelo institucional a partir da administração de Affonso de Taunay, tornando-se um museu-memorial da nação, em que a história da pátria independente era vista como um processo e não como o ato de um homem, enxergando nos bandeirantes o grupo responsável pela conquista e união de todo o território nacional.

Nesse processo de autoconhecimento da nação, o passado deveria ser celebrado e conhecido, inaugurando-se, dessa forma, o “culto da saudade”, que, segundo Rezende (2008, p. 44), poderia também ser visto no MMP, aberto apenas um ano antes do MHN. Para Santos (2006, p. 38), o culto ao passado e a ideia de manter viva a tradição baseavam-se em uma abordagem descontínua do tempo e em uma “metodologia que tinha como pressuposto básico a memória”, ignorando assim as tendências historiográficas mais atuais – já em trânsito na década de 1920 no Brasil e que buscavam “a impessoalidade do método científico de caráter universalizante”. A linearidade e continuidade do tempo não aparecem como objetos da história, e o critério de escolha da coleção recai sobre tudo que é extraordinário e merecedor de ser lembrado, acompanhado os critérios da memória.

Segundo a autora, no MHN o estabelecimento da nacionalidade, através da nostalgia de reviver o passado, conviveu com o desejo de comprovar sua veracidade através do cientificismo, o que resultou na busca de objetos autênticos. Dessa forma, Barroso e sua equipe procuraram estudar cientificamente as medalhas, moedas e brasões, assim como os antiquários dos séculos XVII e XVIII.

O culto da saudade uniu, portanto, o culto à nação à pesquisa sistematizada e baseada nas fontes materiais, cujos principais méritos os historiadores herdaram dos antigos antiquários. [...] sob a proposta de “culto ao passado”, a tentativa de construir um perfil nacionalista aparece combinada à guarda de relíquias ou objetos tidos como testemunhos de fatos e eventos. [...] A coleta de objetos que fazem lembrar o passado, insere-se, portanto, na busca do autêntico como substituto a experiência perdida (SANTOS, 2006, p. 38 e 53).

Segundo Carina Costa (2011, p. 57), alguns desses fatores estariam na base dos critérios do colecionismo de Alfredo Ferreira Lage, em sua busca por pinturas históricas nacionais e por objetos do período monárquico. No entanto, esse comportamento “científico” em relação aos objetos não pôde ser notado no MMP, que, diferentemente do MHN, não possui publicações e pesquisas direcionadas ao acervo⁴⁵. Para Lage,

[...] a autenticidade das peças era absolutamente fundamental para o reforço da aura de sua coleção. Alfredo também buscava colecionar “objetos-semióforos” que, segundo Pomian (1984), são suportes materiais de ideias e pontes entre o mundo visível e invisível. Assim, não podem ser analisados somente pela ótica do valor econômico, pois possuem potencial aurático, advindo da posse, da raridade e da biografia do objeto. (COSTA, 2011, p. 57)

Acredita-se que a principal fonte de valoração dos três trajes de D. Pedro II, no período de sua entrada para o acervo do MMP, resida na capacidade de evocação do passado através da memória despertada pelos testemunhos autênticos do passado, e a circulação social das peças, como veremos à frente, encontrou no culto da saudade um novo sentido.

2.2.4. RELÍQUIAS: UM SENTIDO IMANENTE?

Durante as pesquisas em periódicos de 1926 a respeito dos três trajes de D. Pedro II e de suas aquisições realizadas por Alfredo Ferreira Lage, uma palavra em comum nas reportagens destacou-se: “reliquias”. As roupas foram anunciadas, inclusive no título de alguns artigos como “Três reliquias históricas” ou simplesmente como “O caso das reliquias”. Nota-se que não há a especificação dos objetos, o termo parece bastar aos jornalistas para designar os trajes do imperador.

Por reliquias entendem-se os objetos históricos que, independentemente de seus atributos intrínsecos, “por sentido prévio e imutável que o impregna, derivado não desses atributos, mas de contaminação externa com alguma realidade transcendental – por exemplo, a vinculação a fatos memoráveis da história”. São singulares e auráticos, de acordo com

⁴⁵ No Museu Paulista na época de administração de Affonso de Taunay, diferentemente do MHN, onde os objetos materiais predominaram na expografia, houve um privilégio dos documentos textuais e iconográficos como possibilitadores de uma história nacional. Dessa forma, a maioria das salas do MP destinava-se à exposição de documentos e pinturas históricas, e os denominados “objetos históricos” eram considerados, assim como no MHN e no MMP, como preciosas reliquias expostas à evocação das lembranças (BREFE, 2005, p. 216-217).

expressão de Walter Benjamin, não poderiam ser substituídos por cópias, “são excluídos de circulação e não só têm seu valor de uso drenado, como trazem para qualquer uso prático eventual a pecha do sacrilégio” (MENESES, 1998, p. 93).

Ao discutir a circulação das relíquias medievais como mercadorias, Patrick Geary (2008, p. 223) argumenta que o processo de valoração e atribuição de poderes sobrenaturais às relíquias religiosas está intimamente ligado aos momentos específicos em que elas eram sacralizadas. Suas reflexões são interessantes para se pensar nas roupas de D. Pedro II, através da forma como decidiram comumente classificá-las em 1926.

Relíquias de santos, sejam fragmentos de roupas ou objetos associados a eles durante suas vidas, sejam punhados de poeira ou frascos com óleos coletados no local de suas sepulturas, ou ainda verdadeiras partes de seus corpos, não tinham qualquer valor evidente fora de um conjunto muito específico de crenças compartilhadas. Tais relíquias não tinham uso prático. Uma vez removidas de seus elaborados relicários ou receptáculos não eram sequer decorativas. (GEARY, 2008, p. 223)

Trazendo essas reflexões para o contexto das “reliquias” do imperador pesquisadas no início do século XX, o “conjunto muito específico de crenças” mencionado pelo autor deve ser apreendido como o momento-chave para que essas indumentárias se *transformassem* em relíquias, pois em suas características intrínsecas não possuiriam valor imanente. De acordo com Meneses (1998), nos artefatos existem apenas propriedades de natureza físico-química, como forma, cor e peso.

Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais - onde eles são efetivamente gerados - para os artefatos, criando-lhe a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo do sentido. (MENESES, 1998, p. 3)

David Lowenthal (1998, p. 149), ao pensar nos fragmentos materiais como uma das formas de conhecimento do passado, coloca que “história e memória escolhem apenas determinadas coisas como relíquias”⁴⁶, não bastando o caráter de antiguidade para que elas sejam designadas como tal. Às relíquias não cabe apenas o desgaste físico, mas também o desgaste de significado e de importância. De acordo com o autor, “nossa propensão e capacidade de detectar o passado, relacionando o que hoje existe com tempos anteriores, também determina até que ponto percebemos as coisas como relíquias” (Ibid., p. 153).

⁴⁶ De acordo com Lowenthal (1998, p. 66): “Memória e história são processos de introspecção (*insight*), uma envolve componentes da outra, e suas fronteiras são tênues. Ainda assim, memória e história são normalmente, e justificadamente, diferenciadas: a memória é inevitável e indubitável *prime-facie*; a história é contingente e empiricamente identificável”.

Existindo simultaneamente no passado e no presente, são o meio ambiente e a história, a perspectiva, a cultura, que fazem com que percebamos as coisas como antiquadas; a consciência de anacronismo nos objetos é o que possibilita a percepção histórica. “O passado tangível não tem vida própria, as relíquias são mudas, elas requerem interpretação para exprimir sua função de relíquia” (Ibid., p. 157).

De acordo com Lowenthal (1998, p. 175), com a distância temporal em relação ao passado, os acontecimentos se esvaem das lembranças pessoais. Dessa forma, “a memória no âmbito de qualquer sociedade dá lugar à história, e as relíquias adquirem um significado renovado.” Após meio século da Guerra de Independência dos EUA (1775-1783), os americanos “começaram a transformar sua história em mito e preservar seus fragmentos, agarrando-se aos vestígios físicos e reanimando o espírito histórico de uma época que começa a escapar da recordação”. Com o processo de revisão da nação, ocorrido no Brasil em 1922 e com a distância temporal do período imperial, inicia-se uma mitificação dos heróis e uma busca pela preservação de seus vestígios.

Sem nenhum uso prático por mais de 80 anos, as roupas do imperador parecem não “ressurgir” no mercado de antiguidades do Rio de Janeiro na década de 1920 por acaso. Como mostrado, o período foi marcado por debates sobre o nacionalismo, encontrando-se no grupo dos “antigos”, em especial dos monarquistas, uma forte corrente ideológica que se não foi capaz de restaurar o regime, foi capaz de fixar sua interpretação sobre o passado. O “culto da saudade”, como celebração de um passado tradicional, assumiu nas galerias dos museus históricos, segundo Magalhães (2006, p. 22), uma dimensão religiosa, em que os heróis da nação deveriam ser cultuados a exemplo dos santos católicos,

O “culto da saudade” deveria ser um ritual sagrado e oficializado, no qual os cidadãos reverenciavam os heróis nacionais, a exemplo da devoção dos fiéis católicos aos santos. Nesse ritual, os objetos que pertenceram ou estiveram em contato com algum vulto ilustre, ou que participaram de “grandes acontecimentos” recebiam uma aura de sacralidade que os tornava “reliquias”. (MAGALHÃES, 2006, p. 22)

Entre essas relíquias destacam-se as indumentárias, que no período entram para as coleções museais como uma forma de evocar o passado como objetos de culto, antes de objetos de conhecimento. É nesse momento que todo o universo material pessoal dos heróis venerados nas instituições, como D. Pedro II, Duque de Caxias, General Osório, ganham o status de grandes relíquias, através das quais fragmentos do corpo, inclusive, quando possível, poderiam compor o circuito museográfico.

Um episódio envolvendo Gustavo Barroso, o *Jornal do Comércio* e Getúlio Vargas, no ano de 1939, exemplifica tal veneração. Em carta à redação do jornal, Barroso manifesta sua indignação ao ter se deparado com o artigo que noticiava a visita do presidente ao MHN, quando a Sala General Osório que compunha o circuito foi descrita como “pequena”, com objetos de arte do tempo de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, além de “desenhos das figuras da época”. Entretanto, Barroso retifica a descrição dizendo ser a sala “uma das mais ricas do museu”,

pelo valor das relíquias do Grande Soldado nela expostas: suas armas, seus objetos de uso pessoal, seus uniformes de campanha, seus retratos, seu poncho⁴⁷ transposto pelas balas paraguaias e até os próprios dentes e fragmentos de osso extraídos do profundo ferimento no Avaí [...]. (BARROSO, Gustavo, 12/06/1939⁴⁸)

Percebe-se que Barroso, ao expor os fragmentos do corpo do grande herói ferido em batalha, ressaltando suas qualidades de mártir, talvez se aproxime do culto religioso às relíquias dos santos, como nos traz Magalhães (2006). Por sua paixão e morte, os mártires têm seus “*memoria*” celebrados desde a Antiguidade cristã, “quando eles eram vistos como detentores de um relacionamento especial com Deus” (GEARY, 2008, p. 224). Jesus Cristo, o grande mártir do cristianismo, encontrou nas representações iconográficas do final do século XIX no Brasil, após a proclamação da República, na figura de Tiradentes, “sua imagem e semelhança”. De semblante plácido, cabelos e barbas longas, o inconfidente foi representado por Décio Villares, Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo, com nítida inspiração em Cristo.

⁴⁷ Segundo informações da Reserva Técnica do MHN, o referido poncho foi transferido para o Museu do Exército, onde atualmente se encontra.

⁴⁸ Documento disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>. Biblioteca Digital do Museu Histórico Nacional.

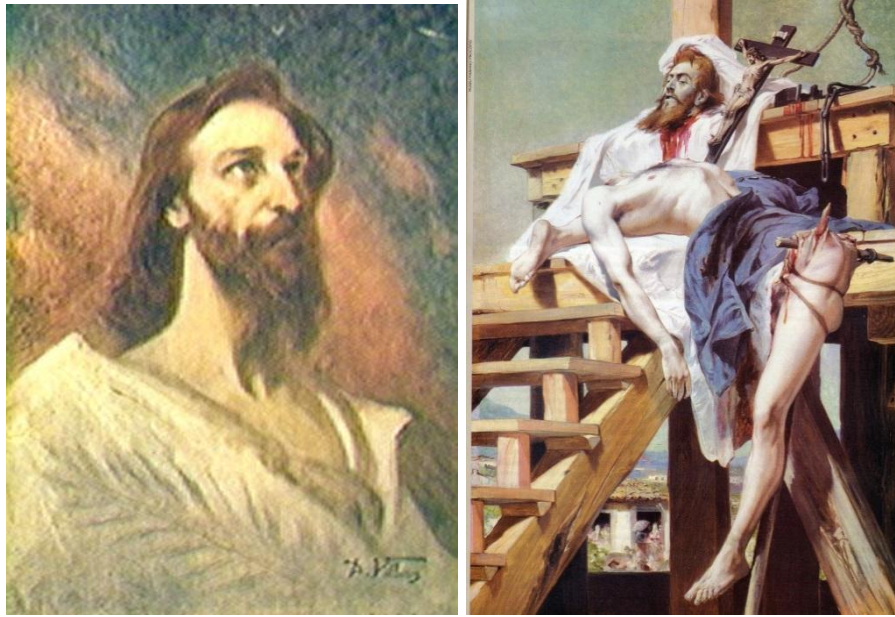


Ilustração 1- À esquerda, Décio Villares, *Tiradentes*, s/d, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21769/decio-villares>>. À direita, Pedro Américo *Tiradentes esquartejado*, 1893, óleo sobre tela, MMP. Fonte: <<http://gilsonsantos.com/2012/07/09/tiradentes-esquartejado-pedro-amrico/>>

Uma das representações de Tiradentes mais controversas, a pintura de Pedro Américo, *Tiradentes Esquartejado* (1893), encontra-se inclusive no acervo do MMP, onde integrou a exposição permanente durante décadas e pode ser vista como “um dos pilares para a cristianização do herói, por transferir para a representação política elementos do martírio cristão” (CHRISTO, 2005, p. 3).

A dimensão religiosa e sacralizada do passado parece também habitar o MMP na época de Alfredo Ferreira Lage e na administração posterior de Geralda Armond, a “guardiã da memória”⁴⁹ do MMP, prima de Alfredo Lage que por ele foi preparada e deixada como sua sucessora na administração do museu após a sua morte (1944). Alfredo Lage, na inauguração do prédio anexo, Mariano Procópio, em 1922, incluiu nas solenidades uma bênção das galerias, em uma atitude de ritualização religiosa de sua instituição, como se quisesse, talvez, evocar uma dimensão divina para suas coleções e para o local.

Outra passagem evidencia tal postura, na concepção religiosa de passado de Geralda Armond, que, segundo Costa (2011, p.73), “professava a religião católica apostólica romana e

⁴⁹ Refiro-me à expressão de Costa (2011), utilizada para designar Geral Armond e seu papel como diretora no MMP. Ver mais em COSTA, Carina. **Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio**. Tese de doutorado (Programa de pós-graduação em História, Política e Bens Culturais). Fundação Getúlio Vargas, 2011. Disponível: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/8991>

tinha como livro de cabeceira *A imitação de Cristo*”, ao narrar a trajetória das peças até serem adquiridas para o museu, compara-as ao Santo Sudário: “a exemplo da túnica de Cristo as de S.M.I.D. Pedro II, ficaram à mercê da sorte...” (ARMOND⁵⁰). Para a ex-diretora, Lage realizava “verdadeira unção”⁵¹ ao parar diante das roupas do imperador, “a falar de sua odisséia. [...] diante das três vitrinas que encerram o precioso tesouro e sua voz, repassada de alegria, de triunfo e de amor às coisas imperiais, às relíquias Pátrias enfim, se alteava, num verdadeiro mito [...]”.

Na feliz expressão de Geralda Armond, Alfredo Ferreira Lage em sua “unção” aos trajes de D. Pedro II, atribuía-lhes valor, sacralizava-os, tornava-os “relíquias”, que em seus tecidos e bordados não teriam valor algum. No momento em que o passado imperial surge como algo a ser cultuado e lembrado, determinadas roupas, como as de D. Pedro II ou de General Osório, ganham nos museus o status de verdadeiras “relíquias Pátria”.

Pomian (1984, p. 84) traça importantes analogias entre museus e igrejas que talvez expliquem como esses objetos poderiam ser valorados em um período de nacionalismo em evidência, em que são criados museus históricos no país, retomando-se o passado com uma “linguagem” religiosa. Para Pomian, partindo suas ideias de um cenário europeu,

os museus substituem as igrejas enquanto locais onde todos os membros de uma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto. Em consequência, o seu número aumenta nos séculos XIX e XX, à medida que cresce a desafeição das populações, sobretudo urbanas, pela religião tradicional. O novo culto que se sobrepõe assim ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de facto aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objecto. É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria celebrando o próprio passado [...]. (POMIAN, 1984, p. 84)

⁵⁰ ARMOND, G. “Os fardões do Imperador e sua odisséia”. Fonte: Estudos para catálogos realizados por Geralda Armond. S/d. Reserva técnica MMP.

⁵¹ Unção significa capacitar com os poderes do Divino Espírito Santo; processo religioso no qual geralmente se unge com óleos sagrados. No Antigo Testamento, em Êxodo (29, 21), há uma passagem em que não somente pessoas são unguidas, como também suas vestes: “Tomarás, então, do sangue sobre o altar e do óleo da unção e o aspergirás sobre Aarão e suas vestes e sobre seus filhos e as vestes de seus filhos com ele; para que ele seja santificado, e as suas vestes, e também seus filhos”. A relação entre corpos, vestes e tecidos, possui, obviamente, no Santo Sudário seu representativo máximo, em que no próprio tecido teria ficado registrada a imagem de Jesus, que, entre suas outras relíquias, supostamente apresenta-se como a única que possui a memória de suas feições e de seu corpo. Interessante retomar uma passagem de Marc Bloch (1999, p. 20), em que o autor expõe as fases de coroação dos reis presentes nos manuais litúrgicos da França (século XIII), quando estes eram primeiramente unguídos com óleos sagrados, o que atribuía-lhes poderes miraculosos, e depois eram coroados, em sinal do poder político. D. Pedro II, também foi unguído na Capela Imperial antes de coroadado, o que será apresentado no capítulo III. Fonte: BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos. O caráter sobrenatural do poder régio na França e na Inglaterra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Na “escala valorativa” das relíquias religiosas, o próprio corpo certamente estaria em primeiro lugar; em sua ausência, pode-se dizer que as roupas, além de terem sido os objetos mais próximos do antigo usuário, enquanto artefatos carregam as formas, os volumes, as marcas de uso e os vestígios do próprio corpo. Diferentemente dos quadros e retratos em que há a idealização dos heróis, através de suas antigas roupas, do tamanho das mangas e comprimento das casacas, nos furos das balas do inimigo, a sensação de conhecimento do antigo usuário é patente.

Peter Stallybrass (2004) nos traz importantes reflexões sobre a roupa como memória. Para ele, os puimentos teriam a capacidade de lembrar o corpo que um dia já habitou a vestimenta, “eles memorizavam a interação, a constituição mútua, entre pessoa e coisa.” De acordo com o autor, “as roupas recebem a marca humana”, estão poderosamente associadas com a memória, *sendo elas mesmas um tipo de memória*. “Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente [...] porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória” (STALLYBRASS, 2004, p. 14 e 34).

Nesse sentido, as afirmações de Anna Lisa Tota (2000) ajudam-nos a pensar sobre os objetos que em determinados momentos são selecionados como “artefatos da memória”, não apenas por um processo que se passa externo a eles, mas como uma relação entre memória e forma. De acordo com a autora, esses artefatos podem ser os mais variados, de uma canção a um monumento comemorativo, ou de uma estátua equestre a um diário⁵².

Surge a questão: por que é que num caso a memória colectiva encarna num diário e noutra num muro negro, polido, com filas de nomes desconhecidos que se sucedem? Como se fixa aquela ligação provisória, mas ao mesmo tempo estável entre um artefacto e um período, a um conjunto de acontecimentos e a uma determinada reconstrução? Temos de continuar na ilusão de que a forma não tem qualquer influência sobre os conteúdos da memória? (TOTA, 2000, p. 104)

Acredita-se que entre os principais motivos para a valorização das indumentárias no contexto nacional mencionado, estejam exatamente em suas formas que nos conduzem à lembrança do corpo, ou seja, evoca-nos a presença dos personagens históricos que deveriam ser rememorados na época, especialmente os homens, como os heróis de guerra e os políticos. Como reflexo, os acervos de indumentária dos museus históricos, como do Museu Paulista⁵³,

⁵² Tota (2000, p. 103-104) utiliza como exemplos dos “artefatos da memória” a canção de Sting “*They Dance Alone*” (que fala sobre a dor das mães que perderam seus filhos durante a ditadura de Augusto Pinochet no Chile); o muro construído na Ilha de Ellis (Nova York) em homenagem aos imigrantes que chegaram ao local; e o diário de Anne Frank.

⁵³ De acordo com Paula (2006, p. 265), no Museu Paulista durante muito tempo predominaram os acervos têxteis masculinos, indumentária ou não, como uniformes e bandeiras.

do Museu Mariano Procópio⁵⁴ e do Museu Histórico Nacional⁵⁵, formaram-se em grande parte com indumentárias de vultos ilustres do segundo império, como ministros, governadores, barões, viscondes e militares, destacando-se uma preferência pelas roupas que representam suas posições sociais: seus uniformes utilizados a serviço do Estado, como os fardões de gala e uniformes militares em geral.

Le Goff (1990, p. 441), ao analisar as transformações da memória coletiva na Idade Média, expõe como as religiões, como o judaísmo e o cristianismo, poderiam ser consideradas “religiões da recordação” que instituiu o culto aos mortos, portanto ao passado, e que em locais onde a prática ocorria, a palavra *memória* se tornou sinônimo de *reliquia*. Na época dos “museus-memória”⁵⁶, como os primeiros museus históricos do Brasil, em que a consciência histórica cede espaço à lembrança emocionada dos tempos anteriores, aos trajes de D. Pedro II é reservado um âmbito de troca restrito, de modo que a herança ou o museu tornam-se “destinos” irrefutáveis e que ao circularem como mercadorias, implicam na “pecha do sacrilégio”, como será apresentado a seguir.

⁵⁴ Ver no “Anexo HH” o levantamento de peças de indumentária do MMP.

⁵⁵ Esse perfil do acervo de indumentária do MHN formado nas primeiras décadas de sua inauguração foi constatado por Vera Lima e Rosanne Naccarato, que fizeram um levantamento da coleção. Ver sobre em: NACCARATO; LIMA. **Moda, mundo, museu. A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional**. Anais do MHN. RJ. Vol. 34. 2002. p. 319-332.

⁵⁶ De acordo com Myrian Santos (2006, p. 46), o “museu-memória”, expressão utilizada pela autora para caracterizar o Museu Histórico Nacional em seus primeiros anos e apropriada nesse texto também para designar o Museu Mariano Procópio sob administração de Alfredo Ferreira Lage, entre 1921 a 1944, caracteriza-se como um museu “onde observamos que a história, como reconstrução laica e universalizante, submete-se ao poder do afetivo e mágico, à dialética da lembrança e do esquecimento presente na memória.”

2.3. DE HERANÇA AO BAZAR E FINALMENTE AO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

Entender a trajetória dos trajes de D. Pedro II no período entre 1925 e, principalmente, 1926, não foi tarefa fácil, pois existem lacunas documentais que poderiam trazer respostas à história da negociação das peças, que parece ter sido envolta por polêmicas e relances ao passarem de heranças a mercadorias de antiquário. Inicialmente, como fonte destaca-se uma carta de Alfredo Ferreira Lage para Geralda Armond, datada em maio de 1943, na ocasião de um levantamento de informações realizado pelo diretor do periódico *Diário Mercantil*, para uma reportagem sobre os trajes de D. Pedro II que se cogitava serem transferidos para outra instituição, provavelmente, o Museu Imperial de Petrópolis, criado poucos anos antes, em 1940, e inaugurado em 1943. Na carta, Alfredo orienta Geralda sobre o que deveria ser fornecido ao jornal e destaca que as documentações relativas a Affonso de Taunay, presentes no arquivo da instituição não deveriam ser expostas⁵⁷.

A segunda fonte utilizada consiste em um texto de Armond, proveniente das documentações da Reserva Técnica do Museu Mariano Procópio, intitulado “Os fardões do Imperador e sua odisseia”, em que há a história das peças como herança e transcrições de cartas entre o mercador dos trajes e Affonso de Taunay (na época diretor do Museu Paulista) – talvez seja este o documento citado por Alfredo Ferreira Lage em 1943. Há também no texto a menção a um artigo que teria sido escrito pelo historiador, jornalista e conservador do MHN no período, Pedro Calmon, na *Gazeta de Notícias* (RJ), datado de 11 de abril de 1926. Segundo Armond, este artigo apresentaria grande discussão sobre a importância de uma intervenção das autoridades no sentido de “defender” as roupas de D. Pedro II como “bens nacionais”, pelo risco de se perderem para museus estrangeiros.

A dissertação do historiador Rogério Rezende (2008) sobre a formação das coleções de Alfredo Ferreira Lage também apresenta um relevante levantamento de artigos de periódicos do ano de 1926, sobretudo de circulação local, contendo informações sobre a aquisição das peças, assim como algumas considerações sobre as supostas polêmicas envolvidas em suas negociações⁵⁸. Essas polêmicas encontram-se mencionadas em um artigo citado por Rezende, da *Revista de História da Biblioteca Nacional*⁵⁹, produzido como *press-*

⁵⁷ Alfredo Lage não deixa claro na carta o que não deveria ser noticiado em relação ao diretor do Museu Paulista.

⁵⁸ REZENDE, Rogério. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG** - Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008. p. 176-185.

⁵⁹ ALDÉ, Lorenzo. **Patrimônio inegociável**. In: Revista de História.com.br. 13/09/2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/patrimonio-inegociavel>>

release pela Fundação Museu Mariano Procópio, na ocasião da finalização do restauro do fardão da maioridade e de casamento de D. Pedro II, em 2007. Neste texto da Revista de História, aparece uma curiosa informação: Pedro Calmon e Alfredo Ferreira Lage teriam combinado a emissão de uma nota falsa no jornal *Gazeta de Notícias*, dizendo não serem as peças autênticas, com o intuito de depreciá-las para que Alfredo pudesse adquiri-las por um valor mais acessível.

Resumidamente, para uma melhor compreensão inicial, a trajetória das peças começa como herança de Paulo Barbosa da Silva, antigo mordomo de D. Pedro II que deixa em seus espólios, as roupas para pessoas de seu convívio familiar. Posteriormente, os objetos passam à posse de G. de Miguel & Cia., um mercador de antiguidades do Rio de Janeiro que começa a oferecê-las por avulta soma aos museus nacionais, que, sem recursos, não conseguem adquiri-las. Preocupados com a situação dos “bens nacionais”, intelectuais se reúnem na imprensa, no intuito de pressionar o mercador e o governo para que as roupas não se perdessem para museus estrangeiros.

Após o “levante na imprensa”, o mercador teria se “amedrontado” e decidido vender os trajes a Alfredo Ferreira Lage por um valor mais acessível, rendendo ao fundador do museu destaque em âmbito nacional, com direito à exposição prévia no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e inauguração da exposição permanente no MMP, com a presença de membros da família imperial. É importante destacar que não foi encontrado nenhum artigo anterior à compra de Alfredo Lage, acredita-se que a edição de 11 de abril de 1926 do jornal *Gazeta de Notícias* (mencionada por Armond), tenha sido a única a noticiar o caso dos trajes. Encontrou-se, em contrapartida, uma relevante repercussão na imprensa após a compra dos fardões por Lage.

Para Rogério Rezende⁶⁰ (2008, p. 117), as “manobras” de Pedro Calmon e Alfredo comentadas na *Revista de História da Biblioteca Nacional* “parecem improváveis”, por causa da postura e da personalidade de ambos. Em seu trabalho, Rezende destaca que Ferreira Lage assumiu um papel naquele momento que deveria ter sido cumprido pelo Estado, na defesa do patrimônio nacional.

Algumas questões permaneceram sem respostas após a leitura desses textos citados: como as peças passaram ao mercador do Rio de Janeiro? Em qual proporção teria se dado o levante na imprensa em torno da situação dos trajes? Essas manobras de fato aconteceram

⁶⁰ Rogério Rezende não cita o texto de Geralda Armond presente no arquivo do MMP, “Os fardões do Imperador e sua odisseia”. Não há em seu trabalho menção às cartas de Taunay e G. de Miguel, transcritas no documento de Armond.

(pois não houve nenhuma documentação disponibilizada pelo MMP que fornecesse indícios sobre a emissão dessa nota falsa, ao menos nenhum artigo de periódico com esse teor foi encontrado durante nossas pesquisas)? Qual o papel de Alfredo Lage, Pedro Calmon, Affonso de Taunay e G. de Miguel na trajetória dos trajes do imperador?

Até mesmo alguns dados básicos, como a data de aquisição ou o período de exposição prévia no IHGB, por vezes, apresentaram-se confusos em algumas referências. Geralda Armond diz em seu texto estar nos arquivos do MMP toda a documentação sobre os objetos; no entanto, não foi possível acessá-la por completo, e a edição de 11 de abril de 1926, do jornal *Gazeta de Notícias*, inexistente na Biblioteca Nacional ou em arquivos como do IHGB e da Fundação Casa Rui Barbosa. A alternativa encontrada foi uma leitura diária de periódicos de 1926⁶¹, sobretudo, dos meses de abril a julho (intervalo entre a compra e a entrada das peças para a exposição permanente do MMP).

É importante destacar que nenhuma fonte direta foi fornecida pelo MMP, como recibos de compra e venda, ou cartas de próprio punho entre os envolvidos nas negociações. Pensa-se que a verdadeira contribuição das fontes levantadas diz respeito à maneira com a qual a sociedade do período movimentou as roupas do imperador, em seus diferentes âmbitos de troca, nos quais o engajamento dos atores se direcionou para uma singularização e proibição de “circulação mundana” das roupas, quando a nação voltava-se para si e para seu passado, selecionando o que seria esquecido e o que deveria ser lembrado, em um período que não havia um órgão oficial de defesa do patrimônio nacional e cabia comumente aos colecionadores particulares tal papel.

⁶¹Foram consultados jornais na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, destacando-se os periódicos *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*, de circulação expressiva no Rio de Janeiro. De modo geral foram utilizadas palavras-chave para auxiliar na busca na hemeroteca, como por exemplo, “Museu Mariano Procópio”, “fardões”, “D. Pedro II” e etc. que resultaram na localização de notícias em outros jornais, como no *Correio da Manhã* sobre a exposição dos trajes no IHGB. Os principais jornais de circulação em Juiz de Fora consultados foram o *Diário Mercantil*, *Correio de Minas*, *Jornal do Commercio* e *O Dia*, disponíveis na biblioteca Murilo Mendes e no Arquivo Histórico da cidade.

2.3.1. AS ROUPAS DO IMPERADOR COMO HERANÇA

O clima tropical brasileiro não apresenta condições naturais favoráveis à preservação dos têxteis, se negligenciados, os tecidos podem sofrer, por exemplo, com a umidade ambiental ou com ataques de insetos. Jean-Baptiste Debret chegou a mencionar em seus relatos que famílias ricas do Rio de Janeiro utilizavam baús de zinco para protegerem suas roupas dos insetos, e, no século XVIII, outros relatos descrevem o mau estado dos tecidos e a necessidade de arejá-los “longe das chuvas” (PAULA, 2006, p. 254).

Considerando que são peças fabricadas há mais de 170 anos e que somente em 1926 deram entrada em uma instituição museal, os trajes de D. Pedro II, principalmente o fardão da maioridade (1840) e o fardão do casamento (1843), apresentaram condições satisfatórias de preservação, não tendo praticamente perdas causadas por insetos nas lãs das casacas. Pouco se sabe sobre os modos de guarda dos trajes no período anterior à compra de Alfredo Ferreira Lage, mas presume-se que eles não tenham sido esquecidos em “alguma velha arca antiga, a mercê das traças e de outros inimigos roedores da glória alheia”, como comentado no jornal *O Paiz*, no ano de 1926⁶², em reportagem sobre a situação das roupas de D. Pedro II. Como herança, os objetos possivelmente receberam cuidados dos diferentes herdeiros que tiveram por direito sua posse.

Rodrigo Otávio⁶³, em sua publicação “Minha memória dos outros” (1978)⁶⁴, narra a história das “fardas do Imperador menino” em que foi chamado “a tomar uma pequena parte”, quando foi consultado sobre o direito de pertença das três roupas do monarca. De acordo com Otávio (1978, p. 50), Francisca Barbosa de Oliveira Jacobina, com quem possuía relações familiares “seculares”, procurou-o “um dia”, para que estudasse os documentos que possuía relativos aos trajes do imperador.

Em seu estudo, Otávio pôde concluir que o antigo mordomo de D. Pedro II, Paulo Barbosa da Silva, havia deixado como herança para o marido falecido de Francisca Barbosa de Oliveira Jacobina, Antônio de Araújo Ferreira Jacobina, as roupas do monarca. Segundo

⁶² *Três Relíquias Históricas*. O Paiz. 24 de abril de 1926, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional.

⁶³ Rodrigo Otávio de Langgaard Meneses (1866-1844) foi um advogado e escritor brasileiro. Publicou diversas obras de direito, literatura e história. Em 1929, foi nomeado Ministro do Supremo Tribunal Federal. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, na qual ocupava a cadeira 35.

⁶⁴ Nosso primeiro contato com o texto de Rodrigo Otávio foi na documentação de Geralda Armond, presente no MMP e na dissertação de Rogério Rezende. Há também uma nótula redigida por Lindolfo Gomes, na ocasião do falecimento de Otávio, intitulada “Ministro Rodrigo Otávio”, em que aparece mencionado o papel do ministro na história das indumentárias e D. Pedro II, no *Diário Mercantil*, 1 de março de 1944, Juiz de Fora, p. 2. Para nossa redação, o texto é citado de forma direta.

Otávio (1974, p. 51), entre “diversas e eloquentes provas de carinhosa amizade, deu D. Pedro II como presente” para Paulo Barbosa, “algumas de suas antigas fardas e outros preciosos objetos de seu uso”.

Falecendo em 28 de janeiro de 1868, em São Cristóvão, na Chácara da Joana, onde residia, Silva deixou em sua herança os trajes de D. Pedro II à sua esposa, dona Francisca de Paula dos Reis Alboim. O casal não teve filhos, dessa forma, a viúva de Paulo Barbosa instituiu como seu herdeiro universal, ao falecer em 3 de outubro de 1871, Antônio de Araújo Ferreira Jacobina, a quem considerava como um filho. Antônio Jacobina, de acordo com Otávio (1974), sempre conservou as fardas e, quando faleceu em 1896⁶⁵, deixou-as em seus espólios à sua viúva dona Francisca Jacobina.

Otávio diz ter narrado em carta a seu amigo Alfredo Ferreira Lage, no dia 5 de julho de 1926, seu envolvimento na história da conservação das peças, “que ficou guardada nos arquivos do Museu Mariano Procópio”; porém, tal carta não foi localizada pela instituição⁶⁶. No diagrama abaixo da circulação dos trajes como herança, observa-se com mais clareza a sequência de herdeiros e o tempo de posse de cada um.

Herdeiros	Paulo Barbosa da Silva	Francisca de Paula dos Reis Alboim (viúva de Paulo Barbosa)	Antônio de Araújo Ferreira Jacobina	Francisca Barbosa de Oliveira Jacobina (viúva de Araújo Jacobina)
Tempo de posse	?/1868	1868/1871	1871/1896	1896/192-

Ilustração 2 - Diagrama dos herdeiros e tempo de posse das roupas de D. Pedro II. Não foram encontradas documentações que precisem a data de doação dos trajes a Paulo Barbosa, ao menos a data precisa de venda, provavelmente realizada por Francisca Jacobina.

Paulo Barbosa (1790-1868), nascido em Sabará (MG), era filho do Coronel Barbosa da Silva e Ana Maria de Jesus. Foi uma das figuras mais importantes nos anos iniciais do segundo reinado. Homem de confiança do imperador, exerceu atividades na área militar, diplomática, administrativa e política. Atuou vivamente na fundação da cidade de Petrópolis, sendo considerado seu fundador. Formou-se engenheiro e foi introduzido na política por seu amigo Aureliano Coutinho (1800-1855). De acordo com José Murilo de Carvalho (2008, p.

⁶⁵ Rodrigo Otávio parece ter se confundido em relação à data de falecimento de Antônio Jacobina que segundo ele teria sido em 1897; no entanto, de acordo com informações Da Fundação Casa Rui Barbosa, Jacobina faleceu em 1896. Fonte <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=131&ID_M=1127>

⁶⁶ De acordo com Geralda Armond, no arquivo da instituição há documentações que comprovam a origem das peças. No entanto, tais documentações não foram disponibilizadas para esta pesquisa, ficando, portanto, o relato de Rodrigo Otávio e alguns artigos de jornais publicados em 1926, em que são citadas herdeiras diretas da família de Paulo Barbosa da Silva como procedência das relíquias, não sendo mencionados nomes específicos.

33), Barbosa “controlava a vida do Paço”. Na Chácara da Joana, sua residência nas proximidades do Paço Imperial, Barbosa recebeu os políticos liberais que haviam formado a *Sociedade Promotora da Maioridade do Imperador*, mais conhecida como *Clube da Joana*, onde foi arquitetado o plano de antecipação de maioridade de D. Pedro II, na época com apenas 14 anos.

Cuidava da gestão dos funcionários do Paço e dos rituais oficiais que envolviam D. Pedro II, e desde que fora nomeado mordomo, em 1833, se incumbiu das organização dos grandes cerimoniais do início do segundo Império, como as festas da maioridade (1840) e, principalmente, a coroação e sagração do monarca, em 1841 (LACOMBE, 1994).

Américo Jacobina Lacombe (1994, p. 165) cita bilhetes trocados entre D. Pedro II e Paulo Barbosa, através dos quais se percebe toda a movimentação e ansiedade em torno do grande evento de 1841, bem como a próxima relação entre ambos; nos mínimos detalhes, desde a programação à coroa, tudo passava pelo mordomo⁶⁷. A famosa varanda das solenidades, os arcos, os fogos e os préstimos foram de responsabilidade de Paulo Barbosa, que contratou o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre (1808-1879) para projetar a varanda e o traje de coroação⁶⁸. Nas cerimônias, Barbosa empunhou a *Negrinha*, “bastão encimado por uma cabeça de negra da Guiné, símbolo herdado da corte portuguesa, com a qual comandava as cerimônias do Paço” (LACOMBE, 1994, p. 167).

Também convidado a fazer o quadro da coroação de Pedro II, de acordo com Squeff (2007, p. 111), Porto-Alegre destaca Paulo Barbosa ao centro da composição (indicado por seta), aparecendo de braços abertos “como que recepcionando os que chegam”. Esse posicionamento central do mordomo no quadro demonstra sua importância, não somente na grande cerimônia, como também na vida política do período.⁶⁹

⁶⁷ Alguns dos bilhetes serão apresentados no capítulo III.

⁶⁸ As encomendas são relatadas por Porto-Alegre em “*Apontamentos biográficos*. 1858. Revista da Academia Brasileira de Letras, RJ, n. 120, dez. 1931, p. 419-443.” In____ KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. Araújo Porto-Alegre: Singular e plural. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 347.

⁶⁹ O quadro mencionado nunca chegou a ser finalizado pelo pintor. Sobre a história dessa pintura de Porto-Alegre, ver: SQUEFF, L. **Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II**. Anais do Museu Histórico Nacional, RJ, v. 39, p. 105-127, 2007. <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional&pesq=squeff>>



Ilustração 3 – A seta indica Paulo Barbosa. Araújo Porto-Alegre, *Estudo para coroação de D. Pedro II, 1841, óleo sobre tela*. O quadro não foi finalizado pelo pintor após o governo não mostrar mais interesse em adquiri-lo. Atualmente encontra-se exposto no MHN. Fonte: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/um-rei-invisivel>>

Suas funções na mordomia cessaram em 1845, quando Barbosa “julgou ter sofrido um atentado contra sua vida em Petrópolis. Assustado, pediu ao imperador que o mandasse servir na Europa como ministro do Brasil. Reassumiu a mordomia em 1855, sem exercer mais poder algum” (CARVALHO, 2008, p. 33). Não se sabe ao certo quando Paulo Barbosa foi presenteado por D. Pedro II com seus fardões e sua veste de coroação, mas percebe-se claramente a relação entre os trajes e seu auge político. Pedro II, talvez com seu ato, quisesse agradecer seu estimado mordomo pelo trabalho realizado durante as cerimônias por ele organizadas, quando utilizou, especificadamente, as roupas pesquisadas.

O conselheiro Paulo Barbosa, como era chamado, esteve presente em momentos determinantes na vida do imperador. Em sua primeira infância, quando órfão dos pais, desde cedo foi educado para governar o país e tinha como pessoas de referência, principalmente seu mordomo e sua aia D. Mariana⁷⁰. Carvalho (2008, p. 30), em seu estudo biográfico sobre o monarca, menciona dois episódios que demonstram seu envolvimento familiar com Paulo Barbosa, quando “em 1840, transcreveu em seu diário um diálogo”, em que “seu mordomo lhe lembrou que em certa época [D. Pedro II] vivia chorando e nada lhe agradava” (Idem).

⁷⁰ Essa frase famosa de D. Pedro II foi dirigida à D. Mariana Carlota (-/1855), futura condessa de Belmonte, sua aia e camareira-mor. D. Mariana era portuguesa e viúva e veio ao Brasil na comitiva de D. João VI. “Foi mão de criação de D. Pedro e o acompanhante até a maioridade” (CARVALHO, 2008, p. 13).

Em seu primeiro encontro com sua esposa, Teresa Cristina, na fragata Constituição, o jovem imperador decepcionou-se com sua aparência ao conhecê-la pessoalmente, sentindo-se enganado pelos retratos que haviam lhe enviado, nos quais Teresa Crista parecia mais bonita. Segundo Carvalho (2008, p. 52), Pedro II “chorou nos ombros do mordomo e reclamou da aia: “Enganaram-me, Dadama!’ Os dois tiveram de lhe explicar que casamentos de reis e de imperadores eram negócios de Estado, não assunto o coração.”

Mais do que a reciprocidade estabelecida através do presente oferecido por D. Pedro II e aceito por Paulo Barbosa, acredita-se que esteja representada, através dessas três indumentárias específicas, a própria relação entre ambos, de amizade e proximidade. As roupas surgem como *mementos* dos eventos que viveram juntos, na maioridade, na coroação e sagração e no casamento do monarca. Segundo Lowenthal,

Mementos são recordações preciosas propositadamente recuperadas da grande massa de coisas recordadas. Essa hierarquia assemelha-se às relíquias: tudo que é familiar tem alguma ligação com o passado e pode ser usado para evocar recordações; de uma grande quantidade de recursos mnemônicos em potencial guardamos alguns *souvenirs* para nos lembrar de nosso passado próprio e de um mais abrangente. (LOWENTHAL, 1998, p. 78)

Ao lado de todos os outros “*souvenirs*” guardados por Paulo Barbosa de seu cargo junto ao imperador, como, por exemplo, os bilhetes citados acima e documentos relativos ao funcionamento do Paço imperial, mantidos por ele durante sua vida e que também foram passados como herança a Antônio de Araújo Ferreira Jacobina⁷¹, encontram-se as roupas do imperador utilizadas em ocasiões especiais nas quais Barbosa teve importante papel. Esses trajes, mais do que presentes do imperador, são *mementos* da própria vida de Paulo Barbosa, de seus momentos áureos vividos no Paço.

Das indumentárias pesquisadas de D. Pedro II presentes no MHN e no Museu Imperial de Petrópolis (MI) com exceção das três roupas do acervo do MMP, todas foram passadas a seus familiares diretos como herança, o que se mostra relevante na compreensão do próprio ato do imperador que presenteou seu mordomo, não apenas com objetos “genéricos”, mas com valiosos objetos pessoais, os quais foram encomendados com sua participação direta, como é o caso da veste de coroação, designada por Barbosa a Porto-Alegre.

⁷¹A informação de que Antônio de Araújo Ferreira Jacobina herdou todas as documentações de Paulo Barbosa da Silva encontra-se em: LACOMBE. **O Mordomo do Imperador**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994.

A viúva de Paulo Barbosa, a segunda herdeira das roupas do imperador, também parecia ser próxima ao monarca, no acervo do MHN foi encontrada uma pulseira dada por D. Pedro II a ela como presente, em ouro, ônix e brilhantes, com as iniciais I G (Isabel Gastão) para ser usada por Francisca Barbosa, no dia do casamento da princesa Isabel⁷². Não foram localizados estudos biográficos sobre Francisca de Paula Barbosa, no entanto, através de algumas referências feitas a ela no livro de Américo Jacobina Lacombe (1994), percebe-se o sentimento maternal que tinha em relação a Antônio de Araújo Ferreira Jacobina.

Segundo Lacombe (1994), a relação entre o casal Barbosa e Antônio Jacobina era muito próxima e teria começado na seguinte ocasião:

Estava meu avô⁷³, Antônio de Araújo Ferreira Jacobina, estudando na escola de Pontes e Calçadas de Paris, quando veio a conhecer Paulo Barbosa então plenipotenciário do Brasil, em Viena, vitimado por insulto cerebral. Foi o mais dedicado dos amigos e acabou como enfermeiro do Mordomo⁷⁴. A semelhança dos caracteres e dos gostos aproximou-os tão vivamente que firmaram uma sólida amizade. D^a Francisca de Paula Barbosa, disse uma vez a Jacobina: “Se eu não conhecesse teu pai diria que eras filho do meu marido.” (LACOMBE, 1994, p. 1)

Antônio de Araújo Ferreira Jacobina (1829-1896) era filho do magistrado baiano de mesmo nome e de D. Maria Benedita Mascarenhas Jacobina. Nasceu em Codobró (PE). Estudou na Europa através de uma bolsa de estudos da Presidência da Província de Pernambuco entre 1849 e 1854, bacharelando-se em Ciências Físicas e Matemática pela Universidade de Coimbra e em Filosofia pela Sorbonne, onde conheceu Gonçalves Dias. Foi nomeado ajudante de mordomo da Casa Imperial, cargo que exerceu entre 1859 a 1860. Como ajudante de mordomo, integrou a comitiva de D. Pedro II em viagem ao Norte do Brasil e, em 1862, foi à Europa em missão de confiança do Imperador. A Jacobina, o monarca designava em especial a encomenda de livros. Fez parte do Partido Liberal (ao qual pertencia Paulo Barbosa da Silva), e por ele foi eleito deputado pelo Rio de Janeiro em 1864. Após impasses políticos, abandonou seus cargos na Corte e passou a dedicar-se ao comércio e à agricultura.

Antônio foi apresentado pelo pai de Rui Barbosa ao seu futuro sogro, o Conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira. Em 1868, casou-se com Francisca Ilídia Barbosa de

⁷²Fonte: “D. Pedro II e sua época”, 1975. p. 15. Catálogo de exposição do MHN. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=23597&Pesq=paulo%20barbosa%20da%20silva>

⁷³Antônio de Araújo Ferreira Jacobina era avô de Américo Jacobina Lacombe.

⁷⁴ Paulo Barbosa não tinha uma boa saúde, sofria de erisipela e na década de 1850, constantemente se submetia a tratamentos como banhos terapêuticos na Europa (LACOMBE, 1994, p. 235).

Oliveira⁷⁵ (1850-1931), a última herdeira das roupas do imperador. Através dessas breves biografias, percebe-se a linhagem de pessoas “bem nascidas”, oriundas de um mesmo âmbito social, que firmaram seus relacionamentos através das posições que ocupavam na sociedade. Todas, de alguma forma, orbitavam em torno do estado monárquico, portanto, de D. Pedro II, e ali firmaram seus laços⁷⁶.



Ilustração 4 – Fotografia de Francisca Idília Barbosa Jacobina e Antônio de Araújo Ferreira Jacobina, rodeados pelos filhos Paulo, Francisca, Eduardo, Maria, Isabel (a filha mais velha, mãe de Américo Jacobina Lacombe), Alberto e Antônio. Fonte: Fundação Casa Rui Barbosa. Imagem disponível em: http://basesdedados.casaruibarbosa.gov.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=crb_apes_pr&db=crb_apes_db&use=ch&disp=list&ss=NEW&arg=rb-rbic|rb-rbic|2003

Foi identificado um padrão de circulação para as indumentárias de D. Pedro II, que pode trazer à luz o valor simbólico desses objetos, tanto para o imperador quanto para seus herdeiros. Não foi localizada nenhuma peça de indumentária do monarca entre os lotes de objetos do Paço de São Cristóvão⁷⁷, presumindo-se dessa forma que, ao partir para o exílio, D. Pedro II naturalmente tenha levado suas roupas de uso diário⁷⁸, como também seus fardões

⁷⁵Nome de solteira de Francisca Barbosa de Oliveira Jacobina.

⁷⁶Essas referências biográficas foram reunidas através de informações da Fundação Casa Rui Barbosa. Fonte <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=131&ID_M=1127>

⁷⁷ Apenas uniformes dos empregados do Paço (em grande número inclusive) foram leiloados. A lista de objetos leiloados foi consultada em: SANTOS, Francisco M. **O leilão do Paço de São Cristóvão**. Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, v.1, 1940, p.151-316.

⁷⁸D. Pedro II utilizava como roupas civis, ou seja, de uso diário (com as quais foi inúmeras vezes fotografado), geralmente sobrecasacas e calças pretas, camisas brancas e por vezes cartola. Essa indumentária é tipicamente

de gala, utilizados em situações oficiais, com exceção é claro, dos três trajes que ficaram com Paulo Barbosa no Brasil – o que, acredita-se, não deve ser visto como uma desvalorização desses trajes, mas como uma relação de reciprocidade entre o monarca e seu mordomo, como visto acima, havendo também uma intenção memorialística do próprio imperador e dos grandes eventos nos quais os objetos foram vestidos.

Praticamente todas as roupas do monarca chegaram às instituições através de doações de seus herdeiros diretos, diferente dos outros objetos, como louças, cristais, mobiliário, pinturas e retratos, que chegaram majoritariamente às coleções através da aquisição de amigos da família imperial nos leilões, como é o caso do MMP, para o qual Alfredo Lage adquiriu vários lotes de diversos objetos.

Ao ser inaugurado em 1922, o MHN recebeu como doações de Pedro de Orleans e Bragança (1875-1940), filho da princesa Isabel e do conde D’Eu, um poncho utilizado na Guerra do Paraguai na Rendição de Uruguaiana e três fardas do terceiro uniforme de seu avô D. Pedro II: uma farda de generalíssimo e duas fardas de almirante. Atualmente, o maior número de indumentárias relacionadas ao imperador, totalizando nove itens⁷⁹, encontra-se no Museu Imperial de Petrópolis. A instituição, além de ter recebido itens transferidos do MHN⁸⁰ em 1941, recebeu como doações de Pedro Gastão de Orleans e Bragança⁸¹ (1913-2007), bisneto de D. Pedro II, o Manto da Ordem do Cruzeiro⁸² e uma veste majestática, complementada por luvas e sapatos⁸³.

burguesa e faz parte da chamada moda vitoriana. Os fardamentos por ele utilizados compunham seu guarda-roupa oficial, como as três indumentárias pesquisadas. Sobre o traje civil do imperador, ver: ARAÚJO, M. **Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

⁷⁹Ver “Anexo GG” levantamento das indumentárias de D. Pedro II no MI e quando entraram para o acervo.

⁸⁰Foram transferidos do MHN para o MI, em 1941, uma farda de almirante e uma farda de generalíssimo (doação de Pedro de Orleans em 1922 ao MHN). O manto imperial de veludo verde e a murça amarela de plumas de papo de tucano ficaram no Tesouro Nacional até 1929, quando foram liberados pelo governo para integrar o MHN. Fonte: BARROSO, Gustavo. **Os símbolos da monarquia brasileira**. In: O Cruzeiro. Rio de Janeiro. 30/10/1954. Fonte: N° 79, 1954. Hemeroteca Gustavo Barroso, Museu Histórico Nacional. Disponível no link: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=60003>. Ver as peças no “Anexo GG”.

⁸¹Essas informações encontram-se na ficha de indumentárias do Museu Imperial de Petrópolis.

⁸²O Manto da Ordem do Cruzeiro foi um manto branco e azul utilizado por D. Pedro II em sua cerimônia de coroação e sagração junto da veste que encontra-se no MMP. Com este manto, D. Pedro II entrou na Capela Imperial e saiu com o manto de veludo verde, chamado Manto Imperial, atualmente em exibição no MI. (LACOMBE, 1994, p. 166)

⁸³Essa veste doada por Pedro Gastão, que atualmente encontra-se em exibição no MI, não deve ser confundida com a veste de coroação utilizada em 1841 do acervo do MMP, apesar de serem semelhantes. Diferindo em tamanho e nos tecidos, a veste presente no MI possui dimensões maiores e foi confeccionada em cetim de seda (diferente do veludo de seda identificado no traje de 1841), tendo sido criada

Segundo Lou Taylor (2002), as pessoas guardam roupas que não são mais usadas durante anos, como “*repositories*” de profundas e valorosas memórias pessoais, pois são associadas a momentos felizes, como casamentos e batizados. As roupas que são guardadas geralmente acompanham e representam as memórias mais queridas, ou seja, as memórias que se querem lembradas. Além da dimensão sentimental que há nas vestimentas de D. Pedro II, que primeiramente são guardadas por ele no exílio e posteriormente ficam como herança aos seus netos e bisnetos, acredita-se que também haja uma intenção de certa memória na preservação desses tipos específicos de roupa.

D. Pedro II pode ser caracterizado como um homem-semióforo, que se encontrava no topo das hierarquias sociais representando o invisível,

[...] dos deuses ou de um deus, dos antepassados, da sociedade vista como um todo [...] Esta organização hierárquica da sociedade é projetada no espaço; o lugar onde reside o homem-semióforo – o rei, o imperador, o papa, ou o presidente da república – é concebido como um centro [...] rodeando-se de objetos que não são coisas mas semióforos, e fazendo alardes destes. (POMIAN, 1984, p. 71-72)

Nota-se que nenhuma das roupas que chegou aos acervos museológicos compunha o guarda-roupa de uso diário de D. Pedro II⁸⁴; todas, destacando-se as peças que ele usou em seus momentos iniciais de vida política como imperador (sua maioridade, sua coroação e seu casamento), podem ser consideradas “semióforos perfeitos”, pois como insígnias que possuem códigos visuais específicos (como será apresentado no capítulo III), “nascem” para representar o invisível, estão no topo dos objetos repletos de significados responsáveis por construir o corpo político⁸⁵ do monarca. Essas foram as indumentárias que seus descendentes escolheram eternizar nas galerias dos museus, e que o próprio D. Pedro II deixou para a posteridade, que o representam como herói, através do poncho da Guerra do Paraguai, e como mito, vestido em seu faustoso traje majestático.

As analogias de Malinowski (1976), entre os objetos tribais da Nova Guiné e as joias da Coroa britânica, colocam em questão a posse desses itens, mantidos como herança pelo prestígio “emprestado” dos objetos aos herdeiros:

as joias da Coroa britânica como quaisquer objetos tradicionais demasiado valiosos e incômodos para serem realmente usados, representam o mesmo que os *vaygu'a*:

posteriormente, como uma “versão adulta” do traje majestático de coroação, fora utilizada pelo monarca anualmente nas aberturas de Assembleia.

⁸⁴Até o momento, apenas uma cartola e um par de sapatos do guarda-roupa civil do imperador (atualmente presentes no MHN) foram localizados. Ver “Anexo GG”.

⁸⁵Refiro-me a: KANTAROWICZ, Ernest. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

pois são possuídos pela posse em si. É a posse, aliada à glória e ao renome que ela propicia que constitui a principal fonte de valor desses objetos. Tanto os objetos tradicionais ou relíquias históricas dos europeus quanto os *vaygu'a*, são apreciados pelo valor histórico que encerram [...] só pelo fato de terem figurado e acontecimentos históricos e passados pelas mãos de personagens antigos constituem um veículo infalível de importante associação sentimental e passam a ser considerados grandes preciosidades. As joias da Coroa britânica e os objetos tradicionais são insígnias de *status* social e símbolos de riqueza [...]. (MALINOWSKI, 1976, p. 80)

Regina Abreu (1996), em sua análise sobre a doação da coleção Miguel Calmon ao MHN realizada em 1936 pela viúva Alice de Porciúncula, detecta uma relação de “dom” e “contra dom” através do que ela chama de “troca de presentes”. O museu oferece a primeira dádiva, ao associar a memória do clã à instituição de âmbito nacional; a retribuição de Porciúncula seria a doação de objetos valiosos tanto por suas características intrínsecas, como as joias, mas também por sua raridade histórica. No caso das doações realizadas pelos Orleans e Bragança ao MHN e ao MI, percebe-se uma relação semelhante, em troca da eternização da memória monárquica na história nacional, os herdeiros doam suas relíquias, os objetos mais próximos do imperador em vida, suas roupas.

Comparando a diversidade de objetos numerosos que compõem os museus, provenientes dos leilões do Paço Imperial, como mobiliário, cristais e porcelanas, observa-se que o pequeno número de indumentárias remanescentes do imperador, totalizando quinze peças, entre acessórios e mantos, torna-as raras, o que exalta o ato de doação dos herdeiros de D. Pedro II.

Paralelos entre a coleção Miguel Calmon e os trajes herdados por Paulo Barbosa e pela família Jacobina são capazes de ampliar os horizontes para o significado de possuir objetos ligados à família imperial na época. Segundo Abreu (1996), existe na “Coleção Miguel Calmon” retratos da família imperial e vasos de porcelana com as figuras de D. Pedro II e de Teresa Cristina, que podem ser apreendidos como símbolos por meio dos quais se enfatiza a íntima relação entre as famílias.

Sem qualquer uso prático, as roupas de D. Pedro II serviam exclusivamente para serem possuídas temporariamente pelos membros da família Barbosa e da família Jacobina, dessas peças emanava o prestígio e o poder de todas as pessoas envolvidas na herança. Primeiramente, D. Pedro II doa-as a seu mordomo como memórias dos momentos que viveram juntos, nos grandes acontecimentos na vida de ambos. Depois as peças são deixadas como herança para outro núcleo, que também não possuía vínculos de sangue, mas estreitos laços de amizade, como significativo da própria relação entre o casal Barbosa e Antônio de

Araújo Ferreira Jacobina. Nessas relações, criadas em âmbito político, entre pessoas provenientes de famílias tradicionais, como os Barbosa e os Jacobina, percebe-se também que a posse e legado dos objetos abarcam uma esfera maior, a da nobreza do país, que no início do século XX, esforçava-se para cristalizar uma imagem de si mesma através das doações aos museus, ou no caso de Alfredo Ferreira Lage, através da criação de uma instituição inteira.

No seio das relações políticas, estreitos laços de amizade foram criados. A cada novo herdeiro, aumentava-se o valor simbólico dos três trajes, que sem deixar de possuir o seu valor inicial, ou seja, de objetos semióforos, insígnias reais – simbolizando tanto o imperador, como os próprios eventos históricos nos quais foram utilizadas – absorviam também a capacidade de simbolizar laços entre maridos e esposas; laços maternais, entre Francisca Barbosa e Antônio Jacobina; laços entre imperador e mordomo; mordomo e ajudante de mordomo; ajudante de mordomo e imperador. “Possuir pela própria posse”, essa foi a tônica que movimentou as roupas de D. Pedro II como herança por um período de pelo menos meio século.

2.3.2. AS NEGOCIAÇÕES

Uma das incógnitas na história de circulação das três roupas do imperador é a transição de herança para mercadoria. Em um primeiro momento, presume-se que elas simplesmente tenham sido vendidas para o belchior⁸⁶ do Rio de Janeiro G. de Miguel & Cia., estabelecido na Av. Rio Branco nº 137, possivelmente em troca de uma boa quantia por serem relíquias de importantes eventos da vida de D. Pedro II. Não foi encontrada nenhuma fonte que informasse o período exato da venda para o mercador, mas através de cartas trocadas entre Affonso de Taunay e G. de Miguel, em que a negociação aparece desde dezembro de 1925, acredita-se que a transação comercial tenha se dado nesse ano.

Não fosse o artigo intitulado “O caso das relíquias”⁸⁷, publicado no jornal *Gazeta de Notícias* de 20 de abril de 1926, encontrado durante as pesquisas para este trabalho, a versão do que se passou se manteria a mesma, a de que, em algum momento de sua vida, Francisca Idília Barbosa de Oliveira Jacobina ou algum de seus familiares, teria se decidido se desfazer das roupas em troca de uma boa quantia. No entanto, nesse texto escrito provavelmente por

⁸⁶Belchior era como se chamava os vendedores de antiguidades na época.

⁸⁷*O caso das relíquias*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 20/04/1926, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional.

Pedro Calmon⁸⁸, há a informação de que, para conseguir comprar as roupas, o belchior teria usado “criminosamente” o nome do Museu Histórico Nacional, como se lê na transcrição do artigo abaixo,

O caso das relíquias

Noticiamos, há dias, um facto realmente escandaloso e digno de toda a atenção por parte das autoridades competentes, qual o de certa compra de objectos de alto valor histórico, de verdadeiro interesse nacional, feita por um Belchior da cidade que, para isso, usou, criminosamente, do nome do Museu Histórico Nacional.

Cumpre-nos esclarecer ao publico, em additamento a informação, mais esta circumstancia grandemente significativa. O homem do bazar pedia pelos objectos 30 contos (adquirira-os por 3:000\$000) e, após a declaração da “Gazeta de Noticias” cedeu-os logo ao primeiro licitante, por 20 contos menos. Obteve-se por 10:000\$000 o proprietário do museu “Mariano Procopio”, em Juiz de Fora.

O hespanhol quis ver-se livre de uma possível compressão policial... [...] [sic]

De todos os artigos levantados, esse, em especial, apresenta-se como um dos mais importantes, pois fornece informações inéditas. A primeira, que Francisca ou seus familiares não teriam vendido as peças “indiscriminadamente” para G. de Miguel; além de o valor pedido ter sido dez vezes menor do que a avaliação do experiente⁸⁹ belchior (adquirida por ele por três contos e negociada por trinta contos posteriormente com os museus), a família Jacobina não teria como intenção primária destinar suas heranças ao bazar, mas sim ao Museu Histórico Nacional. A segunda informação nos indica um pouco mais sobre o belchior⁹⁰, que seria um estrangeiro vindo da Espanha. O último dado revela que, após o primeiro artigo produzido em 11 de abril de 1926 (ao qual não foi possível acesso, uma vez que inexistente sua edição nos arquivos), o valor das peças sofreu desvalorização considerável.

É interessante pensar que ao optar por *vender* as roupas do imperador à G. de Miguel ou mesmo ao Museu Histórico Nacional, a família Jacobina interrompe um processo de “troca de presentes”, citado anteriormente, em que a entrada de objetos através de doações aos museus estabelece uma troca, de um lado o museu oferecendo a eternização e vinculação da memória familiar à instituição de caráter nacional, por outro lado a família doando suas relíquias que virão acrescentar ao acervo museal. Todo o valor simbólico assimilado aos

⁸⁸ O artigo não é assinado, algo comum na época, mas como Alfredo Lage na carta de 1943 destaca a importante colaboração de Pedro Calmon ao publicar “enérgicos” artigos no *Gazeta de Notícias*, acredita-se que tenha sido este o autor. De acordo com Rezende (2008, p. 177), Calmon era redator-chefe do referido jornal no período.

⁸⁹ Digo “experiente”, pois na carta de G. de Miguel para Taunay, o mercador comenta que, antes de ter seu estabelecimento no Rio de Janeiro, possuía uma loja em São Paulo, onde residiu por seis anos.

⁹⁰ Apesar de pesquisado nos jornais, nada foi encontrado relativo à G. de Miguel & Cia., como um anúncio de vendas de peças, por exemplo, ou anúncios de seu estabelecimento comercial.

objetos – das relações entre D. Pedro II e Paulo Barbosa, somadas às relações posteriores, entre Paulo Barbosa e Antônio de Araújo Ferreira Jacobina – é interrompido. Seja por questões financeiras ou razões que são desconhecidas, ao vender as fardas do imperador a família Jacobina tem sua história de contribuição na preservação dos objetos suprimida, ficando, assim, para Alfredo Ferreira Lage o êxito público em “salvar as relíquias” do monarca.

Apesar do conteúdo do artigo de 11 de abril não ser conhecido, parece ter surtido efeito imediato, uma vez que as peças no dia 15 de abril já haviam sido adquiridas por Lage, segundo noticiado por um artigo do *Diário Mercantil*⁹¹. No texto de Geralda Armond, “Os fardões do Imperador e sua odisseia”, aparece apenas uma citação entre aspas da notícia, que talvez traga à luz o seu teor: “Não é uma verdadeira injúria aos nossos créditos de nação respeitadora do seu passado e ciosa das suas tradições, o vilipendioso destino de um tesouro, que interessa fundamentalmente à Pátria?”.

Os artigos de Pedro Calmon refletem uma discussão em torno da proteção do patrimônio nacional, que no período ainda não contava com órgãos oficiais do governo. Desde meados de 1910, junto aos debates sobre a identidade nacional, comentados acima, entre os anos de 1917 a 1925, foram apresentadas propostas legislativas na câmara dos deputados a respeito da defesa do patrimônio cultural, que foram malogradas. Em 1923, por exemplo, sem sucesso, deputados apresentaram um projeto de lei para a criação de uma Inspeção de Monumentos Históricos, somando à proposta, um ano mais tarde, a coibição da venda de obras de arte pelos negociantes de antiguidades (NATAL, 2007, p. 136).

Nesse período se firmavam os primeiros projetos. Em 1925, o presidente de Minas Gerais, Mello Vianna, fundou uma comissão pela criação de um órgão federal de proteção do patrimônio, inventariando, especialmente, objetos de arte do barroco mineiro, o que, segundo Natal (2007, p.138), poderia ser visto como um reflexo dos ideais modernistas para uma identidade nacional, que via no interior do país a verdadeira essência do povo brasileiro. Em 1926, em âmbito estadual, criou-se em Minas Gerais a primeira Inspeção de Monumentos Históricos, e apenas em 1934 foi criado um órgão federal, a Inspeção de Monumentos Nacionais vinculada ao MHN, que teve como diretor Gustavo Barroso (FONSECA, 1997, p. 99).

⁹¹ *Museu Mariano Procópio*. Diário Mercantil. Juiz de Fora 16/04/1926, p. 1. Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

Dessa forma, no calor das discussões em torno da questão no Brasil, no artigo da *Gazeta de Notícias* sobre “o caso das relíquias” do imperador, Calmon convoca os leitores a uma reflexão sobre a necessidade de oficialização de defesa do patrimônio:

Agora uma reflexão. Deve o Congresso armar, quanto antes, o governo, de poderes especiais para agir, por intermédio de uma repartição federal, mas promptamente, efficientemente, em casos como o citado. O parlamento não pode deixar de encerrar a questão com o fito de resolvel-a, como já fizeram as câmaras dos principais países. Há, no Congresso, figuras de destaque que têm demonstrado a maior solicitude em accorrer as necessidades da conservação do patrimônio histórico da nação. É tempo de tomarem a si obra de tanto vulto. Trata-se de nímia imposição de patriotismo! [sic]⁹²

No jornal *O Paiz*⁹³, em notícia sobre a aquisição dos trajes de D. Pedro II, também aparece um reclame em relação ao descaso com o patrimônio histórico nacional que vinha sofrendo “mutilações lamentáveis, graças, tão só, ao *menospreço* a que votamos tudo o que nos vem do passado”. A reportagem destaca, assim como Calmon, a necessidade de criação de um órgão de âmbito federal para a proteção das “reliquias artísticas e históricas da pátria”.

Essa fala inflamada encontrada nos jornais durante nossas pesquisas, de acordo com Lourenço (1996), assumiu no início do século XX uma orientação nacionalista no sentido de urgência de defesa ao patrimônio no Brasil. Havia uma ideia de que se a nação falhasse em seu dever de proteção, seria condenada pelas “futuras gerações e pela opinião das nações civilizadas”, que pelo menos desde o século XIX possuíam ações governamentais oficializadas⁹⁴. Tanto na Europa, quanto no Brasil, a defesa ao patrimônio não se efetivou pelo “amor ao conhecimento ou pela arte” como nos traz Choay (2006, p. 92), mas relacionou-se a fatores afetivos, de caráter principalmente nacionalista, manifesto diante de um risco de perda real dos bens encarados em determinados momentos como monumentos imbuídos de valor nacional.

Segundo Lourenço (1996, p. 44), havia nessas primeiras iniciativas no Brasil uma postura que via, simultaneamente, o patrimônio como “objeto de conhecimento racional e científico”, como também objeto de uma “causa patriótica”, elementos que estiveram presentes na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em

⁹² *O caso das relíquias*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 20/04/1926, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional.

⁹³ *Relíquias históricas*. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24/04/1926, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional

⁹⁴ De acordo com Choay (2006, p. 145), ainda na década de 1830 na França, foi criada a função de Inspetor de monumentos históricos, e em 1887, a primeira lei de proteção ao patrimônio. De maneira geral, em meados do século XIX a autora destaca que a maioria dos países europeus já se dedicava à proteção de seus patrimônios nacionais.

1936⁹⁵. De acordo com o autor, a própria ideia de se pensar a existência de um patrimônio brasileiro demonstra um sentimento de autoconfiança dos intelectuais da época, no sentido de afirmar a nação como uma entidade independente e individualizada. Sob a ideia de perda e destruição, o patrimônio então aparece como algo que deveria ser defendido em nome da nação que passava por um processo de discussão, buscando-se uma identidade.

Nessa “saga” pelo patrimônio nacional, os comerciantes de antiguidades, como G. de Miguel, eram apontados como os principais responsáveis pela remoção de objetos históricos de seus contextos originais e pela venda a colecionadores brasileiros e estrangeiros. Rodrigo de Melo Franco, primeiro diretor do SPHAN, em entrevista em 1936 denunciou a perda de “reliquias históricas da maior preciosidade”, como objetos do período colonial e imperial “que nos recordariam magníficas passagens da vida brasileira”, adquiridos muitas vezes em troca de valores irrisórios (MELO FRANCO apud LOURENÇO, 1996, p. 91).

O único meio de proteção dos bens culturais em 1926 seriam os museus, ou através de iniciativas particulares de pessoas engajadas que dispunham de recursos para tal, como Alfredo Lage e outros colecionadores. Essas iniciativas individuais parecem ter ganhado destaque nos jornais do período como exemplos a serem seguidos, já que o governo pouco atuava nesse sentido. Foi encontrado um artigo intitulado “Corrigindo o erro”, publicado em agosto de 1926, que relata a situação de várias “reliquias nacionais”, como pinturas, mobília colonial e da “ourivesaria tradicional”, que estavam sendo perdidas para o exterior e “enchiam galerias, montras e cofres de instituições” de países europeus, como da Holanda, Itália e Alemanha. O artigo termina com o registro de uma aquisição feita por um colecionador do Rio de Janeiro, o Sr. Augusto de Almeida, que mandava vir de Amsterdam dois exemplares numismáticos do Brasil, entre eles, um de D. Pedro I, “chamado peça de coroação, o 9º conhecido, outrora remetidos para o velho mundo”. Na última frase, o texto destaca que “o exemplo desse numismata devia ser imitado!”⁹⁶.

⁹⁵ A simultaneidade entre uma “causa patriótica” e uma ideia científica e acadêmica para o patrimônio cultural nacional é chamada como “fase heroica” do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que durou até a década de 1970, quando foi inaugurada uma nova fase orientada por noções antropológicas e sociais sob a administração de Aloísio Magalhães. Na “fase heroica” destaca-se a figura de Rodrigo Melo Franco, afinado com as vertentes culturais modernistas, que ficou à frente do SPHAN de 1937 até a década de 1960. Sobre as fases do SPHAN/IPHAN consultar FONSECA, Maria Cecília L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN.

⁹⁶Os textos entre aspas foram retirados do artigo *Corrigindo o erro*. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 08/08/1926, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&PagFis=19869. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Da mesma forma, como outros objetos históricos, em 1925 e 1926, sem nenhuma regulamentação do governo, o mercador que após oferecer as roupas do imperador para Gustavo Barroso (MHN)⁹⁷, que não encontrou suporte estatal para adquirir a soma necessária à aquisição, de acordo com as reportagens, poderia oferecê-las livremente aos museus estrangeiros. Talvez sem alternativas legais, fica então a cargo de Alfredo Ferreira Lage, Pedro Calmon e Affonso de Taunay, “manobras” para que os trajes permanecessem no país. Nos jornais, não são citados claramente os museus para os quais as roupas teriam sido oferecidas, mas Calmon comenta que, com a aquisição de Alfredo, as relíquias imperiais não iriam mais compor exposições de museus ingleses e norte-americanos⁹⁸.

Até o momento não foram localizadas informações em outras fontes que pudessem esclarecer as afirmações das reportagens sobre o suposto ato desonesto de G. de Miguel & Cia., ou sobre a existência de negociações com museus internacionais. Blefe ou não, o fato é que com seus artigos, Pedro Calmon parece ter atraído a atenção pública diante da possibilidade de perda dos trajes, e ao pressionar o belchior, conseguiu que as peças fossem vendidas rapidamente a uma instituição nacional, e segundo as palavras de um dos seus artigos: “o thesouro não saíu do Brasil! É o que mais importa”⁹⁹. No Museu Mariano Procópio, há uma carta de Calmon para Lage parabenizando-o pela compra dos fardões,

Rio 16-06-1926

Cumprimento atenciosamente, grato pela visita, e para manifestar ao nobre amigo tido meu aplauso pelo seu bello gesto, adquirindo para o grande Museu Mariano Procópio os fardões do Imperador. E apresento-lhe as prestações de muito apreço e admiração.

Pedro Calmon

⁹⁷ As informações de que as peças foram oferecidas primeiramente ao MHN, que não conseguiu verba do governo, e de que posteriormente foram oferecidas ao Museu Paulista, encontram-se na carta de Alfredo Lage para Geralda Armond (1943).

⁹⁸ *A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora.* Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 16/06/1926, p. 1. Fonte Biblioteca Nacional.

⁹⁹ *A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora.* Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 16/06/1926, p. 1. Fonte Biblioteca Nacional.

Sobre o papel de Affonso de Taunay nas negociações, em carta para sua prima Geralda Armond, datada em 1943, a respeito de informações requeridas pelo jornal local *Diário Mercantil* sobre os objetos, Alfredo Lage diz:

Como bom amigo do Diretor do Museu Paulista não desejo provavelmente magoa-lo dando publicidade a um documento que não é favorável. Basta declarar que apesar do esforço do Diretor do Museu Histórico G. Barroso e não podendo conseguir do governo a quantia para a aquisição das fardas, foram ellas, então, oferecidas ao Museu Paulista sem melhor resultado. Vendo que o nosso governo não fazia empenho na aquisição das preciosas fardas e correndo o risco de serem as mesmas negociadas para o estrangeiro intervim então conseguindo adquiri-las para o Museu Mariano Procópio. [...]

Como dito anteriormente, Geralda Armond transcreveu cartas de Taunay em seu texto sobre os fardões do imperador. Na primeira carta, Taunay responde a oferta de G. de Miguel realizada em 22 de dezembro de 1925:

São Paulo, 3 de I de 1926,

Ilmº. Sr. G. de Miguel e Cia.

Estou de posse de sua carta de 22 de dezembro p. passado. Não nos interessa a posse das fardas mencionadas alabardas de que me fala. Sei aliás onde estão as autênticas fardas de coroação de D. Pedro II e de seu casamento.

Assino V.S.Verdº. Obrigº

A. De E. Taunay

Em resposta, G. de Miguel rebate as acusações de que as roupas não seriam autênticas e lembra a Taunay que eles se conheciam pessoalmente, do estabelecimento comercial que o belchior mantinha em São Paulo, onde o diretor do Museu Paulista esteve por duas vezes,

Saudações¹⁰⁰

De posse de sua ata carta 3 fico inteirado do conteúdo, na qual V. E. diz saber onde estão as fardas do casamento e da coroação de D. Pedro II Imperador do Brasil (as autênticas).

Dr. N. E. não me conhece por carta, porém eu morei 6 anos em São Paulo e tinha uma loja na Rua 15 de Novembro em frente da Casa Lebre que se intitulava à Mina de Ouro onde V. E. esteve duas vezes conversando comigo com o que fiquei muito honrado, reconhecendo em V. E. um homem superior em cultura e conhecimento.

¹⁰⁰ Geralda Armond não transcreve a carta com datação e diz haver no arquivo do Museu Mariano Procópio uma cópia à máquina da carta em tinta roxa. O MMP não localizou o documento em seu arquivo, que, é válido lembrar, encontra-se oficialmente fechado para pesquisas.

Mas desta vez acho que V. Exa. está enganado a menos que não tenha eu comprado as fardas autênticas no lugar onde V. E. sabe que estavam. Queira desculpar e sempre que o Museu que V.E. dirige tenha conveniência em adquirir as fardas autênticas com que foi apresentado na maioridade, com que casou, e com que foi coroado D. Pedro II Imperador do Brasil queira dirigir-se a esta casa que a venderá com toda classe de garantias e a nossa inteira reponsabilidade as fardas autênticas supra ditas.

Na última carta transcrita por Geralda Armond, Taunay parece manter a dúvida em relação à autenticidade das peças que estavam em poder de G. de Miguel,

S. Paulo, 22 de janeiro de 1926

Ilmº. Sr. G. de Miguel e Cº.

Recebi a sua carta e muito lhe agradeço as amáveis expressões a meu respeito. O Museu não pensa em comprar as fardas que antigamente estavam em poder do Conselheiro Paulo Barbosa, como sei de fonte a mais autêntica. **Talvez** sejam estas que estão com os Srs. de quem me assino afº e obrº.

A. De Taunay

Diretor do Museu Paulista

Como visto anteriormente, no artigo da *Revista de História da Biblioteca Nacional*, publicado em 2007, há a informação de que Alfredo Lage, sabendo do risco das peças se perderem para o exterior, teria recorrido ao seu amigo Pedro Calmon no intuito de produzir uma “falsa reportagem no jornal Gazeta de Notícias, levantando suspeita quanto à autenticidade dos fardões.”¹⁰¹ Contudo, nenhum artigo pôde ser encontrado durante nossas pesquisas com esse conteúdo, a não ser aquelas cartas de Taunay, que direcionam à conclusão de que talvez tenha sido ele, e não Calmon, a questionar a autenticidade das peças oferecidas por G. de Miguel & Cia, para que, dessa forma, elas sofressem desvalorização. Talvez sejam estas as documentações “não favoráveis” a Taunay, que Alfredo decidiu manter em segredo, como expresso por ele em carta a Armond no ano de 1943, mas isso não pode ser afirmado.

Essa suposta manobra arquitetada por Calmon e Lage é algo propagado entre os funcionários do MMP como uma espécie de “tradição oral”, que não foi possível identificar a origem, mas que deixa claro, até pelos materiais de divulgação da instituição como será mostrado à frente, o interesse que ainda desperta - por isso, decidimos expor esses dados localizados (cartas e reportagens). Acredita-se também que, ao destacar o esforço de Lage em

¹⁰¹ALDÉ, Lorenzo. **Patrimônio inegociável**. In ____ *Revista de História.com.br*. 13/09/2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/patrimonio-inegociavel>>

adquiri-las, o MMP reforce o papel de seu fundador como patrono da cultura e valorize a raridade de sua coleção.

Certamente, Pedro Calmon, ao noticiar a negociação “escandalosa” e supostamente “criminosa” de G. de Miguel, também teve sua importante contribuição na compra das peças. De toda forma, o desejo de Alfredo em conservar parte da história dos objetos em sigilo parece ainda mantido, pois o conteúdo que, de acordo com Rezende (2008), foi emitido à imprensa (*Revista de História*) em 2007, pelo próprio museu como um *press-release* na ocasião da finalização da restauração dos fardões, não pôde ser encontrado até o momento em nenhuma fonte, e as cartas transcritas por Geralda Armond não foram localizadas no Arquivo Histórico do MMP, que se encontra oficialmente fechado para pesquisas. O arquivo do Museu Paulista também foi consultado sem melhor resultado; entre as detalhadas documentações de Affonso de Taunay, nada pôde ser encontrado que mencionasse G. de Miguel & Cia¹⁰².

A presença das cartas de Taunay nos arquivos do MMP¹⁰³, ao lado da carta de Pedro Calmon parabenizando o gesto de Alfredo Ferreira Lage ao adquirir as roupas do imperador, aponta para uma reunião de documentações sobre a trajetória dos trajes até o museu, realizada pelo próprio Alfredo Ferreira Lage e pelos envolvidos nas manobras para adquirir as peças, com uma intenção de se registrar o que foi feito. A recusa do diretor do Museu Paulista, somado ao alarmante artigo de Calmon, que em 1925 assumiu o cargo de conservador do MHN, direciona a uma provável ação coletiva em prol da preservação das indumentárias, que foram capazes de mobilizar diferentes atores que tinham em comum o papel de defensores das “reliquias nacionais” na época.

Acredita-se que a análise dessas possíveis “tramas” de Ferreira Lage, Calmon e Taunay, mais do que expor o que poderia ter se passado, revela um ponto crucial na vida dos trajes: o esforço em *singularizá-los*. De acordo com Kopytoff (2008, p. 95), a cultura entra como uma forma de singularização das coisas, com o objetivo de sacralizá-las, dotá-las de uma aura especial, que muitas vezes está na incapacidade de uma coisa ser vendida, trocável, isolando-a do que é mundano e comum. Isso é garantido à grande parte do “acervo simbólico” de uma sociedade, como os monumentos, bens culturais, obras de arte, objetos históricos, etc., que em sociedades dotadas de um Estado, geralmente são regulamentados por leis, ou por

¹⁰² Agradeço imensamente Samuel Mendes Vieira por realizar o levantamento de documentações no Museu Paulista para essa pesquisa.

¹⁰³ Lembrando que Armond, em “Os fardões do imperador e sua odisseia”, afirma estarem nos arquivos do MMP as cartas por ela transcritas, às quais não tive acesso.

grupos que detêm a hegemonia cultural e são capazes de definir o que tendemos a chamar de “público”.

No caso dos objetos pesquisados, como visto, na falta de leis para respaldar a singularização dos mesmos, os grupos de intelectuais voltados à questão patrimonial no período, dos quais Taunay, Lage e Calmon faziam parte, posicionaram-se à frente de uma coletividade, dando voz a “todos” que seriam publicamente contra a comercialização do que foi eleito como singular e transformado em sagrado (KOPYTOFF, 2008, p. 106).

As indumentárias de D. Pedro II podem ser consideradas como “mercadorias terminais”, como nos traz Appadurai (2008, p. 39), ou seja, “objetos que, devido ao contexto, ao propósito e ao significado de sua produção, fazem apenas *um* trajeto da produção ao consumo”. Posteriormente, ainda que possam ter usos eventuais, não retornam ao estado de mercadoria, pois possuem o que o autor denomina como uma “biografia ritual” específica. Como será apresentado no capítulo III, as roupas de D. Pedro II foram confeccionadas especialmente para o monarca utilizá-las oficialmente, durante os chamados “dias de gala”, quando deveria aparecer em público com seus trajes honoríficos, feitos sob códigos específicos, em que cada elemento deveria simbolizar sua posição na sociedade.

Uma vez não tendo mais valor de uso, não foram descartados ou vendidos, foram passados como herança a pessoas de sua estima e preservados como relíquias, outra fase em que se mantiveram afastados do universo comum das coisas. A venda ao belchior parece ter sido o que Appadurai (2008) chama de “desvio de rota” desses objetos especiais, que geralmente se inserem em contextos de mudanças sociais, como em momentos de crise, que podem ser os mais diversificados de acordo com o autor, como, por exemplo, crises financeiras, quando famílias se desfazem de objetos que tiveram por gerações, o que não se descarta para a família Jacobina, que de qualquer maneira optou por não doá-las ao MHN, mas por vendê-las segundo as reportagens do período.

Outro fator que pode ser entendido como um dos motivos para esse “desvio de rota” é a mudança de regimes políticos do país. Ao ser proclamada a República em 1889, a trajetória de diversos objetos imperiais modifica-se, passando aos leilões ou à restrição de aparecimento público, como a coroa e o cetro imperial que ficaram retidos no Tesouro Nacional. Outra situação ocasionada pela mudança política foi a reclassificação de alguns itens como objetos de coleção, como as louças brasonadas e os cristais, quando passaram a ser reconhecidos como anacrônicos, pertencentes ao passado nacional, e, decorridos os anos de

banimento da família imperial na década de 1920, alguns entram para os acervos de instituições como o MHN e o MMP servindo ao culto da saudade.

Ao se tornarem negociáveis, o grupo entra em ação com o objetivo de singularizá-las como relíquias, em um âmbito que seriam retiradas do universo comum e preservadas: o museu. Segundo Kopytoff (2008, p. 107), a cultura das sociedades complexas fornece marcações de valor amplamente discriminadoras para as coisas, e os critérios de discriminação de cada indivíduo ou grupo pode contribuir de forma variada para suas classificações. “Quando as coisas participam simultaneamente de esferas de trocas cognitivas distintas, mas efetivamente interligadas, constantemente ocorrem paradoxos de valoração”. Como exemplo, o autor cita as obras de arte de Picasso, que, se de um ponto de vista, para os leiloeiros ou para as seguradoras de arte, podem valer milhões de dólares, de outro modo superior, quando vemos a obra anunciada pelo preço em algum jornal, isso pode nos incomodar, pois obras de arte como essas não deveriam ter preço, não deveriam ser trocáveis.

Da mesma forma, as roupas de D. Pedro II participaram de esferas distintas simultaneamente: se para o belchior espanhol G. de Miguel & Cia. elas valeriam 30 contos de réis, que na época equivaleria ao preço de um imóvel¹⁰⁴, para Alfredo Lage e o grupo mobilizado em favor da preservação dos objetos tomados como relíquias de valor inestimável, sequer deveriam estar sendo negociados, seus “destinos corretos”, suas rotas “naturais”, seriam os museus históricos nacionais, onde finalmente seriam “acervos simbólicos” da sociedade.

Nesse sentido, Poulot (2009, p. 104) demonstra como a inserção de uma mesma coisa em novos lugares poderia determinar seus valores de maneira diferente, como nos museus, jardins, depósitos ou conservatórios, que durante a Revolução Francesa, quando foi feita uma redistribuição dos monumentos, despertou disputas entre os especialistas em patrimônio na época. Os mesmos revestimentos de madeira do castelo Écouen, por exemplo, foram requeridos pelo *Conservatoire National des Arts et Métiers* e pelo Museu dos Monumentos Franceses ao mesmo tempo. Se para Lenoir, eles deveriam servir para a finalização da sala do século XVI no Louvre, “em nome da unidade arquitetural e sentimental”, para o *Conservatoire*, os revestimentos de madeira deveriam ser monumentos

¹⁰⁴ Realizamos um levantamento nos jornais do período no intuito de dimensionar o valor que teria sido pedido por G. de Miguel aos museus pelas três roupas de D. Pedro II. A pesquisa concluiu que 30 contos de réis seria o equivalente a um imóvel razoável, uma pequena chácara ou um pequeno prédio no Rio de Janeiro. Fonte: Jornal do Brasil, RJ, 05/01/1926, seção de anúncios de venda. Consultado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=43433

históricos da arte, possibilitando a comparação da marcenaria em diferentes épocas, “além de mostrar aos artistas o ponto de partida da caminhada progressiva do gênio. Colocar esse monumento em local diferente seria mutilar, de alguma forma, a história da marcenaria.”¹⁰⁵

Para o autor, essas reivindicações “desenhavam, em cada momento, uma “biografia cultural dos objetos”, correspondendo aos diferentes valores que lhes eram reconhecidos” (POULOT, 2009, p. 104). Dessa forma, aos três trajes, vários “destinos” foram colocados em jogo durante o curto período em que pertenceram à G. de Miguel. Certamente, em museus estrangeiros, na posse de colecionadores particulares, ou ainda, no MHN ou no MP, suas trajetórias seriam redefinidas de maneira distinta, e o “desvio de rota” manobrado pelos que viram nos objetos o passado que se queria celebrado, parece ter sido “determinante” na vida das roupas do imperador.

2.3.3. PORQUE NÃO “SALVAR” AS RELÍQUIAS?

Mesmo após os pedidos de Gustavo Barroso, que segundo Alfredo Lage teria tentado do governo a quantia necessária para a aquisição dos trajes e a mobilização de Pedro Calmon na imprensa, o Estado se manteve omissivo em relação à situação das peças, o que desperta certos questionamentos, sobretudo porque no ano de 1925 comemorava-se por todo país o centenário de nascimento de D. Pedro II, trazendo especial destaque à sua figura. Contudo, como dito anteriormente, apesar do clima favorável ao conagraçamento, era ainda um fase de negociação com a memória imperial, em que debates poderiam envolver as decisões em torno do tema.

Pensemos essa negociação através do banimento da família imperial. Segundo Luciana Fagundes (2009, p. 4), o exílio “pode ser considerado apenas o início de todo um trabalho de estruturação e legitimação da República”, que viria a incluir “diversas ‘batalhas’ em torno do passado monárquico e de seus símbolos, imagens e comemorações, todos permeados por uma tensão entre o que guardar e o que esquecer”. D. Pedro II faleceu por causa de uma forte pneumonia durante seu exílio em Paris, em 1891 aos 66 anos, e recebeu do governo francês honras militares em seu funeral, que foi prestigiado por diversos ilustres europeus da época. Houve grande comoção na imprensa europeia na ocasião do falecimento

¹⁰⁵ Esse trecho entre aspas é uma transcrição de Poulot (2009, p. 104) de um documento de um membro do *Conservatoire* em que constava a reivindicação dos revestimentos de madeira na época (Revolução Francesa).

do monarca, que teve seu corpo adornado com suas insígnias imperiais, como seu fardão de gala e sua faixa da Ordem Imperial do Cruzeiro, posto sobre um colchão com a terra do Brasil, atendendo a seu próprio pedido; a fotografia póstuma retirada por Félix Nadar correu a imprensa francesa¹⁰⁶.

De acordo com Schwarcz (2012, p. 489), em sua morte ressurgiram os símbolos: “o imperador deposto perdeu lugar para um rei mistificado que nesse momento parece recuperar o espaço de uma monarquia imaginária, nesse caso, ‘o rei morto, é cada vez mais rei’”. Para a autora, essa comoção em torno da morte de D. Pedro II, que foi tratado como um verdadeiro chefe de Estado na Europa, causou desconforto ao governo republicano brasileiro, que não enviou nenhum representante a Paris.

Mesmo depois de sua morte, o banimento da família imperial foi mantido por longos trinta anos. Foram apresentados ao menos três projetos durante o período, no intuito de repatriar os despojos do casal imperial, ou mesmo de revogar o banimento da família monárquica. Em 1906, o senador Coelho Lisboa apresentou no congresso um projeto de construção de um “*Pantheon*” para guardar os restos mortais de D. Pedro II, mantendo o banimento aos membros da família imperial, mas, como trazer os despojos, sem a família? A fim de evitar as “ameaças” que tal presença poderia trazer, adiou-se a transladação. Em 1912, outro projeto foi apresentado, dessa vez considerando a revogação do banimento, que novamente foi recusado pela maioria dos políticos (FAGUNDES, 2009, p. 5).

Apenas no governo de Epiácio Pessoa, com a proximidade ao centenário de independência, que houve a repatriação dos restos mortais do casal imperial e a revogação do banimento da família imperial. A criação do MHN, onde havia claramente uma exaltação do passado monárquico e a permissão de entrada no Brasil dos membros da família, ocorrida em 1921, marcaram o início de um movimento de “justiça” em relação à D. Pedro II. Não havia risco de restauração monárquica, e, ao valorizar o imperador, valorizava-se também o centralismo político conservador, através da unidade nacional, que passava por sérias crises na década de 1920 (SANDES, 2000, p. 198).

Contudo, segundo Schwarcz (2012, p. 504), após trinta anos o “corpo do rei” retornava “envolto em um mar de sentimentos diversos, de um lado a “exaltação do júbilo patriótico” condizente com a data; de outro, o incômodo de ver de volta seu fantasma [...]”. O desembarque de seu caixão foi acompanhado por um grande cortejo que ocupou as ruas da

¹⁰⁶Ver “Anexo A” fotografia de Nadar.

capital federal, mostrando, de acordo com a autora, que D. Pedro II se mantinha vivo na memória popular, como “um herói da gente, filho da terra”, um modo de consagrar o monarca na morte. O local escolhido pela família para o depósito das exéquias foi a catedral de Petrópolis, que na época estava inconclusa. Com isso, apesar desse primeiro momento de permissão à celebração do imperador, ele teria de esperar mais duas décadas para receber um mausoléu em sua homenagem.

Passados quatro anos do “retorno” de D. Pedro II ao Brasil, segundo Oliveira (1989, p. 186), durante o centenário de comemoração de seu nascimento, no ano de 1925, quando festividades espalharam-se por todo o país, reatualizou-se o debate político-ideológico em torno da memória imperial, que desde 1920 vinha sendo celebrada pela República. O centenário do imperador trouxe a questão: “como celebrar um monarca abolido?”, ou segundo os questionamentos do jornal *O Paiz* historicamente vinculado ao republicanismo, “se o Império era uma maravilha, por que se proclamou a República?” (OLIVEIRA, 1989, p. 186).

Nesse meio de discussões, uma proposta de lei apresentada na Câmara dos Deputados, por Wanderley Pinho, de tornar o dia 2 de dezembro (nascimento de D. Pedro II) feriado nacional, sequer chegou a ser votada, pois foi considerada como uma “provocação monarquista” por um grupo de deputados que agiu rapidamente contra o projeto. Apesar disso, o presidente Artur Bernardes declarou o feriado em 1925, e a capital da República teve suas lojas, navios e pavilhões embandeirados (SCHWARCZ, 2012, p. 508). O presidente que demonstrou uma postura favorável à comemoração do monarca, como pode ser visto na imagem abaixo, em que se coloca ao lado de uma fotografia de D. Pedro II, opta, no entanto, por não intervir em favor de seus três trajes que surgem então nesse período, como “preciosas relíquias em risco”, pouco tempo depois, no início de 1926.



Ilustração 5 - Revista *A Semana* de 1925. O presidente Artur Bernardes, com sua faixa presidencial, aparece ao lado de D. Pedro II. Fonte: Schwarcz (2012, p. 506).

Acredita-se que, talvez, um dos motivos de o governo não ter se empenhado para que as roupas do imperador dessem entrada para o acervo do MHN esteja justamente nas “ressalvas” às suas comemorações que ainda causavam reações. O curioso título da publicação apresentada acima, “Como o Sr. Presidente da República *julga* o Imperador”, revela-nos a discussão em torno de sua figura. Artur Bernardes, com sua faixa presidencial, ao lado de D. Pedro II trajado em uniforme militar, inicialmente reafirma a República com os dizeres: “nós republicanos de hoje, sentimo-nos bastante fortes para nos reportamos ao passado”, para depois “julgar” o monarca como alguém que “amou o Brasil enquanto teve forças e energia” (SCHWARCZ, 2012, p. 505).

Sandes (2000) destaca que o fortalecimento simbólico de D. Pedro II causou uma necessidade de reafirmação republicana, pois ao mesmo tempo em que se comemorava o aniversário do monarca, comemorava-se a fundação da República. O tom da imprensa ao noticiar as celebrações do centenário de 1925 era explicativo: a emissão de selos postais com a efígie de D. Pedro II e o retorno da nomeação da “Estrada de Ferro Central do Brasil Pedro II”, por exemplo, foram justificados pelo jornal *O Paiz*, como uma necessidade de “revigoramento do civismo necessário ao sentimento de nacionalidade”. O *Jornal do Commercio*, que vinha cobrindo incisivamente o centenário de D. Pedro II, também fez questão de noticiar a organização de visitas aos túmulos dos fundadores da República por

parte de militares e a organização de palestras comemorativas à sua proclamação (SANDES, 2000, p. 199).

Como resultado dessa reafirmação republicana em meio à celebração de D. Pedro II, para Sandes (2000) e Schwarcz (2012), houve um esforço no sentido de *separar a memória de D. Pedro II da memória do regime abolido*. Dessa forma, o monarca “recriado” pela República surge encarnando o modelo paradigmático de estadista que deveria servir de exemplo, um elo entre a modernidade e a tradição, o europeu, amigo das ciências e dos filósofos, dotado de inteligência, bondade e erudição (SANDES, 2000, p. 193). Celebrava-se a imagem que D. Pedro II presou durante sua vida, de “monarca-cidadão”, “monarca-pensador”, eternizado pelas representações republicanas em que ele aparece pensativo, ao lado de seus livros, com suas sobrecasacas civis; não se vê o imperador representado pela República em seus trajes honoríficos ou coroados, evocando o “brilho da realeza”, o que, de acordo com Schwarcz (2012, p. 508), era selecionado pela memória popular e pelos monarquistas históricos, não pelos republicanos.

Marcelo de Araújo (2012), ao analisar o repertório visual utilizado por D. Pedro II no decorrer de sua vida, demonstra como o monarca se apropriou da moda masculina de sua época como uma “estratégia de informalidade”, preterindo seus fardões ricamente bordados e sua veste majestática, adotando em seu dia a dia a indumentária burguesa, composta de sobrecasacas e cartolas preferencialmente pretas. Essa imagem de homem comum sem afetações, conferiu-lhe respeitabilidade e austeridade. O autor menciona que, em sua passagem pelos Estados Unidos da América, na Exposição Centenária de 1876, D. Pedro II apresentando-se ao público sempre de maneira informal, foi chamado pelos jornais de “imperador republicano”. Esta parece ter sido a imagem resgatada pela República, que passou a ver o imperador como um modelo a ser seguido, de homem das ciências e moderno, estadista honrado, em contraposição às corrupções do governo da época.



Ilustração 6 - À esquerda, estátua de D. Pedro II em frente à Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. À direita, estátua de D. Pedro II em Petrópolis. Ambas inauguradas em 1925. Observa-se o imperador segurando um livro à esquerda, e, à direita, pensativo, representado com suas sobrecasacas.

O silêncio em relação à situação das roupas pode ser pensado junto à situação de outras insígnias, e junto à construção de um mausoléu em homenagem ao monarca. Em 1905, seus herdeiros moveram uma ação pública contra a União, cobrando a devolução de bens de D. Pedro II que teriam ficado no Paço Imperial depois de sua última viagem oficial, em 1887, entre os quais estavam seu manto imperial, sua murça de plumas de papos de tucano, sua coroa e seu cetro, que depois da proclamação da República foram transferidos ao Tesouro Nacional. Nos termos da ação contra o governo questionava-se: “o que não se compreende facilmente é que uma República teime em guardar um símbolo adquirido pelo finado monarca que somente representa a monarquia” (SCHWARCZ, 2012, p. 499).

Mesmo após a abertura do Museu Histórico Nacional, em 1922, o manto e a murça imperial foram “liberados” pelo Tesouro Nacional apenas em 1929 à instituição, e o cetro somente na década de 1930¹⁰⁷. A coroa, um dos símbolos máximos da monarquia, teve seu “banimento revogado” apenas na década de 1940, quando foi transferida diretamente para o

¹⁰⁷O cetro parece ter sido transferido em 1934. Informação disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Arquivo&pesq=cetro#>.

Museu Imperial de Petrópolis¹⁰⁸. Foi também nesse período que um mausoléu foi construído para os corpos do imperador e da imperatriz, o que talvez mostre que finalmente restaurava-se a história do Império e do próprio imperador (SANTOS, 2009). Na catedral de Petrópolis, encontra-se sobre o túmulo duas efígies esculpidas em mármore do casal imperial deitado, portando suas insígnias. A inauguração do mausoléu, em 1939, contou com a presença de Getúlio Vargas, “colocando em cena, o corpo mortal, e aquele que não morre jamais, tradução na pedra da dupla valência corporal”, ou seja, o corpo mítico dos monarcas (VIGARELLO, 2005, p. 512).

Se na década de 1920, buscava-se por uma separação entre a memória de D. Pedro II e a memória imperial, de acordo com Santos (2009), é sob o governo de Getúlio Vargas que se recupera o passado imperial em seu fausto, com vistas a fortalecer o Estado Novo: “D. Pedro, pelas mãos de um presidente forte como Getúlio Vargas, volta como um rei popular, um herói nacional, que como tal não tem nem data, nem local, nem condição” (SCHWARCZ apud SANTOS, 2009, p. 126). Segundo a autora, diferentemente do MHN onde se privilegiou uma história militar do Império, no Museu Imperial, criado sob a tutela de Vargas, privilegiou-se a demarcação da memória imperial como um período de pompas, de grande estabilidade e riqueza da nação, onde o cetro, o manto e a coroa tornaram-se o centro da exposição, celebrando a antiga realeza brasileira.

Como dito anteriormente, os trajés de D. Pedro II, de sua maioridade, coroação e casamento, apresentam-se como testemunhos materiais de grandes momentos políticos de sua vida e são insígnias do mais alto valor simbólico, que representam não só o antigo usuário, mas também o próprio regime político abolido. A restrição das insígnias imperiais ao Tesouro Nacional, e até mesmo a construção de um mausoléu para o corpo do imperador apenas duas décadas após a sua repatriação, o que poderia concretizar seu culto póstumo, ajuda-nos a pensar que a omissão em relação às roupas de D. Pedro II talvez mostre que para a República, naquele momento, a imagem quista de D. Pedro II não seria a do imperador coroado, em seu traje majestático ou em seus fardões de gala, o que de certa forma, se sobreporia à fragilizada imagem republicana que enfrentava dificuldades para se firmar no poder.

¹⁰⁸ Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/circuito-exposicao/301-as-coroas.html>

2.3.4. O ÊXITO DO COLECIONADOR

Como visto, após as peças terem sido adquiridas por Alfredo Ferreira Lage por 10 contos de réis de G. de Miguel & Cia., em abril de 1926, houve importante repercussão na imprensa. Foram encontrados, ao todo, 20 artigos de periódicos, contendo desde pequenas notas sobre a compra ou a exposição prévia no IHGB, até reportagens mais detalhadas sobre a aquisição, essas últimas em menor número. A presença de membros da família imperial na inauguração da exposição permanente das roupas no MMP também movimentou a imprensa juiz-forana, que acompanhou as atividades da família na cidade.

Assim que realizou a grande aquisição para sua coleção, Alfredo Lage enviou o seguinte telegrama para os jornais: “Rio, 15- Foram adquiridas para o Museu Mariano Procópio as fardas de d. Pedro II que serviram na sua coroação, maioridade e casamento. – Alfredo Lage”¹⁰⁹. Na imprensa local, a compra foi noticiada pelos periódicos *Diário Mercantil*, *O Dia*, *Correio de Minas* e *Jornal do Commercio*.

Dando sequência à reportagem de 11 de abril de 1926, anterior à compra de Lage, o *Gazeta de Notícias* publica mais dois artigos em que o MMP é chamado de “florescente e rico”¹¹⁰, e anuncia-se a exposição prévia dos trajes no IHGB. O periódico *O Paiz* dedicou-se a dois artigos; em um deles, fotos das roupas expostas no IHGB foram incluídas, e o ato de Alfredo Lage foi exaltado com os seguintes dizeres: “não serão exagerados os louvores, muito menos os agradecimentos, ao acto do Dr. Alfredo Lage [...]”¹¹¹.

¹⁰⁹ *Museu Mariano Procópio*. Diário Mercantil. Juiz de Fora, 16/04/1926, p. 1. Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora

¹¹⁰ *A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais às arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora*. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 16/06/1926, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional.

¹¹¹ *Três relíquias históricas*. O Paiz, Rio de Janeiro. 12/06/1926, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.



Ilustração 7 - À esquerda, fotografias da reportagem *O Paiz*, com imagens dos fardões. À direita, complemento da reportagem publicada no dia anterior, com algumas incorreções oferecidas por Alfredo Lage, com fotografia da veste de coroação. Fontes: *Três relíquias históricas*. *O Paiz*, Rio de Janeiro. 12/06/1926, p. 2. *Museu Mariano Procópio*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13/06/1926. p.4. Fonte Biblioteca Nacional.

A exposição no IHGB, de acordo com o jornal, iria acontecer “para satisfazer a vários pedidos, como também como homenagem prestada a essa grandiosa corporação, onde a memória de D. Pedro II é tão justamente venerada.”¹¹² Essa exposição prévia, de acordo com as datas dos periódicos, parece ter ocorrido do início de junho a 10 de julho, quando, enfim, seguiram para Juiz de Fora. Criado em 1838 nos domínios monárquicos, em que uma das primeiras sedes situou-se dentro do Paço Imperial, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro era frequentado assiduamente por D. Pedro II, que não só o financiava, como também participava das sessões, recebendo o título de protetor perpétuo do instituto. Em 1891, doou parte de sua volumosa biblioteca e coleção de fotos para a instituição, sinalizando não somente seu apreço por ela, como também uma vontade de perpetuação de sua memória (SCHWARCZ, 2012, p. 496).

Após sua morte (1891), foi iniciado um movimento pela preservação da memória do monarca no IHGB. Todos os novos membros deveriam proferir um discurso em homenagem ao imperador, e em cada aniversário de sua morte as portas eram cerradas em sinal de luto. Mesmo com a mudança de regimes, o IHGB não cessou sua exaltação monárquica através de uma produção historiográfica, principalmente destinada às comemorações do centenário da nação em 1922 e do centenário de seu nascimento em 1925, que deveriam ser entendidos como continuidade, “refundando a memória nacional, sob a égide da monarquia, solidificando a ideia de que coube ao império a conquista da unidade nacional” (SANDES, 2000, p. 147).

¹¹² *Três relíquias históricas*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5/06/1926, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

Meses após o centenário de nascimento do imperador, suas relíquias são expostas solenemente, onde todos poderiam cultuá-las e prestar uma homenagem ao protetor perpétuo da instituição. Ao expor suas conquistas no IHGB, Alfredo Ferreira Lage, que se tornara sócio do instituto em 1923, aceito como membro por seu trabalho à frente do MMP¹¹³, reforça seu prestígio junto à instituição e se consagra em público como o “defensor das relíquias”.

De acordo com a reportagem da *Gazeta de Notícias*, Max Fleiüss, secretário perpétuo do IHGB – que inclusive professou discurso na inauguração do prédio anexo Mariano Procópio em 1922 – era o responsável por guiar os visitantes à exposição dos trajes. Na reportagem, eles são descritos em detalhes e percebe-se a razão pela qual eram valorados como verdadeiras relíquias históricas no período:

Magnificas, as três, não sabemos qual dellas seja a mais opulenta e mais formosa. A da maioridade, de velludo azul, bordados douro e botões primorosamente broslados, com as iniciaes do soberano e a coroa, acusa o reduzido desenvolvimento da criança. Pedro II, aos quatorze annos, de hombros escassos e talhe esguio, corpulência minguada de menino, seria como os demais rapazelhos de sua idade. A túnica cahirá como uma luva numa criança de 12 a 13 annos. Também muito delicado e pobre de proporções é o esplêndido fardão da coroação, de sêda cor creme, sumptuosa como as blusas das imagens, e que já Araujo Porto Alegre retratara na tela, inacabada, que possui o mesmo Instituto. A casaca do casamento pertence ao mocinho de 17 annos que ainda não é o homem e já não é a criança. De todas é a mais bella e completa¹¹⁴.

Além de admirados por suas características intrínsecas, em seus tecidos, bordados e botões que remetem à “opulência” do período imperial, o que se destaca na observação do jornalista são as proporções das roupas, dos “hombros escassos e talhe esguio”, da “corpulência minguada de menino”, da casaca de mocinho “que ainda já não é homem e já não é criança” e a surpresa em conhecer, pessoalmente, a veste de coroação representada por Porto-Alegre em sua pintura (ver Ilustração 3). Acostumados a refletir sobre o passado a partir de fontes escritas, os membros do IHGB, ao entrarem em contato com as roupas, experimentam certa proximidade com o passado e com o próprio monarca.

De acordo com Lowenthal (1998), “a concretude existencial explica o apelo evocativo das relíquias”, e, através de alguns exemplos de historiadores clássicos que tiveram contato com relíquias ou sítios arqueológicos, verifica-se como esses objetos antigos “emprestam proximidade à história”. O autor menciona que Edward Gibbon (1737-1794) em

¹¹³ Essas informações a respeito de Alfredo Lage e sua aceitação no IHGB foram retiradas de Rezende (2008, p. 116).

¹¹⁴ *A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora.* *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/06/1926, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional.

sua visita a Roma, observando os locais onde “Rômulo esteve, Túlio falou ou César caiu”, inspirou-se para escrever sobre o declínio da cidade, e para Jules Michelet (1798-1874) as espadas dos guerreiros e as efígies dos soberanos europeus do *Musée des Monuments* trouxeram vida à história nacional.

Pedro Calmon, quem provavelmente escreveu as palavras acima na *Gazeta de Notícias*, parece refletir as impressões que teve ao admirar as roupas do imperador menino em seu livro “História de D. Pedro II”¹¹⁵, no qual o contexto que levou à declaração da maioria do monarca é intitulado como “Alguns velhos e a criança”. Como dito anteriormente, as indumentárias carregam a marca humana, sendo elas mesmas um tipo de memória do corpo do antigo usuário; por isso, o espectador tem a sensação de, através dos fardões e da veste exposta, poder conhecer um D. Pedro II adolescente, em sua intimidade, superando as formalidades do imperador representado pelas pinturas e fotografado em sua maturidade.

Às roupas de D. Pedro II, também caberia no IHGB o papel educativo de ensinar o passado glorioso da monarquia. O *Correio da Manhã*¹¹⁶ noticiou a visita de alunos da Escola Pedro II ao instituto, onde receberam “carinhosa recepção” e foram guiados por Max Fleiuss, Ramiz Galvão e Marcos Baptista dos Santos, membros perpétuos do instituto que apresentaram aos estudantes, as indumentárias do monarca.

Após essa exposição prévia, as roupas seguiram para o Museu Mariano Procópio, “sua arca eterna”. Na inauguração da exposição permanente dos objetos na Sala D. Pedro II – local especial na instituição por ter antigamente sido o quarto onde o monarca pernovernou em suas passagens pela cidade – grande solenidade marcou a colocação das peças em exposição. Foram convidados para o evento, que ocorreu no dia 17 de julho, os descendentes de Pedro II, seu neto D. Pedro de Orleans e Bragança, sua esposa Elysabeth, acompanhados de seus filhos, Pedro de Alcântara Gastão e João Maria de Orleans. Personalidades e a imprensa da cidade também foram convidadas por Alfredo Lage¹¹⁷.

¹¹⁵ CALMON, Pedro. **História de D. Pedro II**. Tomo I. Brasília: José Olympio, 1975.

¹¹⁶ *Professores e alunos da Escola Pedro II no Museu do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Correio da manhã, Rio de Janeiro, 22/06/1926. p.7.

¹¹⁷ *Uma visita honrosa. Juiz de Fora recebe o príncipe D. Pedro*. Diário Mercantil. Juiz de Fora. 16/06/1926, p. 1. Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora. *Museu Mariano Procópio A visita do príncipe d. Pedro de Orleans e Bragança*. Jornal do Commercio. Juiz de Fora. 18/07/1926, p.1. Fonte: Biblioteca Murilo Mendes.

A cidade se movimentou com a visita da família imperial, os jornais a noticiaram como uma “visita honrosa”, “o regresso dos príncipes”, que tiveram sua passagem pela cidade detalhadamente narrada pela imprensa, que na ocasião resgatou os títulos de nobreza para designar os membros da família. Segundo informações dos periódicos, a família veio de Petrópolis em automóvel pela estrada União Indústria e foi hospedada pela Câmara Municipal, que mandou reservar aposentos no Hotel Rio de Janeiro. A solenidade teve início às nove horas, quando “verificou-se a collocação das fardas na sala D. Pedro II, achando-se presente elevado número de pessoas gradas.”¹¹⁸ Após a colocação das fardas, Alfredo Lage “sobre cada objeto dava amplas informações, despertando assim a atenção de todos”. Depois da visita ao museu, foi oferecido aos convidados uma chávena de chocolate, e a banda do 10º Regimento de Infantaria “tocou seu vasto repertório”. À noite o príncipe foi recebido no Club Juiz de Fora e no dia seguinte visitaram o Jardim de Infância Mariano Procópio¹¹⁹.



Ilustração 8 - “Da esquerda para a direita: José Procópio Teixeira, Alfredo Ferreira Lage, a condessa Elizabeth Dobrzensky, Pedro de Alcântara de Orleans e Bragança, os filhos d. Pedro de Alcântara Gastão e d. João Maria de Orleans, na inauguração da exposição permanente dos fardões no MMP, Sala D. Pedro II, em 17 de julho de 1926”. Fonte: Rezende, 2008, p. 183

Ao preparar todo um ritual para a inauguração da exposição e ao convidar a imprensa para registrar o evento, como uma “vigilância comemorativa”¹²⁰, Alfredo fortalece

¹¹⁸ *Museu Mariano Procópio A visita do príncipe d. Pedro de Orleans e Bragança*. Jornal do Commercio. Juiz de Fora. 18/07/1926, p.1. Fonte: Biblioteca Murilo Mendes.

¹¹⁹ *Museu Mariano Procópio A visita do príncipe d. Pedro de Orleans e Bragança*. Jornal do Commercio. Juiz de Fora. 18/07/1926, p.1. Fonte: Biblioteca Murilo Mendes.

¹²⁰ NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. IN Projeto História 10. Revista PUC, 1993, p. 13

publicamente os laços entre a família imperial e sua família, ultrapassando gerações, legitimando sua posição social junto à nobreza remanescente. Vira para si e para suas coleções os holofotes públicos de seu momento expressivo como colecionador ao adquirir para seu museu as relíquias do imperador-menino. Nas galerias do Museu Mariano Procópio naquela ocasião, antes de um culto ao passado imperial e à memória de D. Pedro II, o que se viu foi a afirmação pública do colecionador, como o “salvador das relíquias”.

Após tamanha atenção que as roupas de D. Pedro II trouxeram para o Museu Mariano Procópio, na sequência, parece ter atraído novas doações de fardões do período imperial, em especial do segundo reinado¹²¹. Em julho e em setembro do mesmo ano, é doado, pela baronesa de Muritiba, um espadim¹²² de uniforme de veador do segundo império que havia pertencido a seu falecido esposo, Manoel Vieira Tosta (1807-1896). Em setembro, a família Freesz doou um fardamento de Oficial da Guarda Nacional que havia pertencido ao tenente Pedro Antônio Freesz¹²³.

Em 1927, seguiram-se novas doações: em junho, farda e espadim do ex-presidente de província do segundo império, Eugênio Barbosa, foram doados por sua família. A filha do barão de Catas Altas (1840-1924), em julho, doou um fardamento do falecido pai e, em 1938, realizou outra doação de uma farda de coronel da Guarda Nacional, também do barão. Em novembro, farda, chapéu e espadim de fidalgo cavalheiro do conde da Motta Maia (1843-1897), médico e amigo pessoal de D. Pedro II, foram doados por seu filho. Entre 1939 a 1943 (não foi possível precisar as datas), duas fardas do conde de Prados chegam à coleção, doadas por sua família (REZENDE, 2008, p. 337).

Testemunhos materiais de um período, relíquias de importantes vultos do segundo império, os trajés no Museu Mariano Procópio, como será visto no próximo capítulo, servirão ao “culto da saudade” e à “balada dos heróis”. Em sua “arca eterna”, as roupas de D. Pedro II, ao lado de outros objetos que pertenciam ao seu universo, ganharão uma nova vida onde circularão por mais de 80 anos no circuito expográfico.

¹²¹Antes desse período, dois fardões que pertenceram a Lima Duarte e duas fardas que pertenceram a José Cesário de Miranda Ribeiro foram doados pela família Miranda Ribeiro, em 1924 (REZENDE, 2008, p. 336). A ficha de indumentárias do MMP não apresenta o período de entrada e a procedência de todas as peças, por isso não foi possível mapear as doações de todas as indumentárias. As informações são provenientes de artigos de periódicos locais.

¹²² Espadim é uma espada em tamanho reduzido utilizada junto aos uniformes militares.

¹²³ Fonte: *Museu Mariano Procópio*. Diário Mercantil. Juiz de Fora 14 de setembro de 1926, p. 2. Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

CAPÍTULO II

3. A TRAJETÓRIA DAS ROUPAS DE D. PEDRO II NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

Após circularem como herança de Paulo Barbosa da Silva e de seus herdeiros e passarem por um breve período como mercadorias de antiquário – quando mobilizaram os esforços dos “defensores” do patrimônio do início do século XX que agiram no intuito de garantir um “destino” específico para os trajes, que deveriam ser preservados como relíquias de D. Pedro II –, finalmente, em 1926, eles entram para a coleção do Museu Mariano Procópio, onde seriam afastados de uma circulação mundana e ganhariam uma nova vida como “*museália*” (POULOT, 2013, p. 132).

Os museus como “agências classificadoras”, reordenam os objetos selecionados segundo critérios próprios, tornando-os elementos de uma nova escrita. Analisar esses objetos de museu – os *museália* – é também analisar as “condições sob as quais uma cultura material específica é elaborada, formatada, comunicada e interpretada”. Essa materialidade do museu manifesta-se tanto nos objetos, quanto em seus “dispositivos de tratamento”, que são as formas de exposição, pesquisa, publicações (como catálogos, fichas, arquivos), etc. (POULOT, 2013, p. 132; SANTOS, 2002, p. 118).

Dessa forma, neste segundo capítulo, o principal objetivo é investigar como os trajes pesquisados foram apropriados e valorados pelo MMP durante 92 anos. Para cumprir tal propósito, três elementos principais foram elencados: as formas expográficas, as modificações materiais (degradação/restauro) e os registros textuais da instituição sobre as peças, que também nos traz indícios sobre a divulgação extramuros dos objetos.

Nesse momento, é importante distinguir o “objeto histórico” do “objeto documento”, segundo definição de Meneses (1998). O objeto histórico, independente de suas características materiais, por sentido prévio e imutável que o impregna, como a vinculação a fatos memoráveis do passado, é singular, aurático, semióforo, relíquia, e possui predominância clara nos museus, como as indumentárias em questão. De acordo com o autor, o objeto histórico é de ordem ideológica e não cognitiva, ou seja, é considerado objeto

histórico/reliquia, pois em certos momentos é valorizado dessa maneira por determinados grupos sociais, como discutido no capítulo anterior.

Para Meneses (1998), qualquer objeto histórico pode ser considerado como um documento, pois é suporte de informação das sociedades que o produziram e reproduziram, e cabe ao pesquisador colocar perguntas sobre matéria-prima, tecnologia, função e significação, para que possam, então, ser tomados como documentos (o que fazemos ao longo desta pesquisa). Após a observação atenta das apropriações feitas pelo MMP, concluiu-se que o museu explorou-as como objetos históricos e o potencial documental dos mesmos parece não ter sido explorado, o que será mostrado no decorrer das páginas seguintes.

Segundo Poulot (2013), apesar de possuírem projetos específicos, as instituições museológicas também participam de procedimentos e convenções que não lhe são exclusivos, dialogando com o meio em que se inserem. Por isso, outros museus, como o Museu Histórico Nacional, o Museu Paulista e o Museu Imperial, ao lado de museus internacionais como o Victoria & Albert Museum, servirão como balizadores para se pensar sobre as políticas institucionais relativas às indumentárias. Este capítulo será finalizado com algumas propostas expográficas mais atuais, uma vez que, por serem peças de destaque do acervo do MMP, talvez retornem à exposição permanente após a sua reabertura.

3.1. EXPOGRAFIA

As principais fontes para se compreender o circuito expográfico do Museu Mariano Procópio são as fotografias de seu acervo e algumas publicações, como folders e catálogos, uma vez que poucos são os textos que Alfredo Ferreira Lage deixou sobre projetos e intenções para suas coleções. O mesmo é válido para a administração de Geralda Armond, durante os anos de 1944 a 1982, sendo difícil estabelecer uma cronologia precisa dos arranjos expográficos.

Como apresentado no capítulo anterior, no MMP convive o desejo de celebração da memória familiar de Ferreira Lage, ao lado de uma memória nacional que parte de suas convicções políticas monarquistas, resultando em uma homenagem ao passado imperial como um tempo de fausto e prosperidade que deveria ser cultuado e não questionado, servindo de exemplo para as futuras gerações. Segundo Christo (2010, p. 144), no MMP mesmo a sala destinada ao movimento republicano da Inconfidência Mineira, nomeada “Sala Tiradentes”, centralizava-se na ênfase do discurso iconográfico do fracasso e da repressão ao movimento, o que teria permitido ao “monarquista Ferreira Lage enfatizar a independência como conquista da casa dos Bragança, e a liberdade só seria consolidada por D. Pedro I.”¹²⁴

Nos anos iniciais da instituição, as mobílias originais da antiga casa de Mariano Procópio eram expostas em meio aos objetos da coleção (como os cristais e louças do Império adquiridas por Alfredo nos leilões do Paço Imperial) e das obras de arte, em uma profusão de itens no espaço¹²⁵, atendendo aos padrões de ordenamento da época, o que também poderia ser visto no MHN, no qual todos os itens, às vezes até mesmo repetidos, compunham os ambientes (REZENDE, 2008, p. 187; SANTOS, 2006, p. 45).

Quando os trajes de D. Pedro II foram inaugurados na exposição permanente em 1926, o museu possuía seu circuito dividido entre os ambientes da antiga casa e o prédio anexo Mariano Procópio (especialmente inaugurado em 1922 para abrigar o acervo), onde estavam as salas “Tiradentes”, “Agassiz” (com a coleção de História Natural) e a Galeria Maria Amália, uma homenagem à mãe de Alfredo Lage, onde eram expostas obras de arte e

¹²⁴De acordo com Maraliz Christo (2010), o quadro *Tiradentes Esquartejado* (1893) de Pedro Américo, em que o personagem icônico do movimento da Conjuração Mineira é representado esquartejado, algo incomum na iconografia de heróis, está presente no MMP na sala “Tiradentes” desde o ano de 1922. Além de reforçar a ideia de fracasso do movimento que se colocava contra o sistema monárquico, passa também por um olhar de Alfredo Lage que enxergava Tiradentes mais como um herói mineiro do que como um herói republicano. Ver mais em CHRISTO, Maraliz. **O mito da mineiridade num espaço monárquico: a iconografia da Conjuração Mineira no acervo do Museu Mariano Procópio**. In ____ [Org.] Guimarães, M; Ramos, F. *Futuro do Pretérito*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.

¹²⁵ Ver “Anexo B”.

objetos históricos¹²⁶. Destaca-se no circuito, a “Sala D. Pedro II”, na qual as roupas do imperador sempre foram exibidas, localizada inicialmente no quarto em que o monarca se hospedara com Teresa Cristina em suas visitas à cidade. De acordo com Rezende (2008), a Sala D. Pedro II pode ser vista como uma demarcação da relação entre o imperador e o local, pois,

Mesmo após a inauguração de um amplo edifício, a sala que deu origem ao MMP continuou na antiga residência dos Ferreira Lage. Isso se deu tanto em 1922, quanto com a nova expansão, a partir de 1931, ou seja, a sala jamais foi suprimida de seu espaço inaugural. Compreende-se que Alfredo Lage quisesse marcar a memória do Império e do local onde o imperador havia estado e apreciado. Preocupação que fica evidente em localizar a sala no local que havia sido o quarto do imperador, quando ele se hospedou no prédio que serviu de paço imperial nas Minas Gerais da década de 1860. (REZENDE, 2008, p. 189)

Como “paço imperial” das Minas Gerais, segundo o autor, a chácara também teria hospedado a princesa Isabel em momentos extraoficiais e, como visto, seu filho, Pedro de Orleans e Bragança, continuou os vínculos com o local e com a família Lage, estando com sua esposa e filhos na inauguração da exposição permanente das antigas roupas de gala de seu avô, D. Pedro II.

Retomando a expressão de Myrian Santos (2006) para definir o Museu Imperial, antiga casa de veraneio da família monárquica, o MMP constituiu-se como um “museu de história onde a história acontecia”, que proporcionava aos visitantes um espaço de experiências através dos “vultos históricos” do passado e do “espírito de uma época”, passado por gerações, entre pais e filhos. O elo entre passado e presente seria construído pelo desejo de experiência que os fragmentos materiais do mundo real possibilitariam e, dessa forma, os objetos eram expostos de acordo com a memória de seus antigos usuários e de um período, e não segundo uma sequência histórica e/ou cronológica.

Por vezes, os objetos poderiam ser usados além da expografia para suscitar essas experiências de outros tempos, como o chá da tarde servido a professoras por Alfredo Ferreira Lage em louças de D. Pedro II. Tal ritual provavelmente buscava manter as tradições e difundir as memórias do grupo social de origem de Lage, como uma educação dos sentidos para um comportamento “nobre” (REZENDE, 2008, p. 273).

Nesse sentido, a conceituação de Santos (2006, p. 46) para o Museu Histórico Nacional, na época do “culto da saudade” de Gustavo Barroso, pode ser tomada para o MMP, instituição que, principalmente nas gestões de Alfredo Lage e Geralda Armond, configurou-se

¹²⁶Ver “Anexo C” planta do MMP.

como um “museu-memória, onde observamos que a história, como reconstrução laica e universalizante, submete-se ao poder do afetivo e mágico”. Não havia a preocupação com uma história explicativa através de interpretações, a história nacional era vista a partir dos grandes eventos e dos grandes heróis, como D. Pedro II e Duque de Caxias, que tiveram salas especialmente dedicadas nas duas instituições.

Ainda que no caso do Museu Histórico Nacional os objetos pudessem ser vistos como passíveis de pesquisas científicas, como o estudo dos brasões e das moedas antigas através da heráldica e da numismática, que figuraram entre os interesses dos anais da instituição nas primeiras edições na década de 1940, a presença desses “objetos históricos” (como indumentárias, louças, móveis e etc.) justificava-se na época de formação dos museus históricos no Brasil, principalmente, pela impregnação de passado, por serem raros e “exóticos”, por serem testemunhos autênticos dos grandes eventos e dos homens ilustres da história nacional que se intencionava celebrar (BREFE, 2005; SANTOS, 2006).

Foram mapeados quatro momentos da Sala D. Pedro II em que se podem observar os trajes em relação ao ambiente, e como Alfredo Lage, Armond e a nova proposta museal da década de 1980 dialogaram os itens do acervo no espaço. As fotografias são da década de 1950, 1970 e 1990. Não foram localizados registros dos trajes no espaço em um período anterior, apenas fotografias que os enfocam¹²⁷, através das quais se conclui que durante a maior parte do tempo, os fardões foram expostos em manequins, e a veste de coroação, em vitrine-mesa.

Assim que foram adquiridos em 1926, Ferreira Lage encomendou para expô-los “artísticos armários, rigoroso estilo império, com decorações de bronze dourado”¹²⁸, o que mostra um cuidado expositivo. A primeira imagem dos fardões em exibição é atribuída a uma publicação da imprensa juiz-forana de 1955, em que uma cadeira da cerimônia do beija-mão, um desenho feito pela princesa Isabel e uma pintura a óleo de D. Pedro II (todos indicados por setas) ao lado de outros objetos, como bustos, móveis e cristais, compõem a sala. Supõe-se que o móvel atrás do desenho da princesa Isabel seja a vitrine-mesa da veste de coroação do imperador (indicada por seta).

¹²⁷ Refiro-me a fotografias do jornal *O Paiz* de 1926 (ver ilustração 8) da exposição prévia no IHGB e fotografias da década de 1940 do acervo do MMP em que se vêem apenas as roupas, o ambiente não aparece retratado.

¹²⁸ Fonte da informação: “A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiaes às arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora”. *Gazeta de Notícias*, RJ, p. 1, 16/06/1926.

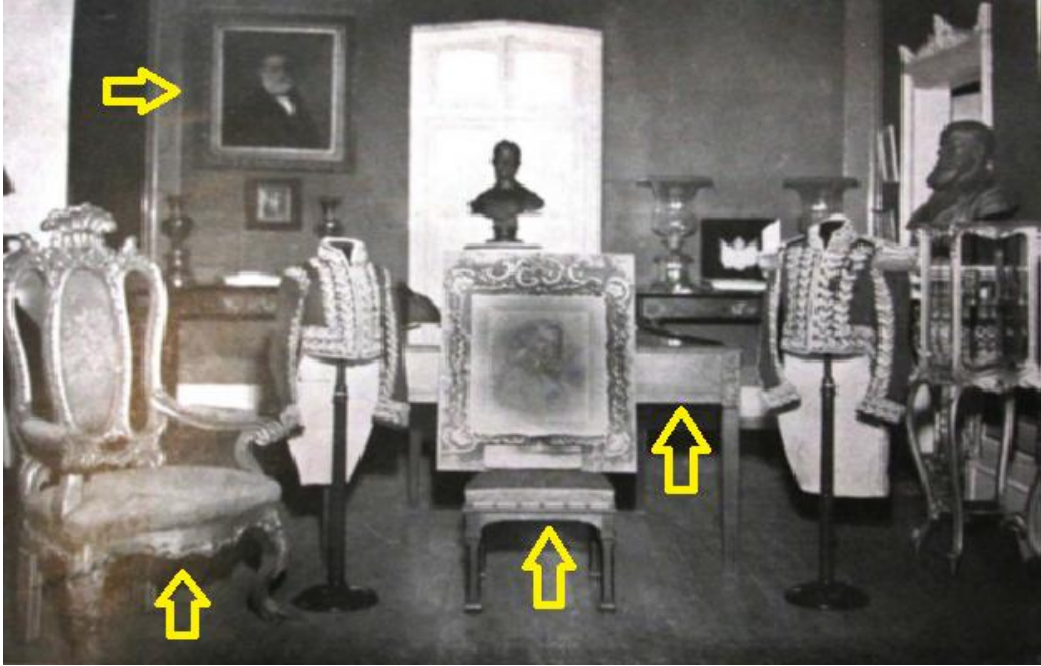


Ilustração 9-Sala D. Pedro II, MMP. À esquerda, fardão da maioridade; à direita, fardão do casamento. Publicada no Álbum do Município de Juiz de Fora, de 1955. Não há certeza se esta era a forma expográfica real dos indumentos ou apenas uma montagem para a fotografia, uma vez que os fardões estão fora de seus armários. As setas indicam um retrato a óleo de D. Pedro I, a cadeira do beija-mão, um desenho feito pela princesa Isabel (ao centro) e possivelmente a vitrine-mesa da veste de coroação (atrás do retrato de Isabel). Fonte: SAFRA, 2006, p. 20.



Ilustração 10-Retrato feito pela princesa Isabel, 1863. Desenho, técnica mista. Papel, crayon, grafite e lápis de cor. 42x32 cm. Fonte: SAFRA, 2006, p. 125.

A cadeira do beija-mão, adquirida em leilão por Ferreira Lage, era utilizada na cerimônia que consistia no ato de beijar a mão do monarca em uma demonstração pública de lealdade dos súditos. O hábito foi abandonado em 1870 por D. Pedro II, por considerá-lo ultrapassado para um governo constitucional como o seu (SAFRA, 2006, p. 70). Possuir este objeto no mesmo ambiente dos fardões suntuosos de D. Pedro II e ao lado da veste de

coroação expressa o poder e o luxo dos tempos do Império. Além disso, pode-se também considerar a cadeira como uma reverência ao monarca dentro dos salões do Museu Mariano Procópio.

A presença do desenho feito por Isabel ao centro da fotografia traz à luz a importância da descendente de D. Pedro II no MMP. Segundo Costa & Júnior (2011, p. 12), ao analisarem a expografia mais recente (anos 2000), perceberam que apenas alguns instrumentos de tortura representavam a escravidão no museu, mas que, ao serem posicionados aos pés deste desenho (imagem acima), reiteravam a “interpretação da Abolição como ato de heroísmo e concessão da Princesa”¹²⁹. Pode-se considerar que a filha de D. Pedro II, nessa escrita do passado, possui também a função de “apagar” as chagas da escravidão, o que poderia diminuir a grandeza da monarquia homenageada em boa parte dos objetos.

Exibir aos visitantes roupas do imperador ao lado de um retrato feito pela própria princesa parece atestar a intimidade do local com a família monárquica, que, apenas através de bustos, cristais e retratos, não poderia ser demonstrada, somente essas “reliquias” teriam a capacidade de suscitar uma sensação de proximidade. Ainda na Sala D. Pedro II, vista de outro ângulo, de acordo com Rezende (2008, p. 193), a disposição de alguns objetos remeteu-o a um “altar” em memória da família imperial que os visitantes poderiam talvez “cultuar”. Junto aos fardões, havia também uma bandeira imperial, cristais e porcelanas que pertenceram aos soberanos, um retrato da imperatriz Teresa Cristina e bustos do conde e da condessa d’Eu (princesa Isabel).

¹²⁹Outro objeto do acervo indica essa “função” de Isabel no MMP, no “Anexo D” encontra-se uma estatueta que fez parte do circuito expográfico em que se observa um escravo amedrontado acolhido por Isabel.

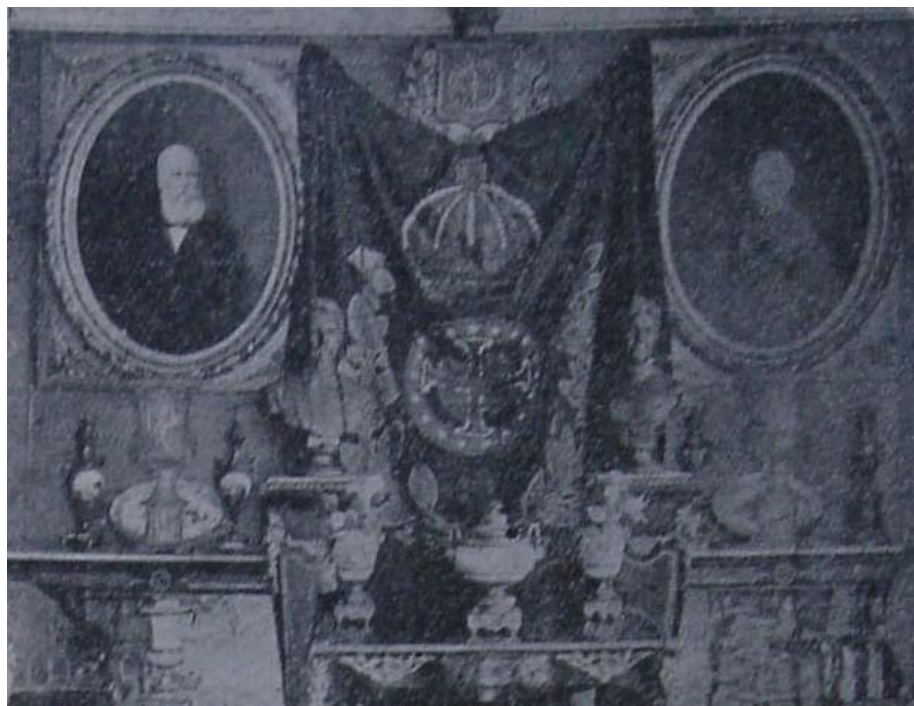


Ilustração 11 - “Altar” em memória dos soberanos imperiais. No centro da composição, vemos a bandeira com os símbolos do Império e nas laterais o retrato de D. Pedro II e da imperatriz Tereza Cristina. Sala D. Pedro II. s/d. Fonte: REZENDE, 2008, p. 194.

Em uma fotografia provavelmente da década de 1970¹³⁰, nota-se, posicionado no canto da Sala D. Pedro II, o fardão da maioria ao lado de uma litografia oficial do imperador, feita por Graciliano Leopoldino dos Santos em 1839, um ano antes da antecipação da maioria. Segundo Schwarcz (2012, p. 58-59), esta forma de representação em que D. Pedro II aparece pairando sobre as nuvens impera como composição iconográfica do período (juventude do monarca) e representa o esplendor do jovem longe da mundanidade e de seus súditos, o que cria certa *sacralidade* ao príncipe. A retratística desse período começa a enfatizar o amadurecimento de D. Pedro, mostrando um monarca quase adolescente, por vezes usando um traje militar (como no caso da litografia de Santos), ao lado de ícones do poder como brasões, condecorações e uniformes. A autora destaca que as imagens desta natureza sempre mostram um jovem príncipe aguardando por seu reinado, cercado de um ambiente oficial.

¹³⁰ Segundo Maria das Graças de Almeida, museóloga do setor de processamento e de controle do acervo do MMP, a fotografia pode ser datada na década de 1970, pois o papel de parede ao fundo teria sido colocado durante reformas realizadas na administração do prefeito Itamar Franco.

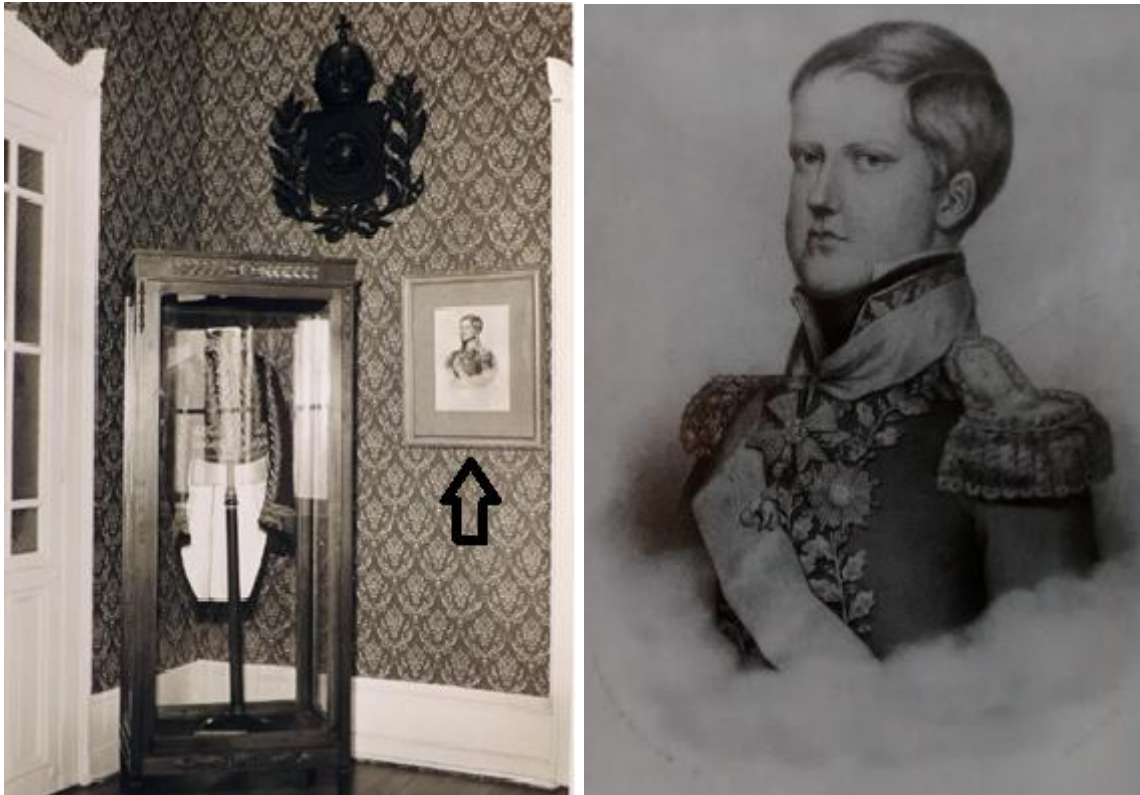


Ilustração 12 - À esquerda, fardão da maioridade exposto na Sala D. Pedro II (*Villa*). S/d (aprox. 1970). Fotógrafo não identificado. Fonte: Acervo fotográfico MMP. À direita, imagem oficial de D. Pedro II. Graciliano Leopoldino dos Santos, 1939. Litografia. Fonte: SCHWARCZ (2012, p. 59)

Schwarcz (2012) e Rezende (2008), embora analisando assuntos diferentes, ressaltam a *sacralidade* que orbita o imperador mesmo após a sua morte, como no caso do MMP. A disposição dos objetos no ambiente não pode ser considerada ocasional: ao colocar uma imagem de 1839 ao lado de um fardão do monarca de 1840, é criado, nesse canto do quarto, uma “micro ambientação” desse momento da vida de D. Pedro II, o início de sua fase adulta, como imperador do Brasil. Roupas e retratos se reforçam no culto ao imperador sugerido pela expografia.

Na fotografia abaixo, publicada no panfleto comemorativo do 120º aniversário de Juiz de Fora, no ano de 1970, a vitrine-mesa com a veste de coroação pode ser observada situada ao centro do ambiente. Curiosamente, as faces de D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina representadas pelas pinturas a óleo, convergem para a roupa do imperador, o que resulta em seu realce dependendo do ângulo que o visitante estivesse posicionado.

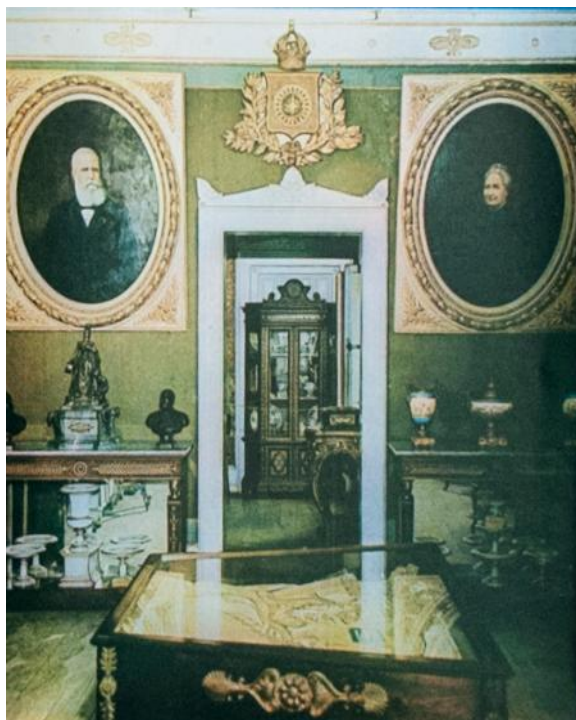


Ilustração 13 - Veste de coroação ao centro da sala D. Pedro II. 1970. Fonte: Panfleto comemorativo do 120º aniversário de Juiz de Fora. Acervo pessoal Eduardo de Paula Machado.

No acervo do Museu Mariano Procópio, outras duas representações de diferentes fases de vida de D. Pedro II foram encontradas. Uma litografia em que ele se encontra em meio a livros, penas de escrever e globo terrestre, construindo a imagem de um homem moderno (expressa por sua indumentária civil) e incentivador das artes e das ciências, mostrando sua fase adulta; e um pequeno óleo sobre marfim, que retrata D. Pedro II idoso, com um semblante não somente envelhecido, mas também cansado. Apesar de a pintura não apresentar data, talvez retrate os últimos anos de sua vida, que coincidiram com o fim do regime monárquico no Brasil¹³¹. Interessante notar que o pesquisador Sami Júnior (2007, p. 100) relata que, na Sala D. Pedro II (2007), havia objetos e fotos do imperador durante seu exílio em Paris.

¹³¹ A proclamação da República ocorreu em 1889 e D. Pedro II faleceu em 1891. Segundo José Murilo de Carvalho (2008), o espírito de D. Pedro II em seus últimos anos de governo era “abúlico e fatalista. Quando lhe disseram que a República já podia estar proclamada, respondeu: ‘Se assim for, será a minha aposentadoria. Já trabalhei muito e estou cansado. Irei então descansar?’”



Ilustração 14- À esquerda, litografia de Alphonse-Léon-Noël (1807-1879), segundo fotografia de Victor Frond. À direita, óleo sobre marfim de Louis R. de Cuvillon (1848-?). 10x8 cm. S/d. Fonte: SAFRA, 2006, p. 100 e 104.

Outra forte presença na Sala D. Pedro II é a da imperatriz Teresa Cristina, através de imagens “em pares” do casal imperial, como bustos e, principalmente, pinturas. Há no acervo do museu outro óleo sobre marfim da imperatriz, compondo o “par” da obra à direita da “ilustração 14”. Duas pinturas do casal posicionadas estrategicamente no pórtico da sala (ver ilustração 13), obras realizadas por Auguste Petit (1844-1927), encomendadas por Alfredo Ferreira Lage com uma homenagem, têm presença permanente no local desde o ano de inauguração do MMP, em 1921 (ver Anexo B)¹³². Diante dessas imagens em pares, observa-se uma relação com o fardão do casamento de D. Pedro II, pois, juntos no espaço, representam e exaltam no MMP a instituição familiar e o enlace matrimonial, sendo o imperador e a imperatriz exemplos máximos dessa estrutura, como “os grandes pais dos brasileiros”¹³³.

Nesta análise do “diálogo dos objetos” exibidos, percebe-se que toda a vida de D. Pedro II parece poder ser acompanhada nas salas destinadas à sua celebração no MMP: sua

¹³²Os quadros citados de Auguste Petit não possuem datação. A informação a respeito da encomenda foi levantada durante pesquisas no MMP e consta nas fichas referentes à coleção de obras de arte do MMP.

¹³³A referência à Teresa Cristina como “a Mãe dos brasileiros” e de D. Pedro II como o grande “Pai” do povo e da nação pode ser encontrada em alguns textos de Geralda Armond, como no “Cartão Postal”, publicado no *Diário Mercantil* (Juiz de Fora, p. 2, 03 mar. 1943) (REZENDE, 2008, p. 205). De acordo com Schwarcz (2012), através de uma concepção patriarcal da sociedade, o imperador era considerado como o “grande pai dos brancos”.

infância; o início de sua vida política como imperador; a grande cerimônia de sua coroação; o seu casamento; sua vida adulta; sua maturidade; seu legado representado por sua filha Isabel, a redentora; e até mesmo o seu exílio – todos os momentos estão ali, sempre abertos à visitação, narrados através do acervo.

Destaca-se, portanto, a importância dada aos objetos pela vinculação biográfica dos mesmos. Como apresentado no capítulo anterior, especialmente as roupas, nesse sentido, dentre todos os itens do museu, podem ser consideradas as coisas mais próximas do antigo usuário, por isso são marcantes em exposições que possuam como tema personalidades do passado. Na exposição montada por Affonso de Taunay no Museu Paulista, inaugurada em 1936 como uma homenagem a Santos Dumont, que, segundo Brefe (2005), buscava ressaltar a genialidade do inventor por meio de engenhocas, material de escritório e de laboratório, também havia ternos, calçados e o famoso chapéu panamá do aviator, todos doados por seus herdeiros¹³⁴. A reflexão de Brefe (2005) sobre esta exposição ajuda-nos a pensar o tipo de valorização atribuída aos objetos nesse período:

Como no caso de vários outros espaços do museu, os objetos foram aí representados como relíquias, elementos de mitificação do personagem e acontecimentos, confirmando o papel de sacralização do museu. A Sala Santos Dumont é um exemplo claro da “alquimia museal”, capaz de transformar objetos com funções anteriormente ligadas ao uso cotidiano – como as roupas e chapéus [...] em relíquias, ou em símbolos de algo que não lhes cabia. [...] Esse conjunto ressaltava, portanto, a memória do grande personagem, cuja excepcionalidade se expressava nos objetos reunidos e expostos, num lugar consagrado à memória. (BREFE, 2005, p. 271)

Acredita-se que parte do interesse despertado pelas indumentárias nos museus esteja na capacidade que elas têm de permitir ao visitante um contato próximo, uma maneira mais “realista” de se conhecer pessoas célebres do passado¹³⁵; algo que podemos pensar a partir de alguns exemplos citados por Lou Taylor (2004), ainda que apresentem um contexto distinto da exposição do MMP (esta, de menor apelo popular, se comparada à exposição da princesa Diana, por exemplo). De acordo com a autora, as exposições de personalidades que contam, sobretudo, com a exibição de roupas, alcançam grande sucesso de público, como a exposição “*Diana, Princess of Wales*” ocorrida em 1998 no *Althorp House* na Grã-Bretanha. Na ocasião, foram apresentadas fotografias, joias, vestidos de gala e o famoso vestido de casamento da

¹³⁴Não foi encontrada nenhuma fotografia da sala Santos Dumont que incluía as indumentárias expostas. Para ver imagens desta sala do Museu Paulista ver BREFE, A. C. **Affonso de Taunay e a memória nacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 331.

¹³⁵Essas questões foram colocadas em aula ministrada por Maria Claudia Bonadio sobre o estudo das roupas através da cultura material, no programa de pós-graduação do Instituto de Artes e Design da UFJF (17/12/14), e nos auxiliou na compreensão das indumentárias expostas nos museus. Bonadio também comentou sua surpresa ao visitar o Museu Carmem Miranda, pois por meio das imagens da cantora não imaginava que, de fato, ela era tão “miúda”, conclusão que teve apenas após ter contato com suas roupas em exposição no museu.

princesa. Segundo o jornal *Daily Mail* da época, a mostra, que esperava na inauguração mais de 2.500 visitantes, foi capaz de “encantar o público”. Outra exposição com grande repercussão foi “*Jacqueline Kennedy: the White House years – selections from John F. Kennedy Library and Museum*” que ocorreu no *Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art* em Nova York, no verão de 2001, com oitenta itens exibidos, como as roupas utilizadas em aparições públicas da primeira dama, divulgadas pelas transmissões televisivas da década de 1960. Um exemplo mais próximo é o Museu Carmem Miranda do Rio de Janeiro, com uma expografia formada principalmente pelos trajes com os quais a “Pequena Notável” se apresentava em seus shows.

Diferentemente das representações iconográficas, como retratos a óleo e fotografias, através das roupas do imperador pode-se ter uma noção de suas proporções corpóreas em seus catorze anos de idade, de seus “ombros escassos e talhe esguio”, como bem observado pela reportagem do jornal *Gazeta de Notícias* sobre a exposição prévia dos trajes no IHGB em 1926¹³⁶. Ao serem colocados lado a lado, nota-se o crescimento de D. Pedro II a partir dos diferentes tamanhos de suas fardas, como se vê na fotografia abaixo.



Ilustração 15-Sala D. Pedro II. 1970. À esquerda, fardão da maioridade. À direita, fardão do casamento. Fonte: Panfleto comemorativo do 120º aniversário de Juiz de Fora/Acervo pessoal Eduardo de Paula Machado.

¹³⁶ *A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais às arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora.* *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/06/1926, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional.

Esse desejo de se “conhecer” os antepassados nos museus, como nos traz Poulot (2009), pode ser pensado junto às práticas museais francesas do século XIX, época em que se “evocava os mortos” através de seus retratos (esculpidos), por constituírem no período o primeiro instrumento dessa evocação, ao “conservarem” as características “daqueles que já deixaram este mundo e cuja memória ainda gostamos de lembrar”¹³⁷. De acordo com o autor, antropológicamente o retrato pode ser considerado como um dos dispositivos mais seguros da memória e da coleção.

Algumas observações do catálogo de Lenoir esboçavam, de maneira espetacular, essa suposta presença: “O túmulo de Clóvis – rei dos francos (465-511) – [...] mostra-nos esse rei deitado; em sua face lê-se ainda a audácia e a intriga. [...] O sorriso da sedução que se espelha nos lábios de Catarina de Médicis disfarça as pulsões criminosas de sua alma.” [...] Essa preocupação com o requinte das aparências e expressões remetia, de forma mais geral, a uma antropologia física dos cadáveres, cujas estátuas parecem dar uma imagem fiel. [...] De fato, a abordagem no museu estava focalizada na semelhança das efígies mortuárias e das estátuas que fazem o efeito dos corpos dos defuntos. Eis o que é testemunhado pelas descrições de Lenoir a respeito das personagens de acordo com suas estátuas: [...] “de pequena estatura, mas compacto; ombros amplos, braços repletos de nervuras [...] Desse modo, o museu fornecia um excelente exemplo do triângulo homem-corpo-imagem. (POULOT, 2009, p. 153-154).

Pensa-se que é possível acrescentar a roupa como um desses dispositivos eficazes da memória, que, assim como as esculturas, traz a tridimensionalidade do corpo, evocando, simultaneamente, sua presença e sua ausência. Como visto no capítulo anterior, as roupas recebem a marca humana e, por isso, podem ser consideradas como relíquias do corpo do antigo usuário. Para Peter Stallybrass (2008), são, de fato, a forma mais eficaz de lembrar, conclusão à qual o autor chegou através de uma experiência pessoal, ao vestir uma velha jaqueta de um amigo falecido. Após reclamar sobre sua incapacidade de sentir dor e tristeza pela morte de Allon, seu antigo amigo, Stallybrass, ao vestir a jaqueta durante a apresentação de um trabalho acadêmico sobre o indivíduo – trabalho que havia feito na tentativa de lembrá-lo –, percebeu que apenas através desta peça de roupa isto foi possível:

Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de “memória.” Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta [...] Foi assim que comecei a pensar sobre roupas [...] Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela no recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, nossos amigos e nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo

¹³⁷Segundo Poulot (2009, p. 153-155), eram confeccionadas máscaras mortuárias sobre o rosto dos mortos, registrando-se, assim, suas feições. Essas máscaras serviam como molde à escultura das efígies que eram colocadas acima dos túmulos. Tal interesse pela “ressurreição dos mortos no museu” é atribuído aos historiadores franceses principalmente da década de 1830. Após esse período, os historiadores passaram a questionar a veracidade dessas estátuas, que deveriam, então, ser analisadas de acordo com os próprios termos criativos dos artistas.

confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos [...] Os corpos vêm e vão: as roupas que recebem esses corpos sobrevivem. (STALLYBRASS, 2008, p. 13-14)

Carlo Ginzburg (2001), ao refletir sobre a “representação”¹³⁸ (como um conceito trabalhado pelas Ciências Humanas), inicia seus argumentos ressaltando a “ambiguidade do termo”, como uma “oscilação entre substituição e evocação mimética”. Para desenvolver suas ideias, o autor seleciona determinados meios utilizados para a substituição da presença de soberanos falecidos, como reis e imperadores, ao longo da história em diferentes tempos e lugares, como no Peru (antiga civilização Inca), na França e na Inglaterra (do medievo à Renascença), e no Império Romano, que têm como hábito em comum a utilização de efígies e manequins.

Retomando o estudo de Ernest Kantorowicz sobre “os dois copos do rei” – o qual traz a noção político-cultural de que, mesmo após a morte dos soberanos, eles deveriam viver como a encarnação do próprio Estado (imortal) –, Ginzburg investiga a “representação” através de manequins de cera e madeira que eram vestidos com trajes e insígnias reais para os rituais fúnebres monárquicos. Ao lado do “corpo natural” putrescente, justapunha-se o corpo imortal (político) do soberano representado por um manequim, que participava de eventos como banquetes. Apenas após a transmissão da coroa para outro rei, que o corpo carnal era separado do corpo “mítico” (manequim), e, através dessa duplicação, o rei poderia ser immortalizado na memória coletiva (GINZBURG, 2001, p. 88-89; KANTAROWICZ, 1998, p. 253-255).

Especialmente nesse contexto do “culto da saudade” nos museus históricos no início do século XX no Brasil, em que o imperador deveria ser lembrado, servindo como um exemplo às futuras gerações da nação, acredita-se que às suas roupas era atribuída também a função de representar seu próprio corpo, evocando sua presença como um “imperador que nunca morre”, alguém merecedor de um lugar no panteão da história nacional.

De fato, alguns hábitos destacados por Ginzburg (2001) para uma representação do corpo dos soberanos, como a colocação de um lençol mortuário sobre o leito fúnebre vazio dos reis franceses e ingleses, de alguma forma parece ainda ter permeado a demarcação dessa

¹³⁸Sobre o conceito de representação, consultar CHARTIER, Roger. **A História Cultural. Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

memória de D. Pedro II, mesmo em tempos atuais. Segundo Schwarcz (2012, p. 496), logo após a morte do imperador, os membros do IHGB trataram de cobrir sua cadeira com um tecido branco durante sete dias. Diante desses costumes de longa duração, podemos entender, de acordo com Ginzburg (2001, p. 88) que “*a morte não constitui o fim da vida do corpo no mundo*” e que as indumentárias, ao serem exibidas no museu, podem ser consideradas como uma dessas formas de “sobrevida” do corpo.

Nesse sentido, algumas impressões narradas por visitantes do MMP, como o jornalista Gastão Penalva¹³⁹, em 1929, sugestivamente destacam os “vultos históricos” que poderiam ser “vistos” em seus salões:

O Museu Mariano Procópio é dos que com mais eloquência dizem do Brasil antigo, em verdade e subtil sabor histórico. Lá estão o [sic] objectos da colônia, de primitivo feitiço, de arte rude [...]. Depois, vestígios do reinado de d. João VI, com os seus arcaicos mobiliários e a sua indumentária colorida e grotesca¹⁴⁰; e as relíquias do Primeiro império, com as porcelanas da marquezia de Santos; e os uniformes da maioridade, da coroação e do consorcio de d. Pedro II; e o estandarte da fragata que trouxe de Nápoles a futura “mãe dos brasileiros”; e uma enfiada de vestimentas de vultos contemporâneos que ainda nos dão aspecto de destacar-se das montras e caminhar pelas salas ao passo grave de conselheiros de Estado (PENALVA apud REZENDE, 2008, p. 357, grifo meu).

Em 1943, Geralda Armond se refere à instituição criada por Alfredo Lage como um local que possibilitava “ver vultos de nossa História animando a paisagem”, como “o nosso Imperador D. Pedro II, no seu ar grave e ao mesmo tempo acariciador...”¹⁴¹ (ARMOND apud REZENDE, 2008, p. 204). Penalva, ao mencionar a “enfiada de vestimentas”, provavelmente se referia aos outros itens da coleção que também eram expostos no circuito permanente, como os uniformes do segundo Império do ex-presidente de província Eugênio Barbosa, do barão de Catas Altas ou do conde da Motta Maia, médico de D. Pedro II.

¹³⁹PENALVA, Gastão. Museu Mariano Procópio. *Gazeta Commercial*, Juiz de Fora, p. 1, 04 jan. 1929.

¹⁴⁰Essa indumentária mencionada por Penalva da época de D. João VI parece ter sido um equívoco, uma vez que não existe no acervo do MMP.

¹⁴¹ARMOND, Geralda F. Cartão Postal. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, p. 2, 3 mar. 1943.

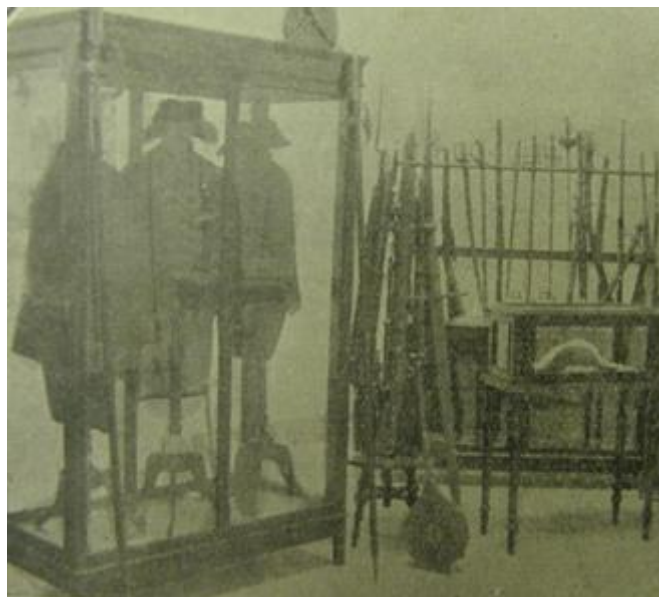


Ilustração 16-Sala não identificada do MMP¹⁴². Fonte: *Álbum do Município de Juiz de Fora*, 1955. p. 548.

Através do “Arrolamento de 1944” realizado após o falecimento de Ferreira Lage, no qual há um levantamento das peças que estavam em exposição na época, nota-se que as indumentárias eram objetos marcantes no circuito permanente. Junto das roupas de D. Pedro II, havia uma cauda de um vestido de Corte da princesa Isabel exposto na sala nomeada “Manto da Princesa¹⁴³”; fardas de gala, chapéus e armas dos estadistas do Império citados acima, ao lado de uniformes do visconde de Lima Duarte, dos conselheiros de Estado José Machado Coelho de Castro e Afonso Pena, e do senador do Império, Firmino Rodrigues Silva, todos exibidos na “Galeria Maria Amália”.

Na sala “Duque de Caxias”, inaugurada em 1939 por Alfredo, também chamada “Sala das Armas”, encontravam-se em exibição, ao lado de espadas, armas de fogo e capacetes, dragonas que pertenceram ao barão Ribeiro de Almeida, fardas completas do tenente Pedro Antônio Freesz e do barão de Catas Altas, e até mesmo um fragmento de uniforme que pertenceu ao almirante Luiz Philipe Saldanha da Gama (1846-1895) – figura heroica da Guerra do Paraguai – e uma armadura incompleta do período medieval. Em meio a este universo masculino das guerras e das armas, encontrava-se o traje de Corte completo da Baronesa de Suruhý, uma das poucas vestimentas femininas expostas, localizada nesse ambiente provavelmente por seu vínculo familiar com seu irmão Duque de Caxias.

¹⁴²De acordo com o Arrolamento de 1944 (presente nos arquivos do MMP), entre os objetos expostos na Galeria Maria Amália, encontravam-se fardões; talvez, portanto, o local da fotografia seja este.

¹⁴³Apesar de ser nomeado “manto”, a peça trata-se de uma longa cauda presa à cintura do vestido.

Não foi localizada nenhuma fotografia dessas roupas em exposição na década de 1940, mas registros de 1960/1970 mostram como se ordenavam no espaço nesse período posterior. No caso de alguns fardões, houve a reordenação dos mesmos em uma nova sala expositiva, criada durante a administração de Geralda Armond, nomeada “Conde de Prados”. Ao criar esta sala, Armond acompanhava uma prática dos museus, como o MHN e o MP, de dedicar espaços à consagração dos beneméritos das instituições, como a antiga sala “Miguel Calmon” do MHN e a sala “Santos Dumont” do MP, citadas anteriormente. As netas do Conde de Prados, Camila Ferreira Armond e Julia Ferreira Armond, realizaram importantes doações para o MMP, como porcelanas, oito volumes de obras de Lamartine¹⁴⁴, retratos e os trajes (REZENDE, 2008, p. 346).



Ilustração 17-Sala Conde de Prados. Década de 1960/1970. Fonte: Acervo fotográfico MMP.

Após pesquisas em acervos fotográficos do MHN e do MP, no intuito de se investigar como se dava a exposição de indumentárias nesse período “inicial” dos museus históricos nacionais, várias similaridades e algumas diferenças foram observadas. Como

¹⁴⁴Alphonse de Prât de Lamartine (1790-1869) foi um poeta, escritor e político francês. Sua obra literária composta por poesias, influenciou em importância o movimento romântico francês do século XIX. Consultar mais informações em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alphonse_de_Pr%C3%A2t_de_Lamartine/128543>.

pontos de contato, assim como na sala “Duque de Caxias” do MMP, na sala inaugurada por Affonso de Taunay na década de 1930, chamada “Armas e fardas antigas - Reminiscências militares”, notam-se no mesmo ambiente armas de fogo, indumentárias e uma armadura que parece ser do período medieval. Outro ponto de relevo é a exaltação dos heróis militares da Guerra do Paraguai nos museus, assim como Gustavo Barroso se preocupava em expor as “grandes relíquias” do General Osório na sala dedicada à sua figura, como seu antigo poncho com perfurações de bala e até mesmo fragmentos de ossos extraídos de um ferimento causado durante a batalha do Avaí, Alfredo Lage também expôs fragmentos do vestuário do Almirante Saldanha. No MHN inclusive, o Almirante foi novamente homenageado em uma sala nomeada “Almirante Saldanha”¹⁴⁵.

No MHN, o “passo grave dos conselheiros de estado” também se fazia presente na sala nomeada “D. Pedro II”, através de uniformes imperiais do segundo reinado, onde talvez alguma das indumentárias do imperador (como seus uniformes de almirante) pudesse estar exposta¹⁴⁶. Evocava-se, novamente, através das roupas, o corpo, a memória desses heróis que deveriam ser cultuados.

¹⁴⁵A Sala foi localizada no circuito do MHN na década de 1940. Fonte: Planta baixa da expografia, acessada em <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=10306>.

¹⁴⁶Consultar “Anexo GG” com o levantamento das indumentárias de D. Pedro II pertencentes à coleção do MHN nesse período.

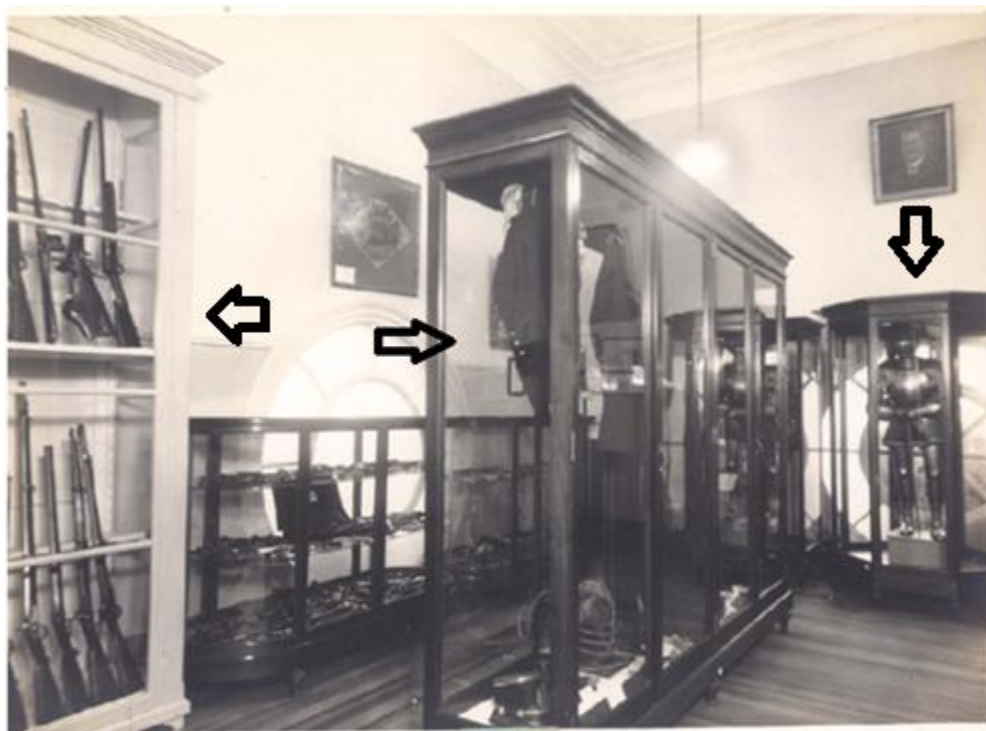


Ilustração 18- **Museu Paulista**. Sala TC4 – “Armas e fardas antigas. Reminiscências militares”. Década de 1930. As setas indicam a vitrine de armas, de fardões (ao centro) e da armadura medieval. Fonte: Coleção: FUNDO MUSEU PAULISTA – FMP. 1-00397-0000-0000. Acervo Museu Paulista Ibram/MinC.



Ilustração 19- **Museu Histórico Nacional**. Sala D. Pedro II. Exposição permanente Gustavo Barroso. s/d. Fonte: Acervo Institucional MHN. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira. MHN/Ibram/MinC.



Ilustração 20-Fotografia aproximada. As setas indicam as fardas expostas na vitrine à esquerda, junto de seus chapéus armados na localização das cabeças. Nota-se que esta também é a forma expográfica do MMP (ver ilustração 17). Acima, a seta indica a obra “Juramento Constitucional da Princesa Isabel”, óleo sobre tela, 1861-1862 de Francisco Tironi. É interessante notar o posicionamento da tela em que todos os estadistas encontram-se vestidos com seus uniformes de gala, ao lado de indumentárias semelhantes. Fonte: Acervo Institucional MHN. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira. MHN/Ibram/MinC.

Poucas foram as fotografias e informações localizadas sobre a expografia de indumentárias ao longo do tempo nessas instituições, assunto que certamente carece de pesquisas aprofundadas, mas, como conclusão de nossas análises, destacam-se dois pontos: o pequeno número de peças femininas nos circuitos expositivos se comparado à quantidade de itens masculinos, o que mostra a predominância de uma visão masculina da história; e a ausência de roupas que pudessem representar outros setores da sociedade, como os escravos e os trabalhadores urbanos, aspecto que se relaciona com a legitimação das elites nos museus e nas coleções da época¹⁴⁷.

No caso do MHN, a exposição de fardões, armas e objetos relacionados, sobretudo, à Guerra do Paraguai, pode ser vista junto às orientações políticas de Gustavo Barroso, que, segundo Santos (2006, p. 44), filiava-se às vertentes mais tradicionais da sociedade e durante muito tempo foi professor de História Militar do Brasil do Curso de Museus, criado em 1922. Por isso, seu discurso museográfico coloca a nação com base nas glórias do passado militar, com destaque aos grandes eventos e heróis. De acordo com a autora, esse discurso criado por Barroso, que também foi percebido em menor expressão no MP e no MMP, pode ter sido

¹⁴⁷É importante ressaltar que essas conclusões foram feitas apenas a partir das fotografias localizadas, portanto não se descarta a possibilidade de outros tipos de vestuário terem participado das exposições permanentes.

influenciado pelos museus militares europeus do final do século XIX, nos quais os objetos utilizados na expansão territorial das nações, como itens de artilharia, ao lado de medalhas de honorarias e objetos que tivessem pertencido aos heróis de guerra criavam uma concepção “romântica” da história nos campos de batalha (SANTOS 2002; 2006).

Nesse sentido, é interessante observar como as roupas de D. Pedro II foram contextualizadas de maneiras diferentes no MHN e no MMP. Na sala “Duque de Caxias” do MHN, encontrava-se em exibição, como se vê na fotografia abaixo, a grande escultura equestre do imperador, moldada em 1866 por Francisco Manoel Chaves Pinheiro, para comemorar a rendição de Uruguaiana (18/09/1865)¹⁴⁸. Em documentações encontradas nos arquivos da instituição, foi possível saber que nesta sala também estava um poncho do monarca¹⁴⁹ junto de outros objetos da Guerra do Paraguai, como troféus e espadas. O documento é referente ao pedido de transferência de todas as peças de D. Pedro II do acervo, em 1941, para o Museu Imperial de Petrópolis, em formação na época¹⁵⁰. Barroso, contra a transferência, explica na carta direcionada a Rodrigo Mello Franco¹⁵¹ os motivos para a permanência do poncho do imperador na coleção do MHN:

O poncho é uma peça insubstituível na Sala Duque de Caxias, onde o Museu Histórico conserva e expõe as relíquias das nossas guerras estrangeiras e os troféus das vitórias do nosso Glorioso Exército. [...] de modo que sua retirada desfalca profundamente o esplendor do conjunto do mostruário que relembra esse memorável feito militar. Além disso, a sala é dominada pela estátua equestre do imperador com o uniforme que trajava naquele dia. (BARROSO, 1941)¹⁵²

Nota-se que, apesar de haver uma sala destinada à homenagem de D. Pedro II no museu, Barroso prefere posicionar o item em outro contexto, o que indica uma predominância de vinculação do objeto com o evento, antes de uma vinculação biográfica, ainda que esta coexista. O poncho em questão foi utilizado por D. Pedro II na rendição de Uruguaiana, e, ao posicioná-lo em meio aos objetos do evento histórico, Barroso valoriza-o como testemunhos materiais autênticos da batalha, ou, de acordo com suas próprias expressões, “reliquias” da guerra. Quando comparada a essa versão “militarista” do objeto no MHN, a versão do MMP criada por Alfredo Ferreira Lage, que posiciona os trajes do monarca em meio a retratos e

¹⁴⁸A escultura nunca chegou a ser fundida em bronze. Ver informações sobre a obra em <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-113x.htm>>

¹⁴⁹Ver o poncho no “Anexo GG”.

¹⁵⁰Sobre a transferência das indumentárias de D. Pedro II e sobre os itens que atualmente encontram-se nos museus, ver “Anexo GG”.

¹⁵¹Rodrigo Mello Franco na época era diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

¹⁵²A carta é datada apenas pelo ano. Documento disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=35012>>.

objetos de sua esposa e de sua filha, suscita-nos uma ideia “familiar” de expografia, cabendo às suas roupas despertar nos visitantes a sensação de intimidade com o imperador, que outrora esteve hospedado no mesmo local.

Outra observação que pode ser feita através desta carta de Barroso é que, em nenhum momento, as características intrínsecas do objeto ou suas peculiaridades técnicas são mencionadas. Ademais, entre os motivos para sua manutenção no acervo, nada relacionado à pesquisa ou conhecimento é listado, apenas a capacidade que o objeto teria de “relembrar” os feitos militares.



Ilustração 21- **Museu Histórico Nacional**. Sala Duque de Caxias. Exposição permanente Gustavo Barroso. s/d. As setas à esquerda indicam a vitrine onde uma roupa aparece exposta, que talvez seja o poncho, e logo à frente a grande estátua equestre de D. Pedro II. À direita, a seta indica um retrato do Duque de Caxias que apesar de ser o homenageado da sala, parece perder espaço para as representações grandiosas de D. Pedro II. Fonte: Acervo Institucional MHN. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira. MHN/Ibram/MinC.

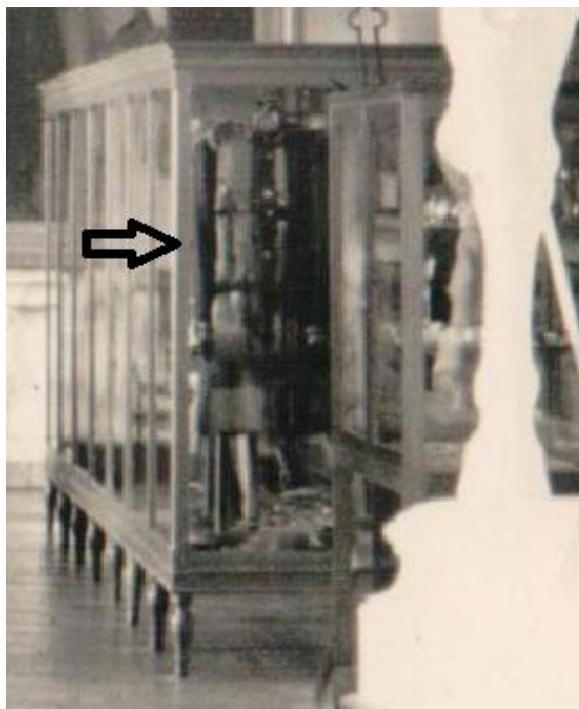


Ilustração 22-Fotografia aproximada da vitrine com indumentária não identificada. Fonte: Acervo Institucional MHN. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira. MHN/Ibram/MinC.

Através dos usos expográficos das indumentárias nos três museus, conclui-se que foram exibidas e colecionadas como “reliquias”, representações do corpo dos antigos usuários e dos eventos históricos dos quais são testemunhas. No culto aos homens ilustres e à história da nação, tais representações deveriam suscitar aos visitantes experiências emocionantes, através de uma proximidade que, em especial, as roupas seriam capazes de proporcionar.

As semelhanças encontradas nas expografias, como a colocação de armas e uniformes no mesmo ambiente (MMP e MP) ou até mesmo a criação de salas destinadas à homenagem do mesmo personagem, como Duque de Caxias e D. Pedro II, mostram como Alfredo Ferreira Lage, com suas coleções fixadas no interior de Minas Gerais, esteve conectado com o que se passava nos museus de caráter nacional da época, revelando, desta forma, a grandiosidade de seu projeto.

3.1.2 SUPORTES EXPOGRÁFICOS

Uma das questões que afeta em importância a expografia de indumentárias em museus são os suportes expográficos utilizados, tanto por questões de conservação, quanto por questões de interpretação/fruição. De acordo com Anna Lisa Tota (2000, p. 135), há também nos museus uma “abordagem cognitiva” na classificação dos artefatos da memória, pois, além de fatos históricos, através de uma cadeira, por exemplo, podemos nos recordar como se dá o ato cotidiano de sentar-se, e, no caso das roupas, suscita-nos o ato de vestir-se e de movimentar-se com esses objetos que têm como característica o dinamismo com o corpo em movimento.

Por isso, é um grande desafio exibir esses itens, pois fora do corpo vivo – em ação – para o qual são feitas, as roupas nos museus parecem descontextualizadas; sem o “corpo, o gesto e o ambiente”, esses objetos sempre serão *incompletos*, como Jeffrey Horsley (2014, p. 76) nos traz:

A roupa, o corpo e o *self* constituem uma totalidade, e quando eles são separados, como um costume de museu, temos apenas um fragmento parcial da roupa, nossa compreensão é limitada [...] Esses expositores não podem nos dizer como a roupa se movia quando estava no corpo, como parecia quando ele se movimentava, e como ela era sentida pelo usuário¹⁵³ (ENTWISTLE & WILSON apud HORSLEY, 2014, p. 76).

No Brasil, ainda hoje, raros são os debates sobre a curadoria de indumentárias. Segundo Paula (2006), a indiferença em relação à forma de expô-las durante todo o século XX foi uma característica predominante nos museus nacionais. Até mesmo práticas triviais, como a utilização de manequins, por vezes foi algo ausente nas instituições que parecem ter ignorado a tridimensionalidade própria desses objetos, expondo-os, por exemplo, com uma abordagem utilizada para obras de arte bidimensionais, como as pinturas.

Gilda de Mello e Souza (1993), ao refletir sobre a moda como arte, compara quadros com roupas e destaca a diferença entre a bidimensão dos primeiros e a tridimensionalidade das segundas: “Enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua faceta parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do *movimento*.” (SOUZA, 1993, p. 40). Não cabe aqui a discussão da moda ou da roupa como arte, mas

¹⁵³Tradução minha do trecho: “*Dress, the body and the self constitute a totality, and when dress and body are pulled apart, as in the costume museum, we grasp only a fragment, a partial snapshot of dress, our understanding limited [...] Its displays cannot tell us how a garment moved when on the body, what it sounded like when it moved and how it felt to the wearer.*”

algumas ideias de Souza nos ajudam a refletir a roupa enquanto objeto musealizado. Assim como a beleza de um rosto está nas linhas de expressão, a beleza das roupas encontra-se além dos tecidos estáticos em manequins inanimados: está no gesto, no movimento. É na interação entre corpo e roupa, na graça de cada andar e na performance que o vestuário “acontece”.



Ilustração 23-Vistas parciais da exposição do Museu de Arte e Arqueologia (São Paulo). Nota-se que à esquerda a roupa parece integrar uma tela, como uma pintura e à direita, de forma interessante, a indumentária parece ter sido emoldurada como um quadro. s/d. Fonte: PAULA, 2006, p. 286 e 289.

No Museu Mariano Procópio, a veste de coroação de D. Pedro II até 1996, quando passou por um processo de restauração, foi exposta aberta e de costas para o público, em uma vitrine-mesa ao lado do par de sapatos usado na ocasião. Algumas fotografias mostram a degradação da peça já em um período anterior, e, talvez por esse motivo, Alfredo Ferreira Lage tenha optado por esse meio expositivo, diferente dos fardões da maioria e de casamento que sempre estiveram em manequins¹⁵⁴. É possível que essa forma expositiva tenha sido adotada como algo relativamente comum para a época, pois foi localizada no

¹⁵⁴É importante destacar que as atividades de conservação e de restauração de têxteis no Brasil começaram tardiamente, apenas na década de 1970; portanto, na década de 1920, quando a roupa começou a ser exibida, não houve meios para tratá-la, “restando” à Ferreira Lage a vitrine-mesa que infelizmente agravou a degradação do objeto. O assunto será retomado na próxima seção, “A RESTAURAÇÃO DAS PEÇAS”.

Museu Histórico Nacional na antiga exposição permanente (circuito Gustavo Barroso) uma indumentária exibida também em vitrine-mesa.

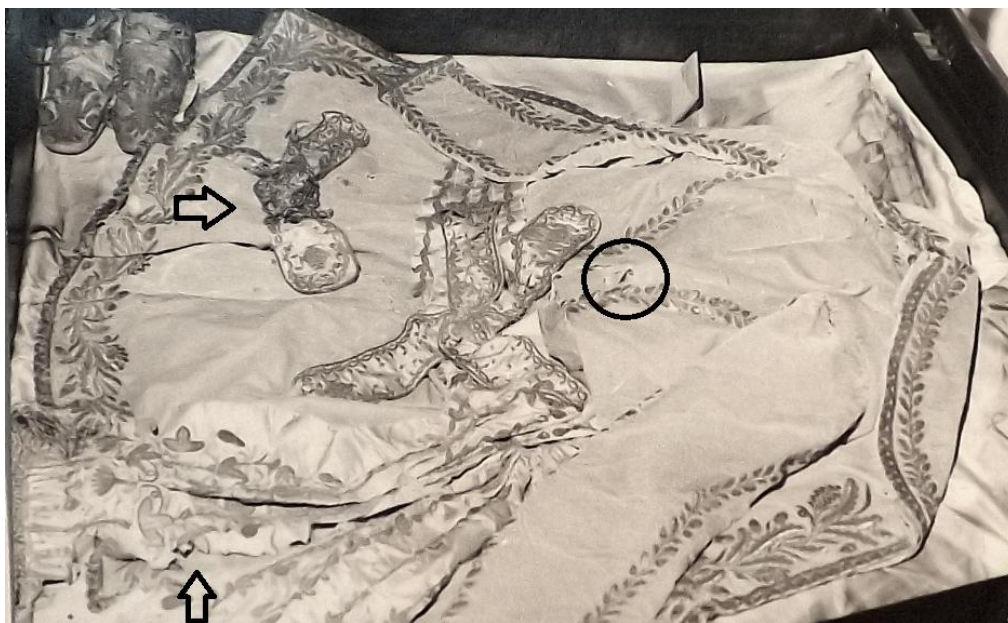


Ilustração 24-Veste de coroação. S/d. As setas indicam as áreas de degradação notadas através da fotografia. Fonte: Acervo fotográfico MMP.



Ilustração 25-Veste da coroação. 1941. Nota-se a ornamentação do mobiliário, especialmente produzido para a exposição da peça. Fonte: Acervo fotográfico MMP.

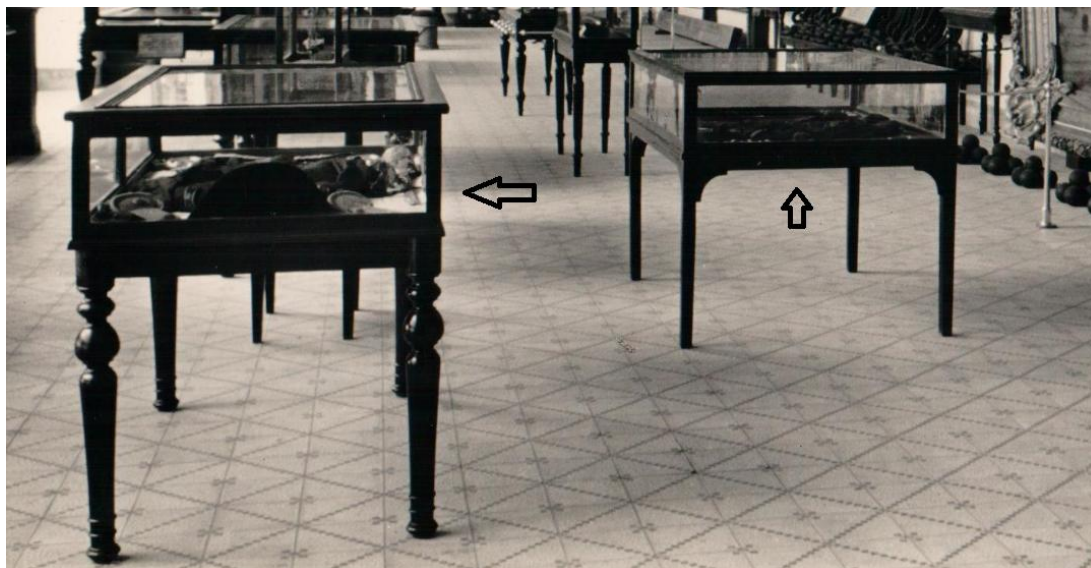


Ilustração 26- Sala não identificada. Circuito Gustavo Barroso. S/d. A seta à esquerda indica um fardão exposto junto de suas dragonas e do chapéu armado. À direita, outra indumentária também parece ser exposta em vitrine-mesa. Fonte: Acervo Institucional MHN. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira. MHN/Ibram/MinC.

Se a exposição das roupas no museu já é considerada descontextualizada e incompleta, a exibição dos objetos dessa forma torna tudo mais problemático, pois primeiramente a tridimensionalidade é ignorada e, ao expô-las deitadas, suprime-se qualquer ideia de movimento que ainda poderia existir caso estivessem “de pé”, maneira que cotidianamente somos vistos com esses objetos¹⁵⁵. De acordo com Buck (apud TAYLOR, 2002, p. 24), “a beleza do vestido, sempre efêmera, é tão intimamente conectada com a vida, o corpo de quem o usava e lhe deu a expressão final, que o vestido sobrevivente, inabitado, pode parecer um elaborado pedaço de pano”¹⁵⁶. Expostas, sobretudo, em vitrine-mesa, as roupas pareciam exatamente isso: elaborados pedaços de pano.

Outra forma encontrada de exibição nas antigas práticas curatoriais brasileiras foi a utilização de cabides, tanto no Museu Paulista quanto no Museu Mariano Procópio (ver ilustração 27 e 28). Esse recurso dava um aspecto improvisado e até mesmo “fantasmagórico” para as fardas penduradas ao alto nos armários, as quais, sem os manequins, assemelhavam-se

¹⁵⁵É importante considerar também a intenção da curadoria da exposição, pois talvez essa forma deitada e “desabitada” da roupa pode ser utilizada de forma proposital para suscitar aos visitantes ideias sobre a morte do corpo, por exemplo. Contudo, nas expografias apresentadas nada que indique uma abordagem mais criativa, pôde ser percebido, dessa forma, creditamos a exposição em vitrine-mesa à “indiferença” curatorial. (Nesse aspecto agradeço Maria Claudia Bonadio por trazer estas questões para meu trabalho).

¹⁵⁶Tradução minha do trecho: “*the beauty of dress, always ephemeral, is so closely connected with the living, moving body which wore it gave it final expression, that a dress surviving, uninhabited, may appear as an elaborated piece of fabric*”.

a figuras “volitando” pelo ar no MP. A ausência dos suportes também dificulta a observação das proporções das indumentárias, que, como discutido anteriormente, possuem a memória do corpo que um dia a habitou.



Ilustração 27 - **Museu Paulista**. Sala TC4- Armas e fardas antigas. Reminiscências militares. Década de 1930. Fonte: Coleção: FUNDO MUSEU PAULISTA – FMP. 1-00303-0000-0000. Acervo Museu Paulista Ibram/MinC.

Segundo Taylor (2002), outras características que são em parte perdidas, quando as roupas são expostas de forma estática, são o corte e o caimento, além dos efeitos da luz sobre os tecidos. No século XVIII, os fabricantes de sedas adamascadas de Lyon¹⁵⁷, na França, usando uma sofisticada técnica de alternância dos sentidos dos fios (brilhantes ou opacos) na trama do tecido, conseguiam criar padrões como folhagens e florais, que se revelavam de acordo com a incidência da luz e a movimentação dos corpos. O famoso costureiro Charles Frederick Worth (1825-1895) era tão convencido da importância dos efeitos da luz que possuía, em Faubourg St. Honoré, Paris, um simulador de salão de baile, onde podia examinar cuidadosamente os resultados de suas criações. As paredes deste *salon de lumière* eram cobertas com espelhos enormes, de modo que suas clientes poderiam ver como seus vestidos brilhariam nos salões de baile (TAYLOR apud FREESZ, 2014, p. 31).

¹⁵⁷Sobre os tecidos adamascados de Lyon, visitar o endereço eletrônico do *Musée des Tissus*: <<http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx>>.

Como dito, o corte e o caimento das roupas também se perdem parcialmente nas exposições, o que pode ser pensado através de exemplos icônicos como as criações das Mmes Vionnet e Grès¹⁵⁸, que, com suas inovações geométricas, deixavam suas clientes em pânico ao telefone, buscando entender como se vestiam peças tão complexas. Muito da sofisticação criada por suas técnicas de drapeado, dificilmente serão vistas novamente, pois nunca mais vestirão corpos humanos (Ibidem).

Nesse sentido, pensando na veste de D. Pedro II, criada para impressionar os súditos durante sua coroação, com os efeitos de brilho que o veludo de seda possui devido à disposição dos fios e do destaque dos bordados dourados¹⁵⁹, a ausência do manequim que permitiria que a luz incidisse sobre determinados pontos volumétricos, semelhante ao seu posicionamento sobre o corpo, limita a visualização aproximada da forma original de uso da peça. Ao exibi-la chapada, a observação do caimento da roupa sobre o corpo também é impedida.

A visualização desses detalhes técnicos e estéticos específicos das indumentárias, de fato, não parece ter sido uma preocupação dos museus históricos no Brasil. Através de algumas fotografias, nota-se que sequer as costas dos fardões da maioria e do casamento poderiam ser apreciadas pelos visitantes ainda na década de 1990 (ver ilustração 35). Em outro registro, a cauda de um traje de Corte da princesa Isabel, pertencente à coleção do MMP, aparece exibida de forma “embolada”, ignorando-se novamente seus bordados e formas que ficaram “espremidas” em uma vitrine menor que seu comprimento total.

¹⁵⁸ A costureira Alix Grès (1903-1993), Mme. Grès como era chamada, abriu sua *maison* em 1941, mas logo foi fechada por causa da Segunda Guerra Mundial. É conhecida por suas criações com suntuosos, criativos e complexos drapeados, inspirados por indumentos da Antiguidade Clássica. Madeleine Vionnet (1876-1975) também criava modelos drapeados e especialmente enviesados; no período “entre guerras” fez sucesso entre as elites de muitos países ocidentais, por seus atemporais vestidos de noite.

¹⁵⁹ Consultar o capítulo III para o detalhamento dos materiais da peça.



Ilustração 28-**Museu Mariano Procópio**. 1º plano da Sala D. Pedro II. 1960-1970. A cauda parece ter sido pendurada por um cabide. A seta indica a forma “embolada” de exibição da peça. Fonte: Acervo fotográfico MMP.

Diferentemente da veste de coroação, os fardões de D. Pedro II foram expostos em manequins durante todo o tempo no MMP. Na ocasião de nossas pesquisas na instituição, pudemos concluir que Alfredo Ferreira Lage provavelmente tenha encomendado do Rio de Janeiro manequins sob medida, conforme informações encontradas em um adesivo colado na base de um deles¹⁶⁰. O item possui como acabamento um veludo verde escuro no colo e pescoço que está puído pelo uso. De acordo com os funcionários do MMP, esses manequins estão “há muito tempo” na instituição, o que mostra que não foram inteiramente substituídos por suportes mais modernos que detalhadamente devem considerar as medidas de cada roupa, prática necessária à conservação. Caso não sejam respeitados os volumes e a silhueta do corpo, podem-se provocar danos, como vincos nos tecidos e deformações.

¹⁶⁰Sabe-se que esses manequins foram encomendados durante a direção de Alfredo Ferreira Lage, pois, no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, foram encontrados anúncios dessa fábrica no período de 1922 a 1927. Contudo, o endereço aparece como Rua do Lavradio e não Rua Bella de São João, o que até o momento não pôde ser esclarecido, pois não foram encontrados outros anúncios da J. Citriniti. Foram pesquisadas as décadas de 1910, 1930, 1940 e 1950, no entanto apenas os anos mencionados possuem a propaganda. Fonte: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394&PagFis=80004&Pesq=citriniti%20manequins>>



Ilustração 29-À esquerda, no manequim presente no MMP, observa-se o veludo colocado no colo e pescoço para acabamento, já desgastado devido ao uso. À direita, etiqueta de procedência do manequim, a notar: “Fábrica de manequins - A primeira da América do Sul”. Fotógrafo Cássio Ferreira.

A construção de manequins para expor peças históricas é uma tarefa complexa, apenas a medição correta da roupa não é suficiente. Deve-se também considerar a silhueta da época em que o objeto foi fabricado, principalmente para trajes femininos, e até mesmo a anatomia do corpo do antigo usuário, que pode apresentar especificidades, como uma curvatura acentuada nas costas ou um maior volume abdominal, etc..

Como exemplo dessa complexidade, há o caso do vestido de coroação utilizado pela imperatriz Isabel Petrovna em 1782, presente na coleção do Museu de Kremlin, em Moscou. Até sua restauração realizada em 1980, a peça era exposta em um manequim com anexos de ferro soldados, que apenas davam uma ideia da silhueta e não acompanhavam adequadamente a envergadura da saia, resultando em sérios danos ao objeto. Após a restauração, foi necessária uma equipe de artistas, escultores e especialistas da Fundação para a Arte da Rússia, que trabalhou em conjunto na construção de um novo suporte adequado (CHERNUKHA, 1993, p. 37).

Essa especificidade dos volumes corpóreos, registrados principalmente em roupas confeccionadas sob medida, foi descoberta pela equipe do “Projeto Replicar”, realizado entre 2009 e 2010 no Museu Paulista. O projeto teve como objetivo a produção de uma réplica-documento de um vestido do século XIX que pertenceu à Condessa de Pinhal (Anna Carolina de Melo de Arruda Botelho). Após a confecção de uma das réplicas, foi percebido que a peça não se encaixava adequadamente no manequim, e depois de análises, concluiu-se que isso

ocorreu porque a antiga usuária possuía uma curvatura acentuada nas costas, ausente no manequim “padronizado”¹⁶¹.

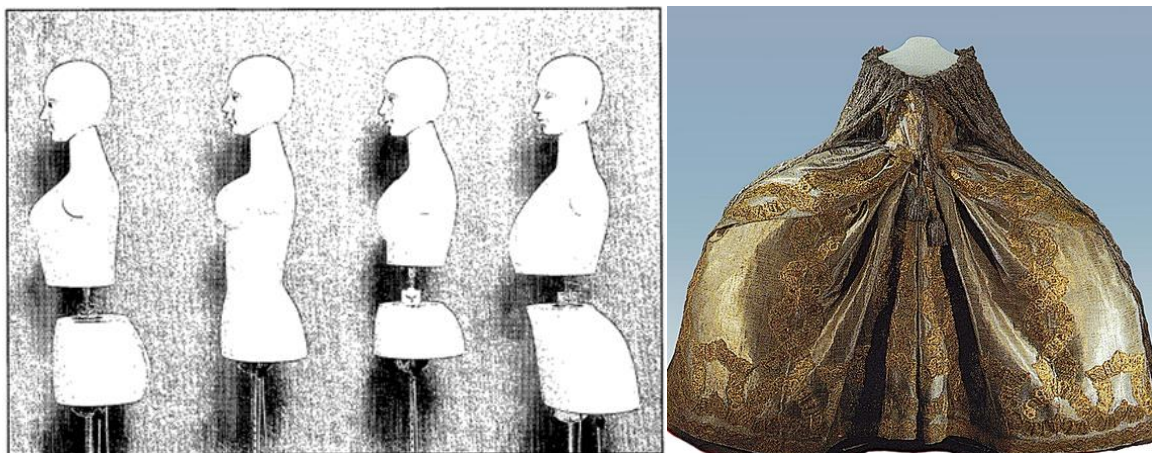


Ilustração 30-À esquerda, tipos de manequins com silhuetas do século XVIII ao início do século XIX utilizados para a exposição de trajes femininos no Kyoto Costume Institute. Fonte: FUKAI, 1996, p. 9. À direita, traje de coroação da imperatriz Isabel Petrovna, no qual observa-se a grande envergadura da saia, própria das modas do século XVIII.

Outros elementos notados nas práticas curatoriais antigas e atuais dos museus brasileiros pesquisados, direcionam, novamente, à indiferença e à pouca criatividade em relação aos trajes exibidos. Os manequins escolhidos pelo Museu Mariano Procópio e pelo Museu Histórico Nacional, tanto na década de 1920 como em expografias atuais, são do tipo “não-realizados”¹⁶², ou seja, sem cabeça ou estilização de qualquer espécie.

Na década de 1920, na Europa, havia uma tendência realista para as exposições de indumentária que eram montadas como produções especiais. Manequins preservados do Victoria & Albert Museum, datados entre 1900-1920, apresentam cabeças com penteados, braços e mãos, cuidadosamente esculpidos com o estilo do século XVIII. Em 1908, o Musée des Arts Décoratifs de Paris fez uma exposição com peças do século XVII e XVIII em uma grande vitrine de vidro, onde os manequins ficavam sentados em carruagens do período, em uma espécie de encenação da vida real (TAYLOR, 2002, p. 42).

Embora Alfredo Ferreira Lage fosse frequentador das instituições museológicas europeias, de acordo com Rezende (2008), o que pode apontar o não desconhecimento dessas

¹⁶¹Esse caso foi comentado por Teresa Cristina Toledo de Paula durante o curso de “Introdução e Conservação de Têxteis em Museus” do MHN ministrado no MHN em julho de 2014 no qual estive presente. Para mais informações sobre o “Projeto Replicar” consultar o site: <<http://www.mp.usp.br/replicar/original.html>>

¹⁶²Manequins “não-realizados” é o nome dado por especialistas a esse tipo de *manequinage* (montagem expográfica das roupas) nos museus, quando não têm cabeças, pernas, braços ou acessórios.

exposições mais elaboradas, limitou-se aos suportes sem cabeça ou braços. Há de se considerar também que talvez fosse mais difícil no Brasil, naquele período, montar exposições mais “teatrais”, como as citadas acima, por questões de custos e de materiais. Foi localizada uma carta de Gustavo Barroso, datada de 1923, na qual o diretor do museu requeria a órgãos estatais a liberação de manequins que o museu “urgentemente” precisava, para expor os uniformes e o poncho de D. Pedro II presentes naquela instituição¹⁶³.



Ilustração 31- À esquerda, expografia de indumentárias do séc. XVIII do V&A Museum, 1913. Nota-se que a vitrine permite a visualização total das peças. À direita, cabeça de manequim esculpida com o penteado do século XVIII. Bethnal Green Museum, 1910. Fonte: TAYLOR (2002, p. 43).

É importante ponderar que a utilização de manequins não-realizados também parte de escolhas curatoriais. Na exposição *Fastes de Cour & Cérémonies Royales*, ocorrida em 2008, no Château de Versailles, na França, trajes de Corte do século XVIII foram expostos dessa forma, que atualmente, é também utilizada no Museu Histórico Nacional para a exibição de indumentárias. No entanto, acredita-se que essa montagem pouco elaborada, somada à ausência de materiais complementares, e à permanência expográfica ao longo dos anos, como será mostrado a seguir, aponta para uma “indiferença” relacionada às roupas nos museus de nosso país.

¹⁶³O documento está datado de 29/09/1923 e foi destinado a José Vergueiro Steidel, que, segundo consta na carta, era “encarregado dos mostruários do Estado”. Para ver o documento na íntegra, acessar: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=29265>>.



Ilustração 32-Traje de cavaleiro da Ordem do Espírito Santo, pertenceu ao imperador Alexandre da Rússia (1777-1825), exposto na ocasião da exposição Fastes de Cour, em 2008, Versailles. Fonte: <<http://fastesdecour.chateauversailles.fr/#/fr/oeuvres>>

O que não dependia necessariamente de recursos financeiros, como a elaboração de textos explicativos com informações mais detalhadas sobre os objetos, ou a colocação de um material complementar na expografia, como documentos iconográficos que permitissem ao visitante a visualização de como os trajes eram utilizados originalmente, também não puderam ser localizados nas exposições ao longo do tempo. Na imagem abaixo, nota-se a legenda econômica da veste de coroação, em que constava apenas a ocasião de uso da peça; não são apontadas, por exemplo, as matérias-primas da roupa.

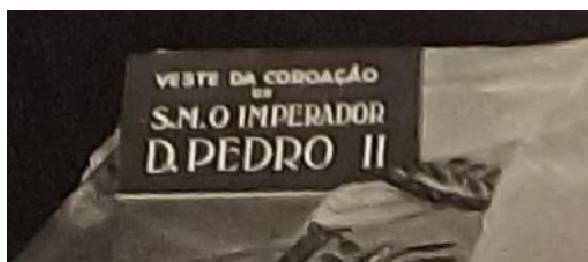


Ilustração 33-Fotografia aproximada da legenda da veste de coroação em exibição. 1941. Fonte: Acervo fotográfico MMP.

Mesmo na nova expografia, elaborada em 1996 após a peça ter sido restaurada, quando um novo manequim apropriado foi confeccionado, nenhum material informativo de suporte foi explorado pela instituição, o que se faz importante, uma vez que o traje majestático de coroação encontra-se incompleto, sem o manto ou a murça de plumas de papo tucano que fazem parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Seria interessante a

utilização de iconografias da ocasião, para que o visitante pudesse ao menos associar a roupa ao seu momento de uso, como por exemplo, a tela de Manoel de Araújo Porto-Alegre na qual a coroação do imperador foi representada (ver ilustração 3).



Ilustração 34-À esquerda, nova forma expositiva do MMP da veste de coroação após o restauro. Nota-se uma composição mais cuidadosa do espaço, com a colocação de um espelho do acervo, através do qual as costas da roupa podem ser vistas. Segundo Claudia Regina Nunes, esta forma de exibição (manequins pendurados por cabos de aço) foi escolhida por ela baseada na expografia da veste majestática do Museu Imperial, que também inclui o manto e a murça utilizados na coroação – imagem à direita¹⁶⁴. Fonte: Acervo pessoal Claudia R. Nunes

Outra questão observada é que mesmo após uma modificação dos discursos museológicos, houve uma contextualização muito semelhante de trajes nos circuitos expográficos permanentes nos museus pesquisados, mostrando certas continuidades nas apropriações dos acervos ao longo do tempo. No MMP, da mesma forma que havia a relação do fardão da maioria com uma iconografia de período próximo à sua utilização durante a direção de Geralda Armond, como se vê na “ilustração 12”, durante a década de 1990, mesmo depois de o museu ter passado por uma reformulação de sua expografia, realizada em 1980 quando museólogas foram contratadas, parece ter havido apenas a substituição da litografia de Graciliano Leopoldino dos Santos, por uma de Felix-Émilie Taunay, de 1837, na qual o

¹⁶⁴ Lembrando que a veste majestática do Museu Imperial foi confeccionada para o imperador como uma versão adulta da veste de coroação presente no MMP, sendo que o manto e a murça (acervo MI), foram utilizados na coroação por D. Pedro II em 1841, e depois, durante sua vida, eram vestidos anualmente (com a veste versão adulta) nas aberturas de Assembleia.

imperador aparece jovem, ao lado de suas irmãs em ambiente de estudo, portando uma faixa distintiva no peito, indicativa do futuro cargo que futuramente assumiria.



Ilustração 35-Sala D. Pedro II. Expografia década de 1990. A seta indica a litografia de Jules Dupré segundo original de Felix- Émilie Taunay. Nota-se que as costas dos fardões continuam “escondidas” do público¹⁶⁵.
Fonte: Acervo fotográfico MMP. Fotografia Márcio Brigatto.



Ilustração 36- Jules Dupré (1811-1889), *Quarto de estudo*, Litografia segundo original de Taunay, 1837. Fonte: SAFRA, 2006, p. 91.

¹⁶⁵ Parece haver espelhos nas vitrines, mas, devido a pouca distância entre a roupa e o espelho, acredita-se que dificilmente o visitante pudesse observar em detalhes as costas das roupas.

Nota-se, na fotografia acima da Sala D. Pedro II (ilustração 35), realocada no prédio anexo após 1980, os mesmos retratos e bustos do imperador e da imperatriz distribuídos pelo ambiente, composição semelhante às décadas de 1950 e 1970 (ver ilustração 9 e 13), valorizando-se da mesma maneira a vinculação biográfica das roupas com o imperador. É importante destacar que talvez essa composição similar do circuito expositivo atenda às cláusulas do termo de doação do MMP ao município de Juiz de Fora, firmada por Alfredo Lage em 1936, a qual previa a manutenção das designações das salas criadas por ele: “Sala D. Pedro II”; “Maria Amália”; “Maria Pardos”; Viscondessa de Cavalcanti”; “Agassis” e “Tiradentes” (COSTA, 2005, p. 18). A cláusula previa inclusive a proibição de retirada dos objetos do museu e de suas salas originais.

Essa manutenção de contextualização dos trajés, também foi observada no Museu Histórico Nacional através do circuito permanente atual, que, de acordo com Santos (2006, p. 56), desde a década de 1980 – quando o museu passou por um período de declínio e abandono por não acompanhar transformações culturais do país –, vem passando por reformulações, ao integrar-se no Programa Nacional de Museus¹⁶⁶ em 1984.

Como no discurso de Barroso, que expôs o poncho de D. Pedro II como uma relíquia da Guerra do Paraguai, atualmente o objeto também se encontra vinculado à ocasião, em uma vitrine rodeada por armas, binóculo e utensílios que remetem a um “acampamento de guerra”. Novamente, o que predomina no ambiente é uma presença masculina, garantida por retratos e bustos de estadistas do Império. Outro aspecto em comum com as práticas anteriores de expografia dos fardões é um “apelo militarista” desses uniformes, que a nosso ver, exalta valores relacionados à virilidade (como o heroísmo), carregando certa obviedade no trabalho com os objetos desse tipo.

¹⁶⁶ Destaca-se que Santos (2006) situa um período intermediário após a morte de Barroso entre 1940 a 1980, quando uma nova administração reduziu o número de salas de 40 para 12 e uma história linear passou a ser narrada submetendo os heróis e eventos históricos a uma sucessão de fatos e de governos, como a “Sala da Colônia” e “Sala da Independência”. Desde então, os objetos vêm sendo expostos por uma lógica narrativa, no lugar de uma lógica da memória de acordo com a autora.



Ilustração 37- Exposição atual do Museu Histórico Nacional. Poncho de D. Pedro II. Fotografia da autora.

Na imagem abaixo, nota-se que fardões militares são relacionados outra vez com a Guerra do Paraguai, representada pela obra de grandes proporções de Victor Meireles, “Combate Naval do Riachuelo”, de 1872, o que também foi encontrado no circuito de Gustavo Barroso. Como objetos ignorados e meramente ilustrativos, algumas fardas foram posicionadas além do campo de visão dos visitantes, ao alto no ambiente. Na legenda, pouco é informado; não se sabe, por exemplo, a antiga pertença das peças. A inovação está na justificativa da “rígida regulamentação das peças, como reflexo das relações entre as Forças Armadas e o Estado”, comentado brevemente na legenda.



Ilustração 38- Expografia atual MHN. À esquerda, obra de Victor Meireles. Ao fundo, os fardões expostos no ambiente. Alguns uniformes são datados do final do século XIX pela legenda. Fotografia da autora.



Ilustração 39- Sala não identificada. Circuito Gustavo Barroso. s/d. A seta indica um fardão exposto no mesmo ambiente onde se encontra a tela de Victor Meireles. Fonte: Acervo Institucional MHN. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira. MHN/Ibram/MinC.

Contudo, uma expografia mais criativa foi pensada para a exibição dos raros itens sobreviventes do guarda-roupa civil de D. Pedro II, sua cartola e seu par de sapatos, que de acordo com informações do MHN, teriam sido os últimos utilizados pelo imperador antes de sua morte em Paris, durante o exílio¹⁶⁷. Diferentemente dos outros trajes (fardões e poncho) expostos em meio a um contexto “masculinizado”, essas peças foram inseridas atualmente em uma vitrine repleta de objetos cotidianos, onde recebem pouco destaque. Predomina, nesta montagem, um traje de gala do século XIX que pertenceu à Baronesa de Loreto, junto de joias femininas, um móvel tocador e um piano, ao lado de bengalas, charuteiras, saboneteira, escova de cabelo, uma bacia de barbear e etc.



Ilustração 40- Expografia atual do MHN. Vitrine onde se encontram expostos o par de sapatos e a cartola de D. Pedro II (indicados por seta). Fotografia da autora.

¹⁶⁷Ver “Anexo GG” informações sobre as peças.



Ilustração 41- Expografia atual do MHN. Traje de gala da Baronesa de Loreto e piano, compondo a vitrine onde a cartola e o par de sapatos estão inseridos. Fotografia da autora.

Segundo Santos (2006), o período “pós-barrosiano” é marcado pela ruptura com a memória. Dessa forma, os objetos deixaram de ser utilizados para a evocação das lembranças emocionadas, para se submeterem a uma narrativa sintetizada da história. No caso dos itens do guarda-roupa civil do imperador, de maneira interessante, foram contextualizados em meio a uma história cotidiana da elite da época, o que também nos remete aos hábitos de asseio pessoal e vaidade, representados pelo toucador, pela escova de cabelo e bacia de barbear, não havendo necessariamente uma temática rígida para os objetos, o que pode ser visto como um ponto positivo da exibição.

Toda a atenção dada à coleção considerada por Barroso como fragmentos que emprestavam autenticidade ao passado, como preciosidades, foi relegada a um segundo plano. De acordo com a autora, isso seria uma forma de dessacralização dos objetos, que traz seus aspectos positivos, mas que acabou resultando em uma diminuição de importância destes, uma vez que nos anais do MHN quase não existem mais pesquisas que os abordem (SANTOS, 2006, p. 82). Neste novo modelo de “museu-narrativa”, os objetos são orientados por uma história previamente formulada cientificamente, sendo submetidos a tal narrativa,

que se passa externa a eles, na qual são elencados apenas como ilustradores da história, aspecto observado na exibição da “ilustração 37” (SANTOS, 2006, p. 66).

Não foram localizadas fotografias de outras roupas em exposição no MMP em uma época atual. A julgar pela expografia dos trajes do imperador, percebe-se que a memória ainda é utilizada como critério para a exibição dos objetos, ainda que o museu, desde a nova administração da década de 1980, tenha se proposto a uma narrativa linear da história¹⁶⁸. Reformulando as salas que passaram a contemplar desde o século XVI à República Velha, segundo Costa & Júnior (2011), o museu manteve no discurso a monarquia como uma época sem conflitos sociais, em que o fausto e o luxo do Império eram destacados por meio da coleção, sendo D. Pedro II o ápice do circuito, “representando a continuidade de um bem-sucedido processo de colonização, marcado pela imposição da civilização nos trópicos” (Ibid., p. 12).

De modo geral, após essas pesquisas, através das quais analisamos práticas museológicas antigas e atuais, podemos apontar características que se destacaram nos acervos de indumentárias observados: I) A pouca criatividade das exposições, em que as peças inserem-se em um contexto por vezes óbvio, tendo como suporte os mesmos manequins não realizados, e as especificidades dos objetos (como a tridimensionalidade) são esquecidas, omitindo ao visitante, por exemplo, a parte posterior das roupas. Em nenhum dos casos vistos nessa seção, foram localizadas informações nas legendas sobre as técnicas de manufatura ou sobre o contexto de fabricação, o que provavelmente seja reflexo das poucas pesquisas sobre essas coleções que raramente possuem sua capacidade documental explorada em favor do conhecimento histórico. II) Por outro lado, se não foram valorizadas como documentos, pode-se dizer que as roupas nesses museus, ao menos certos tipos de roupas – masculinas, militares e oficiais – receberam importante espaço como objetos históricos, principalmente nas práticas antigas, aspecto que merece algumas considerações, mesmo que indiciárias, pois aponta caminhos de pesquisa sobre nossos acervos têxteis, ainda pouco discutidos pela bibliografia.

Situado através das questões de gênero, os têxteis geralmente são associados ao *universo feminino*, e por isso, segundo trazem os estudos sobre o assunto¹⁶⁹, foram

¹⁶⁸ Destaca-se que a valoração dos objetos pelas memórias que são capazes de suscitar não é visto aqui como uma qualidade ou fraqueza das instituições; a questão é que os objetos podem também ser explorados para além desses critérios, como verdadeiros documentos históricos. Sobre isto ver a seção “NOVAS PROPOSTAS EXPOGRÁFICAS”.

¹⁶⁹ Sobre as questões de gênero que esses objetos engendram e sobre a associação dos têxteis ao universo feminino consultar: TAYLOR, L. **Estabilishing dress history**. Manshester and New York: Manshester

desvalorizados como objeto de pesquisa e como acervo museal durante longos anos, o que pode ser acompanhado nos trabalhos de Lou Taylor (2004), embasados no cenário europeu e norte-americano. Segundo Taylor (2004, p. 120), apesar de muitos museus possuírem têxteis, estes se mantiveram praticamente desconhecidos pelo público, tendo recebido pouca ou nenhuma atenção curatorial. No Victoria & Albert Museum, por exemplo, somente com a inserção de mulheres na curadoria da instituição por ocasião das convocações da Segunda Guerra Mundial, que sua vasta coleção têxtil - formada já em meados do século XIX – passou a ganhar significativo espaço nas galerias¹⁷⁰.

Para Teresa Cristina Toledo de Paula (2006), que investigou em suas pesquisas os possíveis motivos da invisibilidade dos têxteis no Brasil, em âmbito museológico e acadêmico, o assunto também pode ser visto através das questões de gênero:

[...] os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se compararmos a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão. Arte decorativa, arte menor, artesanato foram algumas denominações atribuídas aos tecidos por um mundo masculino, de *homens* viajantes, *homens* cientistas, *homens* historiadores e *homens* de museu. (PAULA, 2006, p. 255)

Dessa forma, os acervos principalmente ligados à moda¹⁷¹, foram encarados como “objeto menor” de pesquisa pelos “homens de letras”, que os relacionaram historicamente à frivolidade, ornamentação e ostentação (Taylor, 2004). Também nessa pesquisa, pôde-se concluir que as indumentárias femininas foram expostas em menor número, e que as roupas masculinas exibidas, referem-se majoritariamente ao vestuário oficial (uniformes); somado ao fato, que de maneira geral, esses itens pouco foram trabalhados como documentos. Acrescenta-se a este último aspecto documental, a hierarquização dos objetos no museu, que de acordo com Paula (2006), também acompanha questões mercadológicas, sendo os acervos mais valorizados monetariamente, aqueles que canalizam mais ações de investimento,

University Press, 2004. PAULA, T. C. **Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 253-298. jul.- dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a08v14n2.pdf>>. Acesso: 26/08/2014. CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e artefato. O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Edusp, 2008. SIMIONI, Ana Paula. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. Revista Proa, nº 2, v. 1, 2010, UNICAMP. Campinas.

¹⁷⁰De acordo com Taylor (2004, p. 119) o ambiente museológico era dominado por homens pelo menos até meados do século XX, e as mulheres eram inferiorizadas como profissionais, recebendo menores salários. No caso da vasta coleção têxtil do V&A, mesmo sendo exposta desde o século XIX, passou a receber destaque e contar com galerias e exposições exclusivas (principalmente voltadas aos objetos ligados à moda), somente após a inserção destas profissionais no museu.

¹⁷¹Refiro-me nesse caso ao vestuário civil, não oficial, cotidiano, de homens e mulheres.

conservação e pesquisa, por renderem maior visibilidade institucional - destacando-se as obras de arte, como as pinacotecas.¹⁷²

Contudo, nossas pesquisas trouxeram à tona que ao se associarem ao corpo masculino dos homens ilustres que se queriam celebrados nas galerias dos museus no início do século XX no Brasil, como D. Pedro II, Duque de Caxias, General Osório, e outros estadistas do Império, suas roupas utilizadas em seus postos oficiais, foram valorizadas (não por acaso pelos “homens de museu”) como relíquias, por carregarem os vestígios dos antigos usuários e por serem fragmentos autênticos dos grandes eventos históricos que deveriam ser eternizados no panteão nacional, como os episódios militares da Guerra do Paraguai, que receberam espaço no MMP, no MHN e no MP.

Esses trajes oficiais, que desde as manufaturas, como será visto no capítulo III¹⁷³, passaram por mãos masculinas, e assim continuaram, ao serem vestidos, e, posteriormente, ressignificados nos circuitos de Gustavo Barroso, Affonso de Taunay e Alfredo Lage, foram engajados no que parece ter sido uma exaltação ao poder político masculino, e aos valores militares e viris (que inclusive, tradicionalmente caminham juntos¹⁷⁴), sendo esses uniformes posicionados nos museus, ao lado de armas e de representações (como pinturas) de batalhas e de eventos políticos.

Ao servirem à cristalização da posição social desses homens na construção de um passado nacional, a trajetória dessas coleções revela-nos a existência de um *universo têxtil masculino*, que possui suas próprias engrenagens, abarcando um contexto de produção, com um *savoir-faire* específico; usos e relações com o corpo masculino; e estratégias de preservação, patrimonialização e de valorização ao longo do tempo. Por não termos tido condições de focar esse universo em nosso trabalho (não estando entre os objetivos da

¹⁷²Destaca-se que os uniformes militares do império foram objetos de estudo de J. W. Rodrigues e de Gustavo Barroso que, por meio, sobretudo de *iconografias*, pesquisaram a modificação desses trajes durante o Reino Unido e o Império do Brasil – no caso, os objetos em si (como artefatos), não foram incluídos no trabalho dos autores, talvez por não terem sido considerados em seu potencial documental. Consultar Rodrigues (1953) e BARROSO, G.; RODRIGUES, J.W. **Uniformes do Exército brasileiro, 1730-1922: Obra Commemorativa do Centenário da Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Guerra, 1922. Segundo Taylor (2004, p. 46), esses estudos do vestuário enfocados predominantemente em “vestimentas eclesiásticas, trajes de ordens cavaleirescas e uniformes”, estão entre os “óbvios interesses masculinos” da área.

¹⁷³Foram identificados os seguintes profissionais envolvidos com a manufatura dos trajes de D. Pedro II: bordadores (o que atualmente constitui-se como uma tarefa majoritariamente feminina); alfaiates; e criadores dos trajes pesquisados (artistas da Corte) - consultar capítulo III.

¹⁷⁴Sobre discussões relacionadas à construção da virilidade em ambientes militares, consultar CORBIN, A. COURTINE, J.J. VIGARELLO, G. **História da virilidade 2. O triunfo da virilidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

dissertação) decidimos apontá-lo na finalização dessa seção, como um importante tema de reflexão para os pesquisadores interessados na investigação de nossa história têxtil.

A seguir, através das restaurações e das documentações museológicas das roupas de D. Pedro II, suas trajetórias culturais como *museália* continuarão sendo analisadas; veremos como nos processos de conservação, os trajes foram modificados segundo uma ideia “perfeita” de passado imperial, e também serão expostos os sistemas disponíveis de pesquisa dos acervos de indumentária dos museus consultados, no intuito de se traçar um breve panorama do campo para os estudiosos da área.

3.2. A RESTAURAÇÃO DAS PEÇAS

Como visto anteriormente, os trajes do imperador fizeram parte da exposição permanente durante oito décadas, e nos salões do MMP foi inaugurada uma nova fase para suas trajetórias, o que também resultou em modificações materiais nos objetos, reflexos de práticas institucionais. As três roupas passaram por processos de restauração que podem ser notados atualmente, sobretudo através das novas partes confeccionadas que se contrastam à antiguidade dos objetos, como os novos forros em tafetá de seda branca dos fardões.

De acordo com as profissionais responsáveis pelo restauro dos uniformes da maioria e do casamento¹⁷⁵, as lãs mantiveram-se em bom estado de conservação, mas os forros em seda originais das casacas - localizados abaixo de um novo tecido que foi costurado não se sabe quando nas peças - tiveram perdas significativas. Segundo Cláudia Regina Nunes (1998), coordenadora da equipe de restauração da veste de coroação, por ter sido exposta por um longo período em vitrine-mesa e ter sido preenchida com jornais, o que criou um ambiente propenso à ação de insetos, a roupa apresentou perdas no veludo externo¹⁷⁶ e também na forração em seda.



Ilustração 42-Forro interno original do fardão de casamento. Notam-se as áreas de perda e seu ressecamento.
Fonte: <http://jussaracestari.blogspot.com.br>

¹⁷⁵Essas informações foram levantadas durante trocas de e-mails com Jussara Cestari, Márcia Cerqueira e Maria do Carmo Oliveira (coordenadora da equipe). O blog de Jussara Cestari também foi utilizado como fonte: <http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>

¹⁷⁶O veludo também teve perda de “pelos” em algumas áreas.



Ilustração 43-À esquerda, veludo da veste com área de perda causada pela ação de insetos. Nota-se seu aspecto quebradiço. Bordados escurecidos devido a sujidades e à acidificação (a indumentária ainda não havia sido restaurada na ocasião da fotografia). À direita, laços dos punhos. Nota-se a perda de uma roseta central e dos tecidos causadas por insetos¹⁷⁷. Fonte da imagem e das informações: Cláudia Regina Nunes.

Os danos das roupas do imperador, provavelmente agravados por uma expografia prolongada sem aclimação controlada¹⁷⁸, devem ser vistos junto às inadequadas práticas curatoriais dos museus brasileiros que, durante décadas, negligenciaram seus acervos têxteis, especialmente frágeis e propensos à deterioração. Segundo Paula (2006), desde o início do século XX, o então diretor do Museu Paulista Hermann Von Ihering (1850-1930) já reclamava em seus relatórios as más condições de conservação do acervo devido a umidade, bolor e iluminação.

A primeira vista ressaltava o descaso com que desde longos anos viviam as colleções destinadas ao publico [...] Admirei-me contudo de que se não houvesse tomado providencias contra o desbotamento provocado pela ação directa da luz sobre o material [...] ordenei que os vidros dos armários fossem pintados de preto e que se adaptassem cortina às estantes vedando a luz (VON IHERING, 1917 apud PAULA, 2006, p. 275).

Apesar do trânsito entre América e Europa dos pesquisadores e diretores dos museus brasileiros, as práticas de conservação, de modo geral, não foram assimiladas ao país, mesmo que na Inglaterra em 1857 se discutissem os efeitos prejudiciais da poluição e da iluminação a gás sobre as pinturas do South Kensington Museum e da National Gallery. Dessa forma, os itens sobreviventes nos acervos nacionais apresentam “todo tipo de problema estrutural”, com decomposição de fibras mais sensíveis, como a seda, perda de coloração, manchas de água, de

¹⁷⁷É importante ressaltar que não se sabe se a roseta “perdida” chegou ao MMP junto da indumentária em 1926, talvez o item tenha sido deteriorada anteriormente.

¹⁷⁸Recomenda-se que os têxteis sejam expostos com reduzida iluminação (artificial e natural), controle de temperatura em 18°C e umidade em 50/55%, com a vigilância constante contra insetos. O manuseio, transporte e suporte expositivo também interferem na conservação dos objetos. O guia básico para a conservação de têxteis do ICOM pode ser acessado no endereço eletrônico: <http://www.costume-committee.org/images/stories/guidelines_portuguese.pdf>.

gordura e de ferrugem e perdas causadas por insetos (Ibid., p. 276-277). Através do acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio, vê-se que os trajes foram expostos durante anos à luz solar¹⁷⁹, que de forma cumulativa e irreversível fragiliza as fibras têxteis, induzindo a um processo de envelhecimento acelerado (GHIZONI & TEIXEIRA, 2012, p. 20).

Paula (2006) relata que no Museu Paulista, ao serem expostos ao público por longos períodos, os itens também tiveram seu estado de conservação agravado, e, no caso da coleção de leques em seda, por exemplo, quando se deterioravam, poderiam ser descartados e substituídos por outros presentes na reserva. Nas imagens abaixo se observam as mesmas perdas encontradas na veste de coroação causadas por insetos em uma bandeira imperial e o resultado danoso da ação da luz solar em tecidos de seda, ambos do acervo do Museu Paulista.



Ilustração 44-À esquerda, detalhe da área central da bandeira com perdas causadas por insetos. À direita, detalhe do barrado inferior do vestido que pertenceu à Marquesa de Santos que foi exposto à luz por décadas, “a ação da gravidade somada à luz sobre a seda pesada provocou o rompimento do tecido preservado, neste local, devido ao bordado”. Acervo Museu Paulista. Fonte: PAULA (2006, p. 277 e 280).

As atividades de conservação de bens culturais são organizadas desde 1930, quando se realizou uma primeira conferência internacional de conservação, em Roma. Posteriormente, em 1946, junto à criação da UNESCO, houve a fundação do *International Council of Museums* (ICOM) que desempenha papel central no trabalho de nomenclatura e de recomendações internacionais de conservação patrimonial (POULOT, 2013, p. 17). Atualmente, a conservação pode ser vista como uma “atividade científica” em que novas

¹⁷⁹Voltar na “ilustração 13” na qual se observa o reflexo da janela. Claudia Regina Nunes durante entrevista também relatou que na ocasião do recolhimento da veste para restauração em 1996, a peça estava exposta à luz solar.

tecnologias são empregadas para se compreender os processos de degradação, somadas a discussões éticas que guiam os profissionais em seus trabalhos. Majoritariamente da Europa e da América do Norte saem as principais discussões que orientam conservadores de todo o mundo¹⁸⁰ (PAULA, 1998, p. 15).

Atualmente, com os novos ideais preservacionistas surgidos na década de 1980, relacionados à ecologia e à preservação (como um ato global), houve o surgimento de propostas menos intervencionistas nos bens culturais, resultando na mudança de foco do reparo e da restauração para a prevenção, a denominada *conservação preventiva*, que se guia pelas seguintes ações: *prevenir, planejar e evitar*. A ideia de pensar o acervo como um todo, e não em uma ou duas peças consideradas mais “raras” ou “ilustres”, também está contida nestes novos ideais que canalizam os recursos de forma mais equilibrada para todos os itens das coleções museológicas¹⁸¹ (PAULA, 1998, p. 19).

É importante diferenciar a *conservação* da *restauração*, ambas ações de preservação. A *conservação* é definida por especialistas como medidas que objetivam a preservação do material original, o que inclui vários processos, como a armazenagem, a limpeza, a intervenção mínima preventiva (pequenas ações de reparos) e ações de pesquisa. O MMP atualmente acondiciona parte da coleção¹⁸² de indumentária de maneira correta, envoltas por TNT as roupas do imperador são mantidas em caixas brancas de polionda especialmente confeccionadas. A coleção de fardamentos de gala do império é acondicionada dentro de armários metálicos pendurada por cabides forrados adequadamente¹⁸³. Esporadicamente as peças são higienizadas.

As práticas de conservação devem se iniciar com um registro detalhado da peça, o que pode exigir a retirada de amostras para testes químicos e análise instrumental, podendo haver também a necessidade de uma pesquisa contextual, para um melhor entendimento dos materiais originais, da forma de construção do artefato e sobre as mudanças pelas quais passou. Entretanto, a conservação, sobretudo nessas etapas referentes à pesquisa e produção

¹⁸⁰Segundo Paula (1998), atualmente os principais órgãos de conservação são: o Comitê de Conservação do ICOM, o Centro Internacional para a Preservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM), o Instituto Internacional de Conservação (IIC), o Canadian Conservation Institute entre outros.

¹⁸¹ Segundo Paula (1998, p. 20), a conservação preventiva pode direcionar-se pela ideia de segurança física dos objetos que inclui “Segurança” (proteção contra roubos, incêndios, vandalismos...); “Acesso: exposição e armazenagem” (manuseio, embalagem, exposição...); “Questões ambientais” (luz, umidade, temperatura) e “Ação de organismos vegetais e animais” (proteção contra insetos, fungos...).

¹⁸²Não foi possível verificar como as outras peças do acervo são acondicionadas.

¹⁸³Sobre as formas de acondicionamento correto de objetos têxteis ver em GHIZONE; TEIXEIRA. **Conservação Preventiva de acervos**. v.1. Coleção Estudos Museológicos. Florianópolis: FCC, 2002.

documental no Brasil, como veremos à frente, ainda não é uma prática difundida nas instituições (EASTOP, 2006, p. 53). Sobre a diferença entre a conservação e a restauração¹⁸⁴:

A conservação preventiva tem como objetivo manter a integridade física e visual de um objeto, removendo-lhe e/ou acrescentando-lhe o mínimo de material. A restauração tem uma ordem diferente de prioridades: o aspecto visual ou funcional é predominante. Seu objetivo é recriar, (no objeto) a aparência visual e física que se acredita tenha ele originalmente exibido. [...] É essencial aceitarmos que ambos os tratamentos, de um modo ou de outro, transformam um têxtil. (BROOKS et. al., 1994, p. 236)

De acordo com Paula (1998, p. 15-18), atualmente os principais guias para os trabalhos do profissional conservador-restaurador pautam-se pelas ideias do fim do “mito da reversibilidade”¹⁸⁵, ou seja, o que foi modificado, modificado está; da “interferência mínima” (chamado em inglês de *less is more*) e do “respeito ao objeto”. Esses conceitos definidos na década de 1980 resultaram no questionamento: “o que diferencia um objeto restaurado de uma falsificação?”, uma vez que passou por alterações. As noções de cópia, imitação, falsificação e autenticidade foram postas em debate; com isso, a principal recomendação é prevenir os danos para evitar “reparos”, ou qualquer medida que altere a autenticidade das peças¹⁸⁶.

Contudo, no Brasil, segundo Silveira (2006), a visão restaurativa é ainda predominante nas instituições e as políticas de preservação encontram-se em desenvolvimento. A autora relata que as peças chegam aos restauradores em estado delicado de conservação necessitando de grandes intervenções que poderiam ter sido evitadas, caso as práticas conservativas fossem satisfatórias. Não é hábito dos museus solicitarem um acompanhamento posterior do profissional restaurador, “algo preocupante, pois como se sabe, o restauro não paralisa o processo de degradação do objeto” (Ibid., p. 66).

¹⁸⁴Sobre as teorias clássicas a respeito da conservação e restauração ver em BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê, 2004. RIEGL, Alois. **Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse**. Paris, Seuil, 1984. Para comentários a respeito das bibliografias, ver em KÜHL, Beatriz M. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos**. R. CPC, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/abr, 2006.

¹⁸⁵ Até a década de 1980 os restauradores consideravam como procedimentos ideais aqueles que pudessem ser removidos dos objetos, mas atualmente considera-se que qualquer procedimento é irreversível, por isso deve ser intensamente questionado.

¹⁸⁶ Certamente são debates complexos que não teríamos condições de desenvolver nesse texto. Para acompanhar essa discussão e de estudos de caso de objetos que passaram por processos de conservação-restauração e suas respectivas análises consultar PAULA, T. C. **Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP**-Dissertação de mestrado (Comunicação e Artes) -Universidade de São Paulo, 1998.

As atividades de conservação e de restauração no Brasil iniciaram-se apenas por volta da década de 1970, pelo professor Almir Paredes Cunha¹⁸⁷ (ANDRADE & PAULA, 2009, p. 4). Ainda hoje, apenas o Museu Paulista e o Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia¹⁸⁸ apresentam setores especialmente destinados à conservação têxtil no Brasil.

Não há uma formação sólida para conservadores/restauradores têxteis, por isso os poucos especialistas nacionais realizam sua formação geralmente no exterior¹⁸⁹. Foram levantados, até o momento, apenas dois cursos com regularidade: o primeiro promovido pelo Museu Histórico Nacional, anualmente ministrado por Teresa Cristina Toledo de Paula¹⁹⁰ que introduz brevemente a conservação e a restauração têxtil, com duração de três dias; e o segundo, um “curso livre” promovido pelo Centro Técnico Templo da Arte, uma instituição privada de São Paulo.

Não por acaso, as profissionais envolvidas nas restaurações dos trajes de D. Pedro II tiveram suas formações realizadas na Europa e nos Estados Unidos. A coordenadora da equipe de restauração da veste de coroação, Claudia Regina Nunes, possui formação na Escola de Belas Artes da UFRJ e mestrado em conservação e restauração de têxteis no *The Fashion Institute/State University of New York*; sua experiência profissional também se deu inicialmente nos Estados Unidos, no *Metropolitan Museum of Art*. Atualmente, é consultora de conservação e de restauração de bens móveis integrados do Iphan. Maria do Carmo Oliveira, coordenadora da equipe de restauração dos fardões, teve sua formação em

¹⁸⁷ Almir Paredes Cunha foi professor da Escola Nacional de Belas Artes (RJ) e responsável pela criação do Museu D. João VI pertencente à UFRJ em 1979. Como conservador de bens culturais atuou na preservação e restauração do acervo de indumentária do Museu Imperial de Petrópolis, tendo sido um dos precursores dessas atividades de conservação têxtil no Brasil.

¹⁸⁸ De acordo com Peixoto (2006, p. 167) há, no Instituto Feminino da Bahia, um laboratório de restauração têxtil, idealizado após um projeto elaborado visando a preservação do acervo, realizado por uma especialista (Cláudia Regina Nunes, segundo informação levantada durante entrevista com Nunes), iniciado em 1998. No MHN, por exemplo, há uma profissional especialista em conservação e restauração têxtil no quadro de profissionais da instituição (Maria do Carmo Oliveira). No entanto, através das informações levantadas até o momento, não há um “setor formal” especialmente destinado a esta categoria de objetos, como há nos outros dois museus citados. No Museu Afro-Brasileiro da Bahia (MAFRO), também houve a consultoria da especialista têxtil Teresa C. T. de Paula, com o objetivo de uma organização e de uma conservação adequada do acervo de trajes da instituição, segundo informações levantadas por nós durante um curso introdutório realizado em 2014 de conservação e de restauração têxtil ministrado por Paula no MHN. Entretanto, também não há um setor formal destinado às indumentárias, com profissional especialista no quadro fixo do MAFRO.

¹⁸⁹ Através de um levantamento da produção bibliográfica sobre conservação e restauração têxtil no Brasil, Alvarenga (2014) concluiu que das bibliografias por ela localizadas, apenas seis autores tinham formação específica na área têxtil, sendo mais de 50% deles formados no exterior. Ver em ALVARENGA, N. **Balanco histórico da produção científica sobre conservação e restauração de têxteis no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado IAD/UFJF), 2014.

¹⁹⁰ Conservadora-doutora do Museu Paulista.

conservação e restauração de têxteis na Itália e trabalhou na conservação têxtil do Museu Histórico Nacional (recentemente aposentou-se do cargo).

A veste de coroação e o par de sapatos foram restaurados em 1996, na cidade de Petrópolis, pela firma *Maçaranduba Conservação e Restauração de Arte Ltda*, contando com uma equipe de quatro profissionais¹⁹¹ e duração de oito meses¹⁹².

A restauração dos fardões se deu entre 2006-2007 no Rio de Janeiro, com uma equipe de três profissionais: Maria do Carmo Oliveira, Márcia Cerqueira e Jussara Cestari. A restauração dos fardões fez parte do “Projeto Restauração do Acervo”, uma realização da Associação Cultural de Apoio ao Museu Mariano Procópio, através da Lei Rouanet do Ministério da Cultura, por meio do Fundo Nacional de Cultura. O projeto de recuperação das peças, contendo quatro itens têxteis e quinze materiais cerâmicos, teve um orçamento total de R\$125 mil¹⁹³.

Segundo Brooks et al. (1994, p. 243), o tipo de trabalho empregado em restaurações é definido de acordo com a destinação que se dará ao objeto, se ele será exposto ao público ou não (coleção privada ou pública), qual o seu posicionamento dentro da instituição museal, quais são as expectativas de resultado por parte dos contratantes e até mesmo o tipo de mobiliário da reserva técnica deve ser considerado na escolha do tratamento.

Ressalta-se também que existem questões éticas que os profissionais devem considerar antes de qualquer intervenção como exposto acima, pois, de acordo com Hanna Jedrzejewsk (apud PAULA, 1998, p. 17), “o conceito básico fundamental é que os objetos antigos, a despeito e seu tipo, idade, dimensão, valor, são antes e acima de tudo, *documentos* do passado. Conseqüentemente, todos os tipos de evidência ainda que em forma fragmentária devem ser preservados, porque “um documento somente se conservará como tal enquanto mantiver sua autenticidade”.

Não discutiremos aqui essas questões éticas ou de autenticidade dos objetos, o que deve ser realizado por especialistas, mas elas são relevantes, pois nos ajudam a compreender os aspectos que foram privilegiados nas restaurações das roupas de D. Pedro II. Até o momento, não foi possível saber se as restauradoras conduziram seus trabalhos de forma independente ou se houve algum direcionamento do MMP, mas, através do resultado das

¹⁹¹A firma era de propriedade de Claudia Nunes e de Richard E. Trucco (cientista conservador), foi fechada na década de 1990. Os outros técnicos envolvidos na restauração foram Alessandro Pereira Dideco, Maria Regina Nunes, Alaíde Tereza Guedes e Sandra Troyack.

¹⁹²Junto da restauração da veste de coroação em 1996, houve também a restauração da cauda da princesa Isabel, pertencente ao acervo do MMP, confeccionado em chamalote de seda que por ter sido exposto à luz durante um longo período tornou-se fragilizado e quebradiço. Fonte: Entrevista com Claudia Regina Nunes.

¹⁹³ O traje de corte da baronesa de Suruhy, pertencente ao acervo do MMP também foi restaurado por esse projeto. Fonte: < http://www.pjf.mg.gov.br/noticias/imprimir_noticia.php?idnoticia=14167 >

restaurações, pode-se ter uma ideia dos elementos decisivos que implicaram nas modificações dos objetos.

Além dos trabalhos de limpeza e reparos de locais descosturados, as três roupas receberam novas partes. A veste de coroação foi toda adesivada a um novo suporte de veludo de seda que se “camufla” ao veludo original, o que preencheu as perdas causadas por insetos, servindo também como um material estabilizador ao tecido que se apresenta fragilizado (ver ilustração 46). Uma nova roseta foi confeccionada para um dos laços dos punhos que se encontrava sem o item (ver ilustração 43), e o par de sapatos recebeu uma forração em novo cetim de seda, pois a original encontrava-se inteiramente deteriorada¹⁹⁴. Para a expografia, foram colocados novos punhos e gola de renda¹⁹⁵, escolhidos por Claudia R. Nunes após pesquisas iconográficas de D. Pedro II com seu traje majestático, em que há a utilização dos acessórios¹⁹⁶.



Ilustração 45-À esquerda, sapatos antes da restauração; apenas o suporte em algodão foi conservado, o cetim de forração externa encontrava-se deteriorado, estando seus fragmentos apenas abaixo dos bordados. Fotografia Claudia R. Nunes. À direita, sapatos restaurados com o novo forro de cetim de seda. Fonte: SAFRA (2006, p. 75).

¹⁹⁴ Sobre os detalhes das técnicas empregadas na restauração da indumentária ver em NUNES, Claudia. **A Restauração do Traje da Coroação do Imperador D. Pedro II: Uma Intervenção com Adesivo Beva 371**, 1998. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20IX%20Congresso.pdf>>

¹⁹⁵ A escolha da gola de renda se deu de forma equivocada, pois originalmente era utilizada uma gravata de renda. Ver informações do capítulo III sobre a veste no tópico 3.3.2. “DA ESCOLHA DO MODELO”.

¹⁹⁶ Essas informações foram levantadas em entrevista com Nunes.



Ilustração 46-O círculo indica a área de perda “preenchida” pelo novo veludo e suporte. Notam-se também os novos acessórios em renda. Infelizmente, através da fotografia a nova roseta não pode ser vista, mas em pesquisa no MMP pudemos observá-la. A faixa da cintura de acordo com Nunes (1998) também foi adesivada a um novo suporte. Fonte: SAFRA (2006, p. 74)

No caso dos fardões, durante a restauração, as profissionais encontraram abaixo do forro das casacas que já se apresentava amarelecido, o forro original com bolsos. Por estarem deteriorados (originais), foram confeccionadas novas forrações em tafetá de seda, acompanhando o tipo de tecido original identificado, que foi mantido preservado no interior das peças¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Sobre mais informações sobre a restauração dos fardões, ver em <http://jussaracestari.blogspot.com.br/>.



Ilustração 47-À esquerda, forro do fardão do casamento com forração anterior à restauração. À direita, novo forro confeccionado pelas restauradoras. Observam-se os novos bolsos. Fonte: <http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>



Ilustração 48-Novo forro confeccionado pelas restauradoras. Fardão de casamento. Fotografia Cássio Ferreira.

Essas fotografias de “antes e depois” apresentadas acima mostram que, ao optar por esses processos de restauração, a instituição privilegiou o aspecto *estético* – principalmente observado pela restauração dos sapatos – dando-as também novos suportes e condições de exposição em manequins, pois possivelmente virão a integrar o circuito permanente após a

reabertura do museu por serem peças de destaque da coleção¹⁹⁸. Contudo, será que as roupas do imperador deveriam ser expostas apenas em suas formas restauradas? Esse seria o único “destino” dos objetos? Ou, ainda, necessariamente deveriam integrar a exposição permanente?

Rita Andrade (2008) sugere novos caminhos para indumentárias de acervos museológicos que possuem degradações. Ao pensar sobre um cartão postal vendido na lojinha do Museu Paulista, ilustrado por uma fotografia de um vestido da década de 1920 (seu objeto de pesquisa), ainda íntegro, sem os desfiados e rasgos que podem ser vistos na roupa atualmente, a autora reflete,

Diferente das outras imagens, especialmente daquela produzida para o cartão postal vendido na lojinha do Museu Paulista, esta expõe o estado atual das camadas da saia do vestido. Elas não mais se sustentam escondidas por baixo da camada de renda metalizada, mas pendem expondo rasgos, puídos e as marcas do tempo e dos usos. Penso na reação das pessoas diante desta imagem que desestabiliza a perfeição impressa no postal e imagino uma exposição de roupas que aborde a variedade de estados de conservação que sinalizam as trajetórias desses objetos, as suas biografias [...] as marcas de degradação, da passagem do tempo e das interferências feitas nos objetos podem ser exibidas para pensar as práticas, mentalidades, a cultura contemporânea e do privilégio que ainda se dá ao novo e perfeito, ao belo e ao limpo (ANDRADE, 2008, p. 134-135).



Ilustração 49-Vestido RG 7091. “Detalhe das barras das camadas de tecidos de seda e renda de algodão no atual estado de conservação”. Fonte: ANDRADE (2008, p. 134).

¹⁹⁸Após restaurados, os fardões ainda não foram expostos ao público por causa do fechamento do MMP para reformas, desde 2008. Lembrando que, após ter sido restaurada em 1996, a veste de coroação retornou à exposição permanente em manequim.

Mas, como o Museu Mariano Procópio poderia expor as roupas do imperador com furos, amarelecidas, com seu par de sapatos aos “farrapos”?¹⁹⁹ Os novos forros indicam também que a instituição optou por uma visão “perfeita” do passado imperial. Nesse sentido, o acervo do MMP pode ser pensado a partir de outra coleção maior do período monárquico e sua maneira de apresentação aos visitantes, do Museu Imperial de Petrópolis. Segundo Santos (2009, p. 119), apesar de criticado atualmente por historiadores, por ainda se pautar em uma homenagem ao passado, principalmente a D. Pedro II, mesclando “fantasia e realidade”, o MI mantém altas taxas de visitação desde sua inauguração, algo raro para as instituições nacionais, o que indica a “admiração do público massivo”, de acordo com a autora. A composição dos ambientes com objetos brasonados luxuosos, ou mesmo a coroa, o cetro e o manto imperial, não faziam parte originalmente do cotidiano da “simples casa de campo” de D. Pedro II.

Nunca houve uma tentativa de reconstituição da casa, os ambientes imaginados, como a Sala do Trono (que nunca existiu por ali), “afastaram-se do autêntico e caminharam em sentido inverso, visando sempre recriar a imagem de uma época de luxo, elegância e distinção, optando por objetos com melhor estado de conservação” (SANTOS, 2009, p. 119). Obviamente, o Museu Mariano Procópio e o Museu Imperial possuem histórias e propostas distintas, mas se assemelham no tocante à celebração do passado imperial através de suas coleções.

Talvez a proximidade geográfica entre as cidades e a “concorrência”²⁰⁰ entre os acervos, expressa principalmente através das duas vestes majestáticas do imperador, possam também direcionar o MMP à apresentação de um faustoso passado imperial, possivelmente um dos motivos de restaurar as roupas para recriar o aspecto que possam ter exibido originalmente, ressaltando suas qualidades estéticas. O traje majestático de D. Pedro II é exposto pelo MI restaurado desde a década de 1970, quando o manto imperial e a veste majestática (uma versão adulta da veste de coroação do MMP) passaram por intervenções realizadas pelo professor Almir Paredes Cunha, que substituiu todo o tecido original da veste

¹⁹⁹Consideramos também, talvez uma preocupação de autoimagem institucional, no sentido de não querer expor objetos visivelmente mal conservados.

²⁰⁰Para Carina Costa (2011, p. 254) “sem dúvida a criação do MI deve ter sido um evento de impacto para o MMP, que passa a ter um “concorrente” no circuito nacional dos museus [por causa da proximidade entre as cidades], embora seja difícil avaliar o fato.” Segundo a autora, o MMP, a partir de então, na administração de Geralda Armond, se esforça para se manter no “circuito imperial”, deslocando o foco na figura de D. Pedro II (homenageado no MI) para uma exaltação do período monárquico como um todo, a partir de outros personagens, como a princesa Isabel, através de eventos comemorativos como a inauguração da “Sala Princesa Isabel” em 1978, na ocasião do aniversário de 90 anos da abolição da escravatura.

por um novo, onde foram reaplicados os bordados originais²⁰¹. Em virtude disso, o visitante que hoje for ao MI verá uma roupa de aspecto impecável²⁰².

Quais seriam as impressões do visitante diante dos objetos restaurados e não restaurados? O que seria valorizado nessas roupas, seus aspectos autênticos ou suas qualidades estéticas? Questionamentos a partir da fruição dos objetos que poderiam ser respondidos, caso o MMP estivesse em funcionamento durante a elaboração desse trabalho. O que posso responder como pesquisadora é que os processos de restauração/conservação parecem não ter privilegiado os itens enquanto *documentos*. Apesar de a restauração ter revelado os forros originais dos fardões, eles se mantêm inacessíveis e suas *réplicas* atuais, pouco (ou nada) têm a revelar sobre os possíveis vestígios de uso, sobre as linhas, técnicas, corte, costura e tecidos de meados do século XIX.

Apesar do investimento na restauração da veste de coroação, não foi permitido o seu acesso para pesquisa detalhada e registro fotográfico por se encontrar em estado delicado de conservação. Isso mostra que, entre 1996 a 2013, o objeto provavelmente não recebeu atenções conservativas suficientes, suscitando-nos questionamentos sobre até que ponto a restauração teria sido a melhor opção, predominando ainda uma “visão restaurativa” na instituição, como aponta Silveira (2006).

O caso do vestido da Marquesa de Santos (Museu Paulista) pode nos ajudar a pensar em alternativas que poderiam ter sido escolhidas, caso o objeto fosse valorizado principalmente como documento. Exposto longamente em condições inadequadas, seus tecidos se tornaram frágeis, e até mesmo o seu manuseio foi dificultado. De acordo com Paula (1998, p. 112), as opções para a peça eram: “processo completo de intervenção, resultando na volta de sua forma original podendo ser exposto” ou “processo parcial de conservação, em que o vestido seria limpo, protegido, teria seu acesso viabilizado, mas não seria exposto. Nessa situação, o objeto aguardaria uma intervenção futura mais oportuna”.

A intervenção implicaria o uso de adesivos (como foi utilizado na restauração da veste), resultando na perda de mobilidade dos tecidos, na irreversibilidade total do processo, no surgimento de possíveis manchas ou complicações – pois não existem estudos que relatem o comportamento desses adesivos em clima tropical – e o museu não ofereceria condições

²⁰¹Esta informação sobre a restauração das roupas do MI foi levantada na ficha catalográfica desta instituição. Atualmente, com os novos preceitos de “intervenção mínima” expostos acima, dificilmente um tecido original seria inteiramente substituído por um novo, não autêntico.

²⁰²Ver “Anexo GG” fotografia da veste do MI.

satisfatórias de armazenagem que garantissem a futura boa condição do objeto. Optou-se pela conservação parcial e, dessa forma, o vestido que antes sequer poderia ser manuseado, atualmente, apesar de não ser exposto, pode ser acessado por pesquisadores.

Falar em “escolhas corretas” como alerta Paula (1998) é algo problemático, pois os usos dos objetos e sua conservação dependem da instituição, do público, da cultura, etc. No entanto, acredita-se que refletir sobre as políticas institucionais em relação às suas coleções possa ser um caminho importante para se desnaturalizar seus “destinos”, renovando-se a própria contribuição que os museus podem e devem ter com o conhecimento.

3.3. DOCUMENTAÇÕES LOCALIZADAS NOS MUSEUS

3.3.1. SOBRE AS ROUPAS DE D. PEDRO II

Um dos objetivos deste capítulo foi investigar os registros textuais que o Museu Mariano Procópio possui sobre os trajes de D. Pedro II desde que foram incorporados ao acervo, e o resultado da pesquisa apontou que a instituição dedicou-se especialmente à reunião e elaboração de textos a respeito da procedência (herdeiros) e da aquisição dos objetos, realizada por Alfredo Ferreira Lage em 1926²⁰³. Foram localizadas informações nas legendas do circuito expográfico (através do acervo fotográfico do museu, expostos na seção anterior); na ficha da coleção de indumentárias; em textos elaborados por Geralda Armond; em folders institucionais; em reportagens publicadas na internet e em catálogos.

Os textos de Armond, “Os fardões do Imperador e sua Odisseia” e o “Guia Histórico” de 1978²⁰⁴, incluem dados sobre as negociações em torno dos objetos e suas trajetórias como herança de Paulo Barbosa da Silva. No primeiro texto, comentado no capítulo anterior, a ex-diretora do museu explica a negociação em torno das peças e preocupa-se em exaltar o feito de Ferreira Lage, como o “salvador das Relíquias-pátria”, e em afirmar a autenticidade dos objetos através de uma procedência confiável, advinda dos espólios do mordomo Silva.

De acordo com Carina Costa (2011, p. 218), o conteúdo do “Guia Histórico” mostra que o MMP, na época de sua elaboração, ainda se orientava por uma museologia baseada na celebração ao passado, “em que a História Pátria não deveria ser confrontada ou criticada”, apesar de estar inserido em um período de debates surgidos principalmente depois de 1968 – quando os museus foram criticados como “almoxarifados burgueses”, e após a Mesa-Redonda de Santiago do Chile²⁰⁵ (1972) propor novas ideias para as instituições, que deveriam ser,

²⁰³Lembrando que no arquivo histórico da instituição encontra-se a carta de Alfredo Ferreira Lage para Geralda Armond, datada de 1943, sobre o levantamento de informações realizado pelo diretor do *Diário Mercantil*, para uma reportagem sobre as indumentárias de D. Pedro II, na qual a negociação (1926) em torno dos objetos é comentada. Armond também menciona em “Os fardões do Imperador e sua Odisseia” cartas entre Afonso de Taunay e G. de Miguel, e uma documentação a respeito da procedência das indumentárias que estariam nos arquivos do MMP, mas até o momento não foram localizados, porque este setor está fechado para pesquisas.

²⁰⁴Segundo Carina Costa (2011), o guia nunca foi publicado por falta de verba. Atualmente encontra-se nas documentações da Reserva Técnica do MMP.

²⁰⁵A Mesa-Redonda foi convocada pela Unesco e reuniu os países da América Latina em torno de discussões sobre o papel dos museus na sociedade, com vistas à ideia de “Museu Integral”, em que as instituições deveriam acompanhar as transformações culturais, econômicas e sociais pelas quais o mundo passava (como o Maio de 1968), visando integrá-las às comunidades, com o compromisso de desenvolvimento e de educação das mesmas,

sobretudo, valorizadas por sua função social com ações educativas transformadoras, e não por suas “reliquias”.

Influenciada pelos pressupostos de culto às tradições de Gustavo Barroso, que defendia que o museu teria como principal função pedagógica ensinar o povo a amar o passado através de seus fragmentos autênticos, Armond inicia o “Guia Histórico” com destaque aos objetos do acervo descritos como “raros, célebres, importantes”, atestando a relevância do museu por sua coleção de objetos-semióforos (COSTA, 2011, p. 218). Na seção dedicada às salas expositivas (no caso, a Sala D. Pedro II e seus objetos), as informações sobre as indumentárias pesquisadas aparecem repetidas de forma sucinta, a herança é mencionada – confirmando a autenticidade das roupas – e Lage é citado como o “grande Mecenas de Juiz de Fora, apaixonado pelas causas Imperiais” ao ter impedido a venda das “reliquias” para o exterior.

Essas informações são incluídas também em textos mais atuais, como no *Catálogo do Banco Safra*, publicado em 2006 e em uma reportagem da *Revista de História* na edição de setembro de 2007 (exposta no capítulo anterior). No catálogo, as informações sobre a aquisição são acrescidas de dados sobre os eventos históricos em que foram utilizadas a veste de coroação e o fardão da maioria (não há menção ao fardão de casamento). De maneira “tímida”, as roupas são exploradas além de sua vinculação biográfica a D. Pedro II. O fardão é colocado no grupo de “vestimentas que eram formas de demarcação de lugar e prestígio dentro da hierarquia social, como emblemas visuais importantes”, e a veste é descrita em suas influências estilísticas, com uma “concepção romântica de um cavalheiro do Renascimento”²⁰⁶.

A *Revista de História* narra novamente a negociação conturbada dos objetos, em meio à notícia do cadastramento obrigatório no Iphan de negociantes de arte e antiquários do país, que deveria ser feito naquele ano (2007). Acredita-se que a propagação dessa “saga” dos trajes, que, segundo trazem as fontes, teriam sido quase “perdidos” para museus estrangeiros não fosse o esforço de Lage em adquiri-los, sirva a uma autopromoção institucional, reforçando mutuamente a raridade da coleção e o papel do museu e de seu fundador na defesa do patrimônio nacional. Nesse sentido, a divulgação da restauração das peças realizada nesta e

principalmente diante da injustiça social sofrida pelos países subdesenvolvidos. Ver mais em http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/mesa_chile.htm

²⁰⁶O texto o catálogo não apresenta autoria. Para uma análise do estilo das indumentárias, ver sessões do capítulo III intituladas “DA ESCOLHA DO MODELO”.

em outras reportagens²⁰⁷, ao lado da produção de um folder sobre o “Projeto Restauração do Acervo” (mostrado à frente), também colocam o MMP como protetor do patrimônio ao conservar/restaurar alguns itens de sua coleção.

O que ficou evidente durante as pesquisas é que as roupas do imperador recebem destaque não só pelo MMP, mas também por pesquisas acadêmicas sobre a instituição nas quais as roupas aparecem citadas, como na dissertação de Rogério Rezende (2008), a qual explora a compra dos objetos por Lage, e na tese de Carina Costa (2011, p. 32), que apesar de somente mencioná-las brevemente, situa-as como os “maiores ícones visuais do museu ao lado do quadro “Tiradentes Esquartejado” de Pedro Américo. No entanto, apesar de “famosas”, as roupas são pouco conhecidas, aparecendo descritas nos textos apenas como: “Veste da coroação de D. Pedro II. Véstia, faixa e laços. Veludo, seda, fios de ouro e colchetes”, ou no caso dos fardões como “lã, seda, fios de ouro”.

As legendas dos objetos para o circuito expográfico se limitaram à nomeação das roupas de acordo com seus momentos de uso, como “Fardão de casamento”, e, na ficha da coleção de indumentária, não há local de fabricação ou detalhamentos, como, por exemplo, a especificação dos motivos dos bordados ou qualquer referência aos processos de restauração. Robert Júnior e Carina Costa (2011) mencionam, em artigo publicado sobre a expografia do MMP, a existência de textos explicativos arquivados, que serviriam à orientação da composição das salas; contudo até o momento não houve liberação da instituição para consulta destes documentos²⁰⁸.

Segundo os pesquisadores, o texto de estudo sobre a Sala D. Pedro II apresenta dados biográficos do monarca, como local de nascimento, datas de falecimento e do casamento com Teresa Cristina, ao lado de concisas explicações sobre o período regencial (1831-1840), a abdicação de D. Pedro I (1831) e sobre a criação do “Clube da Maioridade” (1840). O segundo reinado é visto como um período de progresso econômico, e, por isso, de acordo com Costa & Júnior, os destaques da sala eram as roupas de D. Pedro II e os cristais do Palácio de São Cristóvão. Novamente, nenhuma informação específica sobre os objetos foi citada, apesar de serem os destaques da expografia.

²⁰⁷Ver as reportagens em http://www.pjf.mg.gov.br/noticias/imprimir_noticia.php?idnoticia=14167 e <http://www.acesa.com/cidade/arquivo/jfhoje/2006/09/26-museu/>.

²⁰⁸De acordo com os autores essas informações estariam presentes em pastas de exposições permanentes, referência E.P.21 nos arquivos da instituição.

No catálogo publicado em 1996 pelo jornal “Tribuna de Minas”, sobre o acervo do MMP, o texto da parte intitulada “Armário e Indumentária” claramente dedica-se majoritariamente à armário, os comentários sobre a coleção de indumentárias são breves e genéricos²⁰⁹. Apenas duas roupas são expostas: o fardão da maioria e um uniforme militar da Guarda Nacional que pertenceu ao tenente Pedro Antônio Friesz. Comparando a outras coleções do MMP, em especial à pinacoteca, nota-se um desinteresse pelas roupas. Tanto os catálogos, como esse de 1996 e do Banco Safra (2006), quanto as pesquisas acadêmicas sobre a instituição relacionam-se em maioria à sua pinacoteca, o que provavelmente acompanhe a maior valorização das obras de arte perante outros objetos no museu, como comentado anteriormente.

Essas lacunas documentais revelam que mesmo sendo roupas de inestimável valor histórico, novamente não são valorizadas como *documentos*, com biografias únicas registradas em seus vestígios materiais, sendo também fontes valiosas para os estudos das técnicas de manufatura e matérias-primas de determinado período histórico. Outro ponto de relevo é o fato de que nenhuma pesquisa aprofundada sobre estes “famosos” objetos (centrada nos próprios artefatos) foi desenvolvida ao longo de oito décadas das peças como acervo museológico - aliás, apenas em 2013 iniciou-se a primeira pesquisa sobre a coleção de indumentárias do museu, realizada pela doutoranda em Ciências Sociais (UFJF), Andréia Lomeu Portela.

Segundo Lou Taylor (2002), o desinteresse dos estudiosos do vestuário pelas roupas (como artefatos), pode ser entendido como uma marginalização desses acervos ainda vistos com descrédito por alguns departamentos das universidades, como pelos departamentos de História Social e Econômica, que veem uma naturalização das elites através de seus vários objetos presentes nos museus, o que talvez também ocorra em um cenário nacional (lembrando que Taylor enfoca seus trabalhos na Europa e nos EUA). Ben Fine e Ellen Leopold²¹⁰, por exemplo, vindos da História Econômica, apesar de discutirem a importância das roupas no contexto do consumo em suas pesquisas, consideram os estudos dos artefatos “detalhistas e enfadonhos, com descrições de cada babado, laço e prega, e de suas alterações mínimas ao longo do tempo” (TAYLOR, 2002).

²⁰⁹O texto coloca as roupas como parte da “ostentação” da classe imperial e do acompanhamento das modas europeias, apesar “do calor dos trópicos” (*Tribuna de Minas*, 1996, p. 67).

²¹⁰ Ben Fine é professor de economia da University of London, e Ellen Leopold é pesquisadora associada.

Porém, para Taylor (2002), é apenas através dessa análise atenta do objeto e dessas descrições “enfadonhas” que novas perspectivas se abrem ao conhecimento histórico e certos mitos historiográficos podem ser questionados, o que depende de conhecimentos específicos sobre corte, costura, modelagem, tecelagem, bordados, materiais, entre outros²¹¹. Aprender a identificar e interpretar as roupas depende intrinsecamente do contato com elas, do “treino do olhar e dos sentidos, um processo de aprendizagem que nunca se dá por acabado” (Ibidem).

Como exemplo do uso dos acervos nos trabalhos há a pesquisa de Emma Bryan (*University of Brighton*), sobre uma coleção do V&A Museum, formada por roupas de lojas de departamento das décadas de 1920-1930, comumente consideradas populares e acessíveis às mulheres de classes operárias, chegando a conclusões diferentes dos estudos somente teóricos sobre o assunto: as operárias, na realidade, não tinham acesso aos produtos das lojas de departamento, que eram acima de suas condições financeiras; e ao analisar o design das roupas, a pesquisadora também pôde concluir que estas mulheres não aspiravam aparentar um pertencimento a classes sociais abastadas, não havendo uma influência da alta-costura no consumo, elas almejavam apenas “parecer com si mesmas” (TAYLOR, 2002, p. 53).

Rita Andrade (2008), em seu doutorado, investigou a trajetória social de um vestido fabricado na França na década de 1920, pertencente à reserva técnica do Museu Paulista, partindo dos vestígios materiais do objeto. Através do acréscimo de uma renda de algodão na barra e de marcas de uso da peça, pôde questionar a hegemonia da moda francesa no Brasil no período, ao detectar a interferência dos sujeitos, do clima e dos meios externos. Na própria reserva técnica da instituição, Andrade percebeu que muitos vestidos da época foram feitos em algodão e linho, não em seda, matéria-prima predominante na alta-costura francesa de 1920.

Nessas alterações, como a colocação de novas partes, ajustes ou consertos, apreende-se a circulação social das roupas, seus modos de confecção, a relação com os corpos, com os ambientes e com a História. O estado atual de conservação dos trajes de D. Pedro II, por exemplo, nos revelou as práticas de conservação de têxteis no país, e através das alterações materiais dos mesmos, resultantes dos processos de restauração, pudemos apontar uma valoração institucional que privilegiou aspectos estéticos, necessários à construção de uma visão específica do passado imperial, como comentado na seção anterior. No próximo

²¹¹Taylor (2002, p. 12-15) destaca a importância de se conhecer detalhadamente os artefatos para a identificação dos mesmos nas coleções museológicas, pois, muitas vezes, não há documentação textual sobre as peças, e apenas através de seus vestígios materiais pode-se determinar o período, a origem e etc.

capítulo, em que os vestígios materiais serão expostos, através de emendas no fardão de casamento, questões como local de fabricação, modo de manufatura e as relações do corpo com a moda masculina do século XIX poderão ser compreendidas.

Dessa forma, destaca-se a importância de nossas coleções museológicas também em âmbito acadêmico, pois como nos traz Kátia Castilho (2006),

É importantíssimo que aprendamos a conservar e organizar nossos têxteis como documentos que nos possibilite, através da sinestesia, conhecer a historicidade técnica, estética, do recobrir a própria pele, bem como criar possibilidades de, através destes documentos, estabelecer pesquisas que nos permitam reconhecer suas especificidades, o mundo para o qual foram construídos, no intuito de dialogar com o circundante. (CASTILHO, 2006, p. 127)

Segundo Castilho (2006), com um histórico recente, os cursos de moda no país, iniciados apenas na década de 1980, atualmente voltados principalmente para a formação de designers e de profissionais de marketing, ainda não possuem um desenvolvimento sólido de pesquisas científicas, havendo várias etapas que envolvem a fabricação de roupas, para as quais não há cursos de formação, reafirmando-se, assim, a relevância dos museus históricos, que não servem ao passado, mas ao presente, possibilitando-nos “revirar baús, reaprender técnicas, valorizar o que existe mostrando suas relações com a cultura e com a sociedade” (CASTILHO, 2006, p. 127).

3.3.2. O QUE SE ENCONTRA SOBRE AS INDUMENTÁRIAS NOS MUSEUS (MMP, MHN E MI)?

Como visto anteriormente, a conservação adequada começa com um registro detalhado do objeto, que pode envolver pesquisas contextuais para um melhor entendimento sobre os materiais originais, sobre a forma e construção do artefato, sendo também importante o registro de suas alterações ao longo do tempo, o que indicará caminhos seguros para as atividades de conservação/restauração e de exposição (EASTOP, 2006). Somente esse trabalho documental permite ao museu o cumprimento de seu papel como meio de conhecimento, pois um acervo desconhecido provavelmente resultará em uma expografia de potencial limitado.

Dessa forma, acredita-se que uma breve exposição das fichas museológicas de indumentária das três instituições que pudemos ter contato durante nossas pesquisas – Museu Mariano Procópio, Museu Histórico Nacional e Museu Imperial de Petrópolis – possa

contribuir para os estudos da área, elucidando aos pesquisadores parte das políticas institucionais direcionadas às coleções têxteis, que de acordo com Teresa Cristina T. de Paula (2006), até o século passado no Brasil, sofriam com a superficialidade na documentação.

A começar pelo MMP, sua ficha de indumentárias que inclui sapatos e adornos de cabeça (elmos e chapéus), foi elaborada de uma maneira básica e faz parte de um caderno único denominado “Objetos Pessoais”. Neste caderno há fichas de outros itens, como objetos de adorno, artigos de tabagismo, objetos de auxílio e conforto pessoal e etc. Por reunir várias coleções em um único caderno, em cada página aproximadamente sete peças de roupa são expostas, não havendo espaço suficiente para o preenchimento de dados. Os principais campos de informação são: “imagem”; “localização”; “nº de arrolamento”; “objeto” (casaca, vestido); “técnica”; “material”; “marca”; “procedência” (antigo usuário); “origem/época”; “dimensão”; “estado de conservação” (com notas de 1 a 4) e “observações”.

Os campos sobre a “técnica” encontram-se praticamente vazios, as marcas são indicadas pelas fotografias das etiquetas das roupas – caso existam –, e o “material” geralmente é colocado sucintamente, como “tecido (lã), botão (metal dourado)”. Há também lacunas de informações referentes à “procedência” e à “origem/época”, no geral somente personagens de destaque, como a baronesa de Suruhy, a princesa Isabel, o conde da Motta Maia e D. Pedro II, por exemplo, são indicados. No caso de todos os trajes litúrgicos da coleção e de alguns chapéus, não há dados sobre a procedência.

Acredita-se que o ponto crítico dessa catalogação seja a inexistência de um campo para o processo de entrada dos objetos no acervo: se foram doados, comprados, por quem e quando. Outro complicador é que, apesar de haver o estado de conservação, não há dados sobre os processos de restauração, sendo que a maioria das informações detalhadas sobre as restaurações das roupas do imperador foram levantadas em fontes externas e com as profissionais responsáveis. Como aspectos positivos da ficha, o pesquisador pode ter uma noção da coleção como um todo; os objetos encontram-se corretamente identificados em termos de nomenclatura, como por exemplo, “casaca”, “quepe” e “chapéu bicorne”; e houve o registro fotográfico de todas as peças (ainda que as imagens da ficha sejam bem pequenas, não sendo, assim, eficazes para pesquisas).

Essa ficha de indumentárias e suas lacunas documentais refletem a ausência de trabalhos sobre essa coleção praticamente desconhecida e o fato de que o MMP, não teve em seus quadros, profissionais especializados em têxteis - o que, aliás, é uma carência da

instituição que apresenta um reduzido corpo técnico que se desdobra entre todos os acervos, desafio enfrentado, por um museu municipal de uma cidade de médio porte como Juiz de Fora.

Quando comparada ao MMP e ao MHN, a ficha de indumentárias do Museu Imperial de Petrópolis, que foi digitada a máquina de escrever na década de 1970²¹², possui as informações mais detalhadas sobre os objetos, ainda que não seja totalmente padronizada em termos de campos de preenchimento. Com um acervo de 43 itens²¹³, majoritariamente formado por fardões do segundo império, semelhante à coleção do MMP neste aspecto, possui fichas exclusivas para cada roupa, com fotografias (reveladas) de frente e costas, e os seguintes campos: “assunto” (tipo de objeto, como por exemplo, casaca); “propriedade”; “época”; “manufatura” (marca); “material”; “procedência” (entrada no acervo); “estado de conservação”; “descrição”; “comentários” e “referências bibliográficas”.

Praticamente todos os campos encontram-se preenchidos. Em alguns casos, parece haver o equívoco de identificar a marca da roupa pela marca de seus botões²¹⁴, mas o que se destaca é o levantamento cuidadoso de dados, incluindo também pesquisas bibliográficas e em fontes externas. Os processos de restauração são mencionados, inclusive com algumas explicações de técnicas utilizadas, como por exemplo, a colocação de suportes (novos tecidos), e em algumas fichas, o valor pago pelo restauro também foi registrado²¹⁵.

A “descrição” inclui algumas referências sobre as estruturações das roupas, como “acolchoado no busto”, número e localização de botões, identificação dos motivos dos bordados e do tipo dos uniformes, como “casaca do primeiro uniforme de senador do império”; havendo para todos os objetos a especificação de quem e quando, doou-os ao museu. Os “comentários” contêm dados biográficos sobre os antigos usuários e sobre o modelo dos uniformes, em grande parte embasados nos estudos publicados nos anais do MI por J.W. Rodrigues e Francisco Marques dos Santos (ex-diretor do museu).

²¹²Talvez a elaboração dessas fichas tenha passado por uma orientação do professor Almir Paredes Cunha, uma vez que são datadas na mesma época em que o professor restaurou os mantos e a veste imperial de D. Pedro II, na década de 1970, mas outras pesquisas seriam necessárias para afirmar tal suposição, porque as fichas estão assinadas por outras pessoas, como Maria de Lourdes de Mello.

²¹³Informação levantada no Setor de Museologia do MI.

²¹⁴Ver no próximo capítulo os botões encontrados nos fardões de D. Pedro II de procedência inglesa.

²¹⁵No caso, restauração dos dois mantos imperiais de D. Pedro II e de sua veste majestática, exibidos no Anexo GG.

Atualmente, há o “Projeto Dami”²¹⁶ que disponibiliza ao público o acervo digitalizado, viabilizando o acesso às documentações, iconografias e a algumas indumentárias pertencentes ao museu, entre elas o traje majestático de D. Pedro II.

Com uma coleção de indumentárias mais numerosa e diversificada, no Museu Histórico Nacional há fichas que servem à rápida localização e identificação dos objetos na reserva técnica, com dados resumidos nos campos de preenchimento: “autor/fábrica”; “materiais”; “termos” (relacionados ao uso, como por exemplo, “primeiro uniforme/Paço Imperial/Segundo Reinado); “objeto” (tipo/casaca); “local/país”; “técnicas”; “data”; “movimentado em” (se teve sua localização modificada na reserva ou se foi exposto).

Há uma maior padronização e instrumentalização dessa ficha, uma vez que possui siglas para a identificação das técnicas, como “BOR” (bordados) e códigos que servem à localização na reserva. Cada peça possui um código específico, através do qual o sistema unificado informatizado do museu localiza as informações disponíveis (que não estão viabilizadas à consulta pública on-line). Assim como o MI, o MHN possui o acervo digitalizado. Destaca-se nessa instituição a organização da coleção de indumentárias, dividida por períodos históricos, como “século XIX” e “Anos 20”, com textos explicativos, com uma linguagem mais acessível (menos técnica), como por exemplo: “Com o comprimento das saias atingindo os joelhos, o uso de achatadores para os seios, as cintas, a cintura baixa e os cabelos à *la garçonne*, a mulher andrógina dos Anos Loucos eram denominadas de melindrosas, dançavam nas casas noturnas e salões de baile [...]”²¹⁷.

Os textos do site assemelham-se a legendas que poderiam ser encontradas na expografia, com uma abordagem interessante. No entanto, para o pesquisador acadêmico há uma falta de dados, como o processo de entrada dos objetos no acervo. No intuito de investigar o histórico das roupas de D. Pedro II no MHN para compor este trabalho, houve a necessidade de consulta dos arquivos de Gustavo Barroso, realizados por instrumentos de busca virtuais²¹⁸.

²¹⁶Disponível no link: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/>

²¹⁷Fonte:<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria\Reserva%20Tecnica&pesq=vestido>

²¹⁸No site do MHN há um campo para pesquisa dedicado ao processo de entrada dos objetos no acervo; no entanto, como algumas indumentárias de D. Pedro II foram transferidas para o MI na década de 1940, houve a necessidade de pesquisas documentos de Gustavo Barroso.

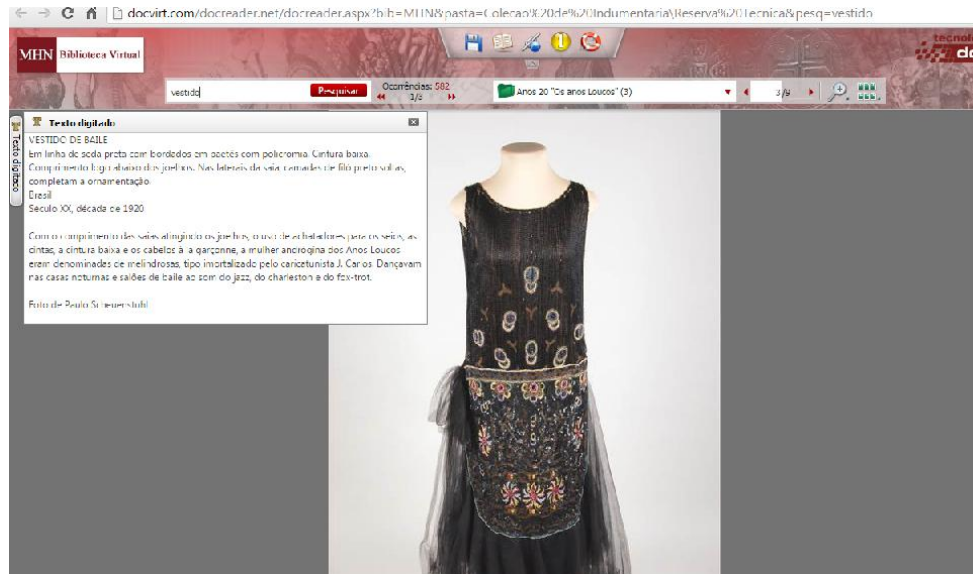


Ilustração 50- Página virtual do MHN. Fonte: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria\Reserva%20Tecnica&pesq=vestido>

Em relação aos uniformes do século XIX pesquisados, somente alguns se encontram no site da instituição. De maneira geral, os pontos negativos percebidos são a falta de uma datação mais precisa das roupas do século XIX, o que possivelmente dependeria de uma pesquisa em fontes externas (biográficas dos antigos usuários) e de uma análise especializada de profissionais que pudessem ser capazes de identificar através das técnicas de costura, modelagem e bordados, o período aproximado de origem. Não há, em todas as fichas, dados sobre os processos de restauração, e muitos campos como “local/país” e “autor/fábrica” apresentam o status “em pesquisa”.

Através destas experiências de pesquisa, pôde-se perceber a diferença de políticas e de organização institucional entre um museu municipal (ainda que seja um dos mais importantes pontos turísticos de Juiz de Fora) em relação aos museus federais, administrados pelo Instituto Brasileiro de Museus, destacando-se os instrumentos de busca informatizados, inexistentes no MMP.

Entre alguns pontos que precisam ser desenvolvidos nos museus citados estão: a falta de registros fotográficos detalhados das peças; suas trajetórias dentro da instituição (como período de exposição); indicação das alterações materiais (degradação, restauro, conservação); e informações mais precisas sobre as matérias-primas e técnicas de fabricação.

Segundo Paula (2006), essa “desinformação” foi e ainda é uma tendência no Brasil para os acervos têxteis, reflexo da falta de conhecimento e método nos trabalhos curatoriais, e em teoria, documentar os tecidos vai além da identificação das matérias-primas. Questões sobre a fiação e a tecelagem também deveriam ser colocadas, como: “Quem os fiou e como? Que tecido é esse? (o que implica mais do que simplesmente “lã” ou “seda”) Quem o teceu e como? Como ele foi colorido?”, entre outras.

De maneira geral, o que ficou evidente é que muito ainda está por ser feito e conhecido em nossos acervos de indumentária. Não há, por exemplo, até o momento, nenhuma publicação de fôlego dedicada à formação das coleções das três instituições pesquisadas, e mais raras são as pesquisas baseadas nos artefatos, ressaltando-se recentemente como avanço nessa área²¹⁹, a atuação das pesquisadoras Maria Claudia Bonadio²²⁰, Rita Andrade²²¹, Teresa Cristina T. de Paula²²², Maria Cristina Volpi Nacif²²³, Soraya Coppola²²⁴, entre outras, que trabalharam, respectivamente, com as coleções do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, do Museu Paulista (Andrade e Paula), do Museu D. João VI e do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana/MG e São Luís/MA. As publicações de Vera Lima nos anais do MHN sobre o acervo de indumentárias desta instituição, também auxiliam no conhecimento e divulgação do mesmo.

Como exemplo do que poderia ser feito em nosso país, estão as políticas institucionais do Chile, onde há um “Sistema Unificado de Registros”²²⁵ informatizado,

²¹⁹Registro minhas desculpas antecipadas, caso alguma pesquisa da área, não tenha sido aqui citada, por lapso de memória ou desconhecimento.

²²⁰Consultar BONADIO, Maria Claudia. **A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)**. Anais do Museu Paulista (Impresso), v. 22, p. 35-70, 2014. Atualmente, Bonadio coordena o projeto de pesquisa pela UFJF “O wearable art e os museus no Brasil: Acervos, exposições e crítica”.

²²¹Além do trabalho de seu doutorado, Andrade desenvolve atualmente o projeto “Indumentária em museus e suas coleções no Brasil”.

²²²Como exemplo de sua atuação, Paula organizou o Seminário Internacional “Tecidos e sua conservação no Brasil: Museus e coleções” (2006), pelo MP/USP, além de suas publicações de mestrado e de doutorado, citadas neste texto.

²²³Nacif desenvolveu os projetos “A aparência vestida; cultura material e formas vestimentares no Rio de Janeiro” e o “Centro de referência têxtil/vestuário”, pela UFRJ, tendo como base a coleção do Museu D. João VI.

²²⁴Consultar COPPOLA, Soraya. **Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Pós-graduação em Arte Visuais. UFMG. Belo Horizonte, MG, 2005. Coppola, S. **Nos caminhos do sagrado: conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquidiocesanos de Mariana/MG e São Luís/MA**. 2013. (Tese) Doutorado em Artes Visuais. Pós-graduação em Arte Visuais). UFMG. Belo Horizonte, MG, 2005.

²²⁵No sistema há informações básicas sobre os objetos, acessível a todos, como uma pequena descrição das roupas, medidas, procedência e forma de aquisição do objeto para a coleção. Ver em <http://www.surdoc.cl/detalleObjeto.php?id=290198&retorno=simple&busqueda=busqueda_principal%3Dtraje%26lista_nombre_objeto%3D-

através do qual os acervos estão documentados, permitindo uma visão global de seu patrimônio têxtil que pode ser acessado por usuários internos e externos aos museus, com diferentes graus de especialização. Há um rigoroso trabalho em torno do desenvolvimento de um glossário único de termos para ser utilizado no sistema e projetos direcionados ao aumento de objetos fotografados - no Brasil, um glossário de termos básicos para catalogação de vestuário foi publicado em 2014²²⁶, como uma das ações de desenvolvimento do Museu da Moda Brasileira (Casa da Marquesa de Santos/RJ).

O processo de documentação no Chile inclui livros de registros, fichas de inventário, ficha de catalogação e fontes complementares, como relatórios de projetos de pesquisa sobre as coleções, histórico de empréstimo dos objetos, publicações, etc.; na área de conservação, existem fichas e relatórios sobre os tratamentos realizados. Há também projetos direcionados à pesquisa de grupos específicos de objetos que formam as coleções, como o projeto do Museu Histórico Nacional (Chile) “Tecidos europeus no vestuário chileno do século XIX: coleções de trajes do Museu Histórico Nacional, 1850-1900”, realizado em 2004, que teve como objetivo documentar, através de análises técnicas (com instrumentos óticos) e apoio bibliográfico, tecidos e trajes da segunda metade do século XIX (PERALES, 2006).

Com o aumento na última década de estudos na área de moda no Brasil²²⁷ e da formação de novos núcleos de pesquisa nas universidades²²⁸, acredita-se que futuramente esse quadro encontrado durante nosso trabalho nos museus nacionais se desenvolva positivamente, de modo a valorizar nossas coleções, não apenas como “roupas de baronesa ou de imperador”, mas como vias importantes no processo de conhecimento de nossa história.

1%26imagens%3D%26mosaico%3Don%26exhibicion%3D%26deposito%3D%26restauracion%3D%26pagina%3D1>

²²⁶Disponível no link: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/termos_basicos/termos_basicos.pdf

²²⁷Em 1997, no Brasil, os estudos sobre moda publicados não chegavam a 10 títulos por ano. Em 2009 houve a publicação de 72 trabalhos, mostrando o crescente interesse pelo assunto, reflexo também do aumento de cursos de graduação em moda no país. Consultar BONADIO, Maria C. **A Produção Acadêmica sobre Moda Na pós-graduação strictu-sensu no Brasil**. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V.3 N°3 dez. 2010, p. 61.

²²⁸Refiro-me às pesquisas conduzidas por Bonadio, Andrade e Nacif, citadas em rodapé da página anterior.

Nº DE INVENTARIO: 1978-141

CALIFICACIÓN TÉCNICA: acanalado contramostrado de 8 hilos, de 2 lats, 1º lat liseré (con efecto de bastas por trama de fondo), 2º lat lanzado.

Rapport: 57 cms de ancho x 51,5 de alto.

Urdimbre:
Proporción: 1 urdimbre
Fibra: seda color azulino organcin (retorcido de dos cabos)
Recorte: 4 hilos
Densidad: 112 hilos/cm

Trama:
Proporción: 2 lat (trama)
 - 1º lat, de fondo
 - 2º lat, blanco, lanzado
Fibra:
 - 1º lat, seda azul de poco brillo (chape?)
 - 2º lat, seda blanca, de múltiples cabos, sin torsión aparente
Recorte: 1 tramado
Densidad:
 - 1º lat, 24 pasadas/cm
 - 2º lat, 24 pasadas/cm

Construcción Interna:
 El 1º lat y la urdimbre de fondo hacen un acanalado contramostrado de 8 hilos.
 El 2º lat es lanzado, y flota libre por el derecho. Por el revés liga en tafetán por el revés, por uno de cada 2 hilos de urdimbre.

Tinte y acabados:
 Teñido en hilado

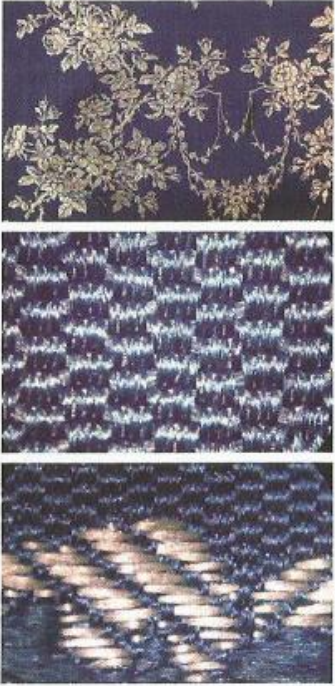


Ilustração 51-Fichas técnicas do projeto “Tecidos europeus no vestuário chileno do século XIX”. Entre as informações, há especificações sobre as fibras, fios e tramas dos tecidos, possíveis através das análises óticas dos materiais. Fonte: PERALES (2006, p. 95).

3.4. NOVAS PROPOSTAS EXPOGRÁFICAS

Foi visto inicialmente neste capítulo que o Museu Mariano Procópio, durante os longos anos em que expôs os trajes do imperador, explorou-os sobretudo por vinculação biográfica com D. Pedro II, no intuito de evocar e celebrar sua memória no circuito expográfico que se manteve praticamente sem alterações durante décadas.

Ulpiano T. Meneses (1992) entende que a celebração e a evocação da memória devem estar presentes nos museus, não como objetivos, como foi visto no MMP, mas como meios de conhecimento. É nos museus que o olhar pode ser induzido a ver o que deixamos escapar cotidianamente, pois nesses ambientes os objetos importam enquanto objetos, e não como coisas úteis ou mercadorias como nos supermercados. Lugar próprio de coletar, organizar e estudar as coisas, que podem fruir de diversas maneiras, como “sonhos, contemplação estética ou expansão da afetividade”, há uma característica que deveria ser “marca registrada” das instituições de acordo com o autor: o conhecimento.

Desde a aquisição das roupas de D. Pedro II, realizada em 1926, até os dias de hoje, a concepção de museu e suas atribuições vêm sofrendo uma série de modificações e “neste fim de século pode-se conceituar o museu como a forma pela qual nossa sociedade institucionalmente transforma objetos materiais em documentos”; por isso torna-se interessante pensar em novas ideias expográficas para os trajes em questão, explorando seu potencial crítico (MENESES, 1992, p. 4).

O tipo de exposição realizada através das vestimentas de D. Pedro II resultou no que Meneses (2010, p. 34) considera como uma “fetichização do objeto na exposição”, uma tendência comum nos museus que naturalizam as atribuições de valores construídas historicamente que nada têm a ver com suas propriedades físico-químicas. Dessa forma, esvaziavam-se, na exposição, as forças e os sujeitos que ao longo de suas vidas os produziram, movimentaram, consumiram, preservaram e descartaram.

Se é limitador, para a exposição, fetichizar objetos, é, ao contrário, de extremo interesse procurar registrar e explicar a fetichização, estudar e dar a conhecer o objeto-fetice. Em consequência, ao invés de eliminar os “objetos históricos”, as relíquias, o museu deve inseri-los no seu quadro de análise e operações, procurando desvendar sua construção, transformações, usos e funções. (MENESES, 2010, p. 34)

Partindo dos próprios objetos é que se pode desfetichizá-los, de modo a tornar os museus “Laboratórios da História” e não simplesmente lugares em que a “História se encontra

apresentada”²²⁹ (MENESES, 2010, p. 48). Como visto, de acordo com Costa & Júnior (2011), foi essa História não problematizada que predominou na expografia do MMP, marcada por uma visão sem conflitos sociopolíticos do passado imperial em que os objetos-semióforos, símbolos de luxo e riqueza mostravam-se como marca de uma história “gloriosa”²³⁰.

Através de um folder produzido do “Projeto Restauração do Acervo”, realizado em 2007 – entre os objetos incluíam-se os fardões da maioridade e do casamento de D. Pedro II –, nota-se uma ação promissora do MMP em direção a uma História problematizada, ideias interessantes que poderiam ser incluídas em uma futura expografia dos fardões.

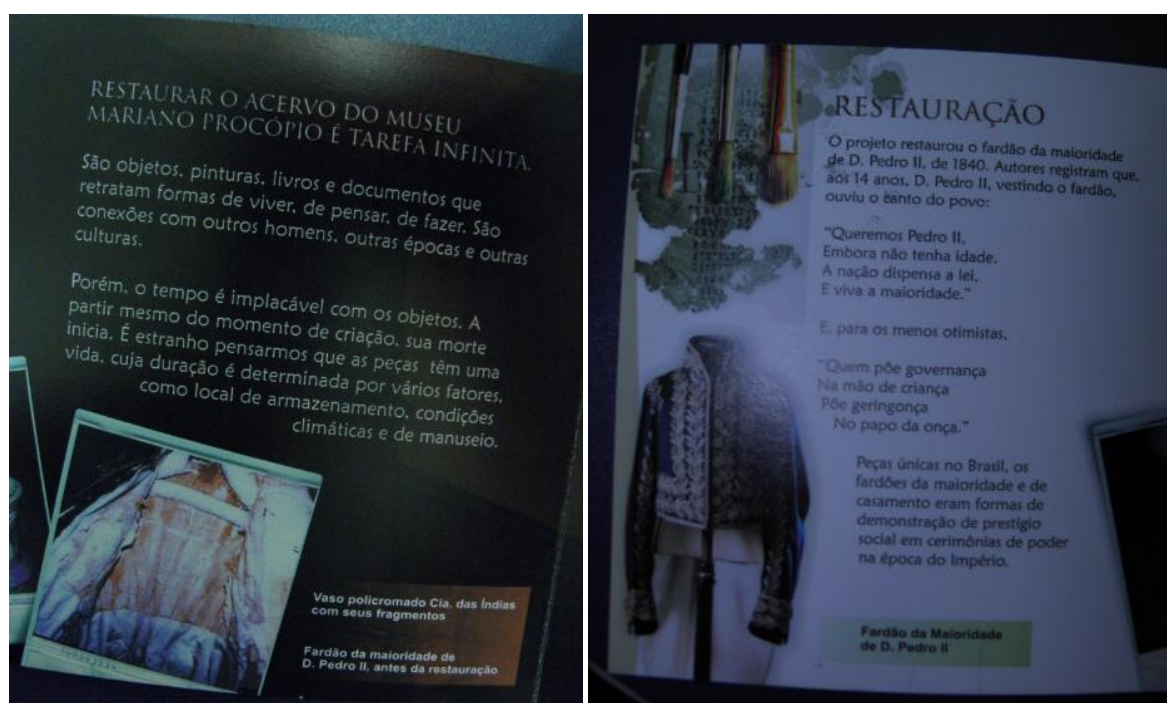


Ilustração 52-Folder do “Projeto restauração do acervo”. Fonte: Acervo MMP.

²²⁹Segundo Meneses (2010, p. 48), “a História não pode ser visualizada. A História não é algo que possa ser apreendido sensorialmente – modo padrão de estímulo na exposição – sem detrimento de que o sensorial possa desempenhar papel relevante nesse processo. Exclui-se, portanto, da responsabilidade do museu, preservar ou restituir o passado [...]. Tudo que se fizer nessa direção estará, inelutavelmente, permeado de ideologia e mascaramentos.”

²³⁰De acordo com Costa & Júnior (2011), apesar de uma tentativa de “desmitificação de personagens históricas” requerida pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa/órgão ligado à prefeitura de Juiz de Fora) em 1986 e da existência de textos com debates historiográficos atualizados nos arquivos da instituição (como por exemplo, a exclusão popular do processo de independência do país e a situação dos escravos – praticamente ignorados pela expografia), o MMP manteve uma versão gloriosa do período monárquico.

Além de apresentar informações educativas sobre a conservação do acervo que, de acordo com o folder, “é determinada por vários fatores, como local de armazenamento, condições climáticas e de manuseio”, ao lado de uma fotografia do interior de um dos fardões em mau estado de conservação, antes da restauração, o texto apresenta cantigas da época da declaração da maioridade (1840), com visões políticas opostas:

“Queremos D. Pedro II, embora não tenha idade/A nação dispensa a lei / E viva a maioridade.

E para os menos otimistas...

Quem põe governança/Na mão de criança/Põe geringonça/No papo da onça”

Esse texto do MMP vem ao encontro às sugestões de Meneses (2010, p. 49) de uma expografia que poderia, a partir do mesmo tipo de material, chegar a pontos divergentes da história. Mesmo os processos de restauração poderiam ser incluídos, sobretudo, pois partes não autênticas foram costuradas às peças, no caso, os novos forros em seda. Através de um material complementar, como fotografias dos forros originais e do processo de construção das “réplicas” a partir de fragmentos, o visitante poderia compreender sobre a passagem do tempo nos objetos e suas degradações, como também sobre o trabalho de restauração de indumentárias.

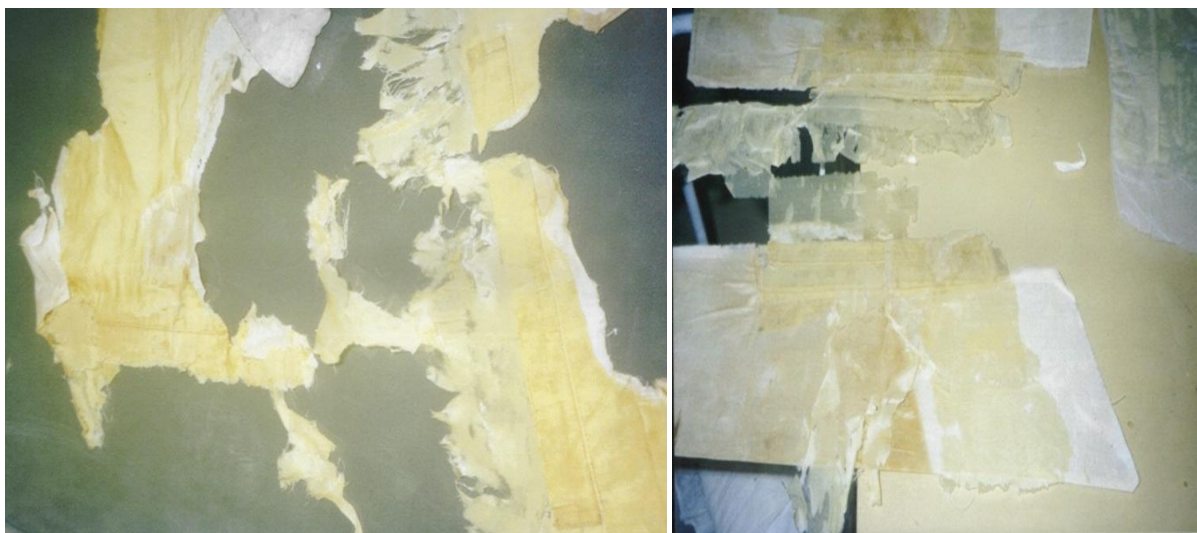


Ilustração 53-Processo de reconstrução dos bolsos a partir de fragmentos originais. Fonte: <<http://jussaracestari.blogspot.com.br>>

Cabe às exposições um trabalho mais efetivo no sentido de abordar a história dos próprios objetos e de seus vestígios materiais, através dos quais podem se abrir novas

perspectivas. No *Palazzo Pitti*, em Florença (Itália), encontra-se em exposição um traje do século XVI que pertenceu a Don Garzia de Medici, localizado durante uma exumação arqueológica de seu túmulo em 1947. No processo de restauração, emendas e reparos originais foram encontrados nas peças, indicando que Don Garzia não foi enterrado com um traje mortuário especial, mas com uma roupa de uso diário. Todas essas informações estão presentes na legenda da exibição, junto a desenhos e dados sobre o complicado processo de restauração²³¹. Dessa forma, a história da roupa vai além de sua vinculação biográfica, incluindo seu percurso como *coisa* que teve uma circulação social e que séculos depois se tornou objeto arqueológico.



Ilustração 54-À esquerda, traje de Don Garzia. À direita *schaube* (capa curta), forma de expografia atual, não localizamos fotografias do traje em exposição. Fonte: <<http://amberbutchart.com/2012/10/17/track-the-trend-trunk-hose-to-bloomer-shorts/>>

Cabe pensar, nesse aspecto, a própria trajetória das roupas de D. Pedro II, que antes de serem objetos de museu foram herança e posteriormente mercadorias disputadas no início do século XX. Seria interessante expor essa história no circuito, através da qual novas informações poderiam ser fornecidas, como a relação entre D. Pedro II e Paulo Barbosa da Silva e seu papel na conservação das roupas; as políticas patrimoniais no Brasil no período de compra das peças (ainda não regulamentadas), ou ainda o envolvimento de outros personagens na negociação, como Affonso de Taunay e Pedro Calmon. Para isso, outros

²³¹De acordo com Taylor (2002), o traje de Don Garzia (*schaube*, gibão, calção e codpiece) foi encontrado aos farrapos e apenas anos depois foi restaurado por Janet Arnold que através de vários desenhos conseguiu entender a construção original da roupa, de modo a colocar novos suportes adequados.

documentos presentes na instituição e fontes externas poderiam compor o circuito, como, por exemplo, cartas e artigos de periódicos.

Segundo Meneses (1992), por meio dos objetos uma história do cotidiano e da sociedade pode ser colocada, o autor dá o exemplo de um vestido de batizado do século XIX que pode ser pensado em seu conteúdo religioso, de vínculos familiares e simbolizando os ciclos de vida, como o nascimento. Na exposição temporária do MHN, “Com a palavra D. Leopoldina, Imperatriz do Brasil”²³², viu-se uma curadoria instigante, dois vestidos do século XIX foram expostos lado a lado; um tinha como texto explicativo dados sobre as modistas da Rua do Ouvidor que eram indicadas à Marquesa de Santos por D Pedro I. O outro texto exibiu trechos de uma carta entre Leopoldina e sua irmã, agradecendo-a por *não* lhe enviar nenhum vestido, temendo desagradar D. Pedro I que “imagina que quando alguém se veste segundo a moda é porque tem segundas intenções” e, por isso, “para manter a querida paz doméstica”, a imperatriz preferia se “calar com paciência”. Assim, através de dois objetos semelhantes, duas versões sobre as relações com a moda são suscitadas, provocando o visitante a pensar questões sobre o casamento, sobre as relações entre as mulheres e os homens com a moda feminina, além do próprio status da mulher na sociedade. Por que não explorar o fardão de casamento também dentro de uma problemática dessas relações matrimoniais?



Ilustração 55-Vestidos da primeira metade do século XIX em exposição no MHN, 2015. Fotografia da autora.

²³² A exposição ocorreu de outubro de 2014 a abril de 2015. Ver em <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2014-004.htm>>

Para Meneses (1992), os objetos na exposição também poderiam engendrar discussões sobre o universo do trabalho. Nesse sentido, as informações levantadas durante esta pesquisa (que serão apresentadas no capítulo seguinte) a respeito da confecção dos trajes do imperador, como local de fabricação e artesãos envolvidos – até então desconhecidos –, se incluídos na expografia, podem explorar os antigos modos de fazer, a história das técnicas e dos artesãos brasileiros envolvidos com a fabricação de roupas do século XIX.

Lou Taylor (2004) propõe ainda para as roupas em exposição nos museus novas experiências que extrapolam a observação visual dos objetos. A partir de reconstruções de peças históricas, o visitante poderia experimentar a sensação das roupas sobre o corpo, vivenciando os modos de vestir de outros períodos históricos, como a sensação de usar uma crinolina vitoriana, disponível nas galerias do *Victoria & Albert Museum* em 2002.



Ilustração 56-Estudante de História da moda no *British Galleries* no V&A Museum experimentando uma reconstrução de crinolina, 2002. Fonte: TAYLOR (2004, p. 303).

Nos diários de D. Pedro II, o imperador relatou o seu incômodo em vestir seus pesados trajes de gala, que lhe moíam o corpo nos cortejos públicos. Por que não oferecer ao visitante a experiência de vestir casacos com o mesmo peso dos fardões do imperador, com tecidos e estruturas internas semelhantes, que causariam reações ao corpo, como o calor, por exemplo?

Foi visto anteriormente neste capítulo que, ao ser exposta no museu, sem o corpo vivo em movimento que um dia a habitou, a roupa sempre será incompleta, e parecerá descontextualizada. De acordo com Horsley (2014), geralmente os debates sobre a curadoria das indumentárias giram em torno de questões sobre a conservação adequada da peça e a problemática da descontextualização, enfoca-se na substituição na criação de um manequim que recrie a tridimensionalidade original do corpo. Questões sobre o realismo dos manequins (se deve ou não ser adotado) também permeiam os debates. No tipo “realista” há uma maior associação com o corpo humano ao possuírem cabeças, penteados, braços ou uma postura que dê a ideia de movimento, como na imagem abaixo. Para manequins não realistas, evita-se a associação com o corpo real, em que geralmente são construídos sem cabeças ou membros (do tipo não-realizados, a escolha para os trajes pesquisados ao longo o tempo).



Ilustração 57-Traje de casamento de James II da Inglaterra (1633-1701) exposto no V&A Museum. Fonte: <<http://www.vam.ac.uk>>

De acordo com o autor, as recomendações de Lou Taylor (2002) para a expografia de indumentárias é usualmente praticada nos museus²³³, por acreditar que um manequim ideal não é aquele que somente preencha a função física de dar suporte tridimensional às roupas, devendo considerar também uma postura particular e um senso de corpo contemporâneo à ela, já que em cada época há um modo de ficar de pé, caminhar e sentar; todos esses aspectos

²³³ Destaca-se que Horsley (2014) trabalha uma realidade norte-americana e europeia em seu artigo.

juntos, integrarão o *look* de um período, pois caso o suporte não reflita fielmente este vestir, a roupa parecerá “errada” (HORSLEY, 2014, p. 79).

Contudo, Horsley (2014) propõe que a expografia ultrapasse essas questões, pois a ausência do corpo vivo no museu pode ser encarada como uma grande oportunidade para diversas formas de *representação do corpo*, que vai além dos manequins convencionais, abrindo espaço ao expectador para refletir sobre sexualidade, política, identidade, etc. O autor elenca cinco formas dessa representação que podem ser utilizadas nas instituições sem trazer prejuízo à conservação dos acervos, são as representações do corpo: iconográficas; esculturais (tridimensionais); audiovisuais; performáticas (que se utilizem de dramatizações); e digitais (através de novas mídias, como por exemplo, imagens holográficas), que provêm de técnicas artísticas. Nessas inovações, o MoMu (*ModeMuseum Provincie Antwerpen*) assume importante papel, por ter laboratórios de livre experimentação com abordagens interdisciplinares.

Optamos por expor sugestões de representações iconográficas e esculturais, por considerarmos talvez mais possíveis a uma realidade local e que podem servir como inspiração não só à exibição dos trajes de D. Pedro II, mas também para a expografia de outros acervos dos museus brasileiros. Em algumas propostas, as roupas não integram a exibição, o que se torna interessante para o MMP que atualmente encontra-se fechado ao público e que esporadicamente expõe seus acervos (principalmente a pinacoteca e o acervo fotográfico) em ambientes como shoppings e universidades, através de reproduções de imagens²³⁴.

Apresentam-se três propostas de representações iconográficas. Primeiramente, a exposição “*Katharina Prospekt: The Russians by A. F. Vandervorst*” que ocorreu em 2005 (MoMu) em que entre outras ideias, como a construção de um guarda-roupa gigante com peças feitas em pele (xales, lenços, cobertores e etc), material tradicionalmente russo, houve também a exibição de fotografias que foram tiradas em túneis do metrô, onde reconstruções das roupas do acervo foram utilizadas. Para Horsley (2014, p. 82), mais do que complementos na expografia que apenas apresentaram a forma de utilização das vestimentas, essa ideia foi capaz de mostrá-las em um diferente contexto sociocultural específico, explorando novas narrativas dos objetos.

²³⁴Em março de 2015, ocorreu em um shopping aberto da cidade a exposição “Mulheres do Museu Mariano Procópio” que apresentou através de imagens (quadros e fotografias) a trajetória de Geralda Armond, Viscondessa de Cavalcanti, Maria Pardos, Maria Amália e Alice Lage.

Na exposição “*Maison Martin Margiela ‘20’ The Exhibition*” (MoMu, 2008), houve através de manequins de papel vestidos com as roupas da marca, impressos em tamanho real com os olhos cobertos por faixas pretas (fotografias de pessoas), a montagem de um ambiente com balões e *glitter* no chão, onde os personagens interagem, bebendo, acendendo um cigarro e posando para fotos (ilustração 59). O acesso às indumentárias foi suprimido para dar lugar a uma representação pictórica que foi capaz de recontextualizar roupa e corpo, em um evento que lembrava a festa de lançamento de uma coleção de moda, incluindo os processos e as pessoas que foram envolvidas na produção dos objetos (Ibid., p. 83).

Por fim, a mostra “*Malign Muses: When Fashion Turns Back*” (MoMu, 2004), explorando o tema do passado nas criações de moda atuais, criou em um dos ambientes a “Avenida das silhuetas” que foram representadas através de placas que iam até o teto do espaço, com a forma de modas passadas, de maneira distorcida. Essas grandes silhuetas que pareciam sombras ou vultos, foram elaboradas para que se propusessem reflexões sobre nostalgia e memória que temos sobre essas modas antigas, que, de certa forma, sempre chegam até nós permeadas pelas camadas do tempo e das sucessivas interpretações, não podendo, portanto, ser originalmente apreendidas.

Como sugestão de uma representação tridimensional do corpo, Horsley (2014, p. 88) traz o exemplo da exposição “*Katharina Prospekt*”, mencionada acima, em que trajes russos tradicionais do final do século XIX e do século XX foram apresentados ao público, dentro de formas de acrílico que lembravam a *matryoshka* (tradicional boneca russa), o que, além de servir como um invólucro adequado à conservação das peças, também foi capaz de representar simbolicamente o corpo. Dentro desses invólucros, elas foram exibidas em manequins sem cabeça ou mãos, inteiramente cobertos, o que, de acordo com o autor, pôde suscitar questões sobre as modificações impostas pela roupa ao corpo, ao lado de discussões identitárias sobre a cultura tradicional russa.



Ilustração 58-MoMu, exposição “*Katharina Prospekt: The Russians by A. F. Vandervorst*”. Observa-se o invólucro das roupas expostas que remete à boneca russa e que os manequins de suporte não são vistos. O chão da exibição foi coberto por diversas bonecas que maneira lúdica “replicam” os trajes expostos. Fonte: <http://agnautacouture.com/2015/03/15/a-f-vandevorst-other-projects-besides-cool-collections/>



Ilustração 59-Exposição “*Maison Martin Margiela ‘20’ The Exhibition*” (MoMu, 2008). Fonte: HORSLEY (2014, p. 83).

Após a apresentação da forma como as roupas, em especial os fardões de gala do império, foram exibidas ao longo do tempo nos museus históricos nacionais, que até certo ponto ainda mantêm elementos da época de suas inaugurações na década de 1920, as propostas de Horsley (2014) podem parecer distantes e até mesmo “descabidas” ou impensáveis, principalmente quando se trata das roupas do imperador ou dos conselheiros de Estado que, nos museus ainda têm seus “passos graves ecoados”. Entretanto, apenas através de novas sugestões ou provocações, que esses objetos poderão ser interpretados a partir de questões mais complexas.

Acredita-se que, na ocasião da reabertura do MMP ao público, as roupas pesquisadas possivelmente integrarão o circuito expositivo novamente, por estarem entre os destaques da coleção. Muitas são as possibilidades de os objetos serem trabalhados, mas optamos por apresentar apenas algumas janelas que possam servir a novas trajetórias para estas antigas roupas, de modo a inaugurá-las como documentos, vetores importantes de outros saberes, em uma fase em que poderão ser, de fato, “conhecidas”.

CAPÍTULO III

4. UM NOVO GUARDA-ROUPA PARA O IMPERADOR DOS TRÓPICOS

O principal objetivo deste último capítulo é compreender o processo de criação das três indumentárias pesquisadas, em relação aos materiais e aos modos de fazer, bem como analisar as influências estilísticas e a escolha dos modelos da veste e dos fardões que vestiram o imperador em três ocasiões solenes de sua vida pública. Para isso, haverá a apresentação dos vestígios materiais examinado nas peças, com o confronto e complementaridade de fontes documentais, iconográficas e bibliográficas que puderam ser localizadas durante nossas pesquisas. O acesso aos objetos foi limitado, a veste de coroação não pôde ser fotografada devido ao seu delicado estado de conservação, restando apenas uma rápida observação. Os fardões, felizmente, puderam ser analisados, no entanto, apenas fotografias de baixa resolução do fardão da maioria foram incluídas, pois na ocasião do registro fotográfico profissional esta peça encontrava-se em tratamento de conservação, de acordo com informações do MMP.

Por terem sido restauradas, forros, costuras originais e possíveis marcas de uso do interior das roupas não puderam ser investigados. Dessa forma, recorreu-se a informações e fotografias das profissionais responsáveis pelas restaurações²³⁵, também em busca de fotografias da veste de coroação para compor esse capítulo. Outros trajes semelhantes do século XIX, presentes no acervo do Museu Histórico Nacional, foram analisados e expostos em anexo, a fim de se compreender as estruturas internas das roupas do período.

Como exposto no capítulo anterior poucos dados sobre os objetos foram encontrados nas documentações institucionais, que somado à ausência de etiquetas de fabricação resultou na necessidade de diversificadas pesquisas extrínsecas e uma atenta análise visual para se compreender a criação das roupas e suas especificidades. Destaca-se que a identificação das matérias-primas dos trajes foi feita somente a partir de nossas observações visuais, de informações localizadas nas fichas museológicas, nos relatos de restauro e na bibliografia de suporte, não houve testes laboratoriais mais aprofundados, algo que foge ao nosso campo de atuação. Os termos técnicos utilizados ao longo do texto foram organizados em um glossário

²³⁵ Por causa do acesso negado à veste de coroação, reitera-se a importância da inclusão das fotografias retiradas durante a restauração da peça em 1996 por Claudia Regina Nunes, que, mesmo não resultantes da presente pesquisa, trazem informações relevantes, como por exemplo, as técnicas de modelagem empregadas na confecção da roupa.

presente na parte pós-textual dessa dissertação.

A começar pela origem, a primeira informação localizada foi em Lilia Schwarcz (2012, p. 79), segundo a qual a veste utilizada na coroação de D. Pedro II teria pertencido ao seu avô, Francisco I da Áustria (1768-1835) – o que inicialmente foi considerado como algo provável, pois, comparando-a às telas do imperador austríaco, há grande semelhança, como será mostrado à frente (ver ilustração 117)²³⁶. Inclusive, na fase inicial do projeto quando as roupas ainda não haviam sido analisadas intrinsecamente pensou-se na possibilidade de terem sido encomendadas da Europa, por causa da importância das ocasiões em que seriam trajadas.

Com o aprofundamento das pesquisas bibliográficas, novas possibilidades foram pensadas, pois, desde a corte joanina, havia no Brasil a confecção de trajes cerimoniais e um comércio de luxo. Jean-Baptiste Debret (1978, p. 182) relata em “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” sua admiração ao ver pela primeira vez o manto de D. João VI, que seria utilizado em sua aclamação em 1816, feito em veludo vermelho com escudos, esferas, torres e ramos bordados, “de uma execução tão perfeita quanto os Europeus”, com o “ouro, a prata e as pedras de aço polido aplicadas com toda a perfeição da agulha”. Debret também elogia a forração da coroa real, composta por um gorro de veludo pregueado, “obra de um talentoso mulato brasileiro a serviço da coroa portuguesa”.

De acordo com Camila Borges (2009, p. 121-122), a partir de 1808 também se criou um comércio destinado à fabricação de trajes e condecorações de títulos nobiliárquicos que eram distribuídos por D. João VI, como o título de cavaleiro da Ordem de Cristo, ao qual era exigido o uso em ocasiões solenes de um manto curto de tecido leve e uma medalha da ordem presa ao peito. Em jornais da época, a autora encontrou anúncios de comerciantes que ofereciam os itens prontos, confeccionados localmente com tecidos importados²³⁷.

A chegada da Corte portuguesa em 1808, a abertura dos portos ao comércio com as nações amigas, em especial a Inglaterra, bem como os acordos diplomáticos que permitiram a entrada de estrangeiros no país, como de franceses a partir de 1816, quando o Rio de Janeiro se tornou a capital do Reino português, modificaram a vida colonial, e, durante a primeira metade do século XIX, desenvolveu-se no Rio de Janeiro um comércio capaz de responder

²³⁶Correspondi-me com o Museu Kunsthistorisches de Viena na Áustria, onde o tesouro da família imperial austríaca está preservado, incluindo o manto de Francisco I e o traje majestático de Fernando I, tio de D. Pedro II, em busca de informações sobre a veste, mas o museu em resposta diz não possuir a indumentária representada nas telas de Francisco I ou qualquer informação sobre seu envio para o Brasil.

²³⁷Debret (1978) descreve e desenha o traje de cavaleiro da Ordem de Cristo em “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, p. 167.

novas demandas. “As embaixadas estrangeiras, o comércio marítimo, as escalas contínuas de viajantes que cruzaram o Atlântico Sul, a chegada de profissionais europeus, engendraram no Rio de Janeiro um mercado de hábitos de consumo relativamente europeizado” (ALENCASTRO, 1998, p. 36). As importações de joias, tecidos e diversos objetos de luxo, nos primeiros cinquenta anos do século XIX, chegaram a aumentar em três vezes. As revistas femininas²³⁸ difundiam as modas europeias que eram vendidas nas lojas da Rua do Ouvidor e até mesmo cavalos de montaria eram importados da Inglaterra (Ibidem)²³⁹.

Segundo Rainho (2002, p. 51-52), a modernização da cidade e o refino dos hábitos após a chegada da Corte, além de desenvolver o comércio de maneira geral, favoreceram, no Rio de Janeiro, o surgimento de estabelecimentos ligados à moda, principalmente circunscritos a franceses e ingleses. Os comerciantes franceses dedicavam-se às lojas de fazendas, chapéus, roupas femininas, cosméticos e perfumes, como as modistas e os cabeleireiros. Quanto aos ingleses dedicavam-se em especial aos trajes masculinos e à importação de tecidos e artigos como sapatos. A circulação de produtos importados e a presença de artesãos europeus, que por aqui produziam seus artigos para uma clientela sintonizada com as últimas modas europeias, fazem difundir rapidamente técnicas de fabricação do velho continente. Debret (1978) explica como isso se deu em relação à produção de sapatos de elevada qualidade, que até 1816 eram importados de Londres:

A anglomania portuguesa de alguns cortesãos vindos com o séquito do Rei, e imitada a princípio pelos ricos negociantes do Rio de Janeiro, os levava a mandarem vir os seus calçados de Londres. Mas logo que o Rio se tornou a capital do Reino, aí se instalaram sapateiros e boteiros alemães e franceses, abastecidos com excelentes couros da Europa; como era de se esperar, os trabalhadores negros ou mulatos empregados nessas sapatarias logo se tornaram rivais de seus amos e hoje se encontra, nas lojas desses indivíduos de cor, toda espécie de calçados perfeitamente executados. (DEBRET, 1978, p. 282)

Em sua pesquisa sobre a importação de tecidos e a transformação dos mesmos em roupas durante 1840 a 1889 no Rio de Janeiro²⁴⁰, Monteleone (2013) destaca que de todos os produtos têxteis exportados da Inglaterra para o Brasil, apenas 1,45% era de roupas prontas (1850-1854) e que, mesmo após a invenção da máquina de costura na década de 1850, ainda

²³⁸ A primeira publicação voltada para o público feminino foi *O Espelho Diamantino*, em 1827, no Rio de Janeiro; na sequência, em 1839, o *Correio das Modas*, também começou a circular na Corte (LIMA, 2007, p. 222).

²³⁹ É importante destacar que esse comércio requintado era consumido por uma pequena parcela da sociedade. No núcleo urbano do município do Rio de Janeiro, para se ter uma ideia, em 1850, 38% da população era de escravos; apenas uma pequena elite, composta por “banqueiros, grandes negociantes, políticos, empresários”, podia frequentar esse comércio de luxo do qual “escravos, pequenos artesãos e ambulantes” estavam excluídos. (ALENCASTRO, 1998, p. 25; RAINHO, 2005, p. 60)

²⁴⁰ Monteleone (2013) enfoca sua análise na produção de roupas destinadas às classes abastadas da sociedade da Corte.

no final do século a exportação de roupas manteve-se em menos de 2%, ou seja, majoritariamente havia um consumo de roupas produzidas localmente²⁴¹. Através de anúncios de jornais da época, a autora observou como se desenvolveu na cidade uma série de profissionais e estabelecimentos comerciais destinados à fabricação, ao beneficiamento e aos cuidados com as roupas, como oficinas de alfaiates, costureiras, serviços de limpeza e tingimento, assim como lojas destinadas à venda de artigos específicos, como agulhas e materiais para bordados.

Dessa forma, na década de 1840, período de fabricação dos objetos pesquisados, quando a Corte já havia sediado grandes cerimônias como o casamento (1817), a aclamação e a sagração de D. Pedro I (1822) – o que provavelmente também movimentou o mercado de luxo do Rio de Janeiro –, acredita-se que havia uma condição técnica e material local favorável à manufatura das roupas de gala de D. Pedro II. Em relação à lã dos fardões e aos tecidos de seda presentes nesses trajes, o parco desenvolvimento da indústria têxtil brasileira da época aponta para uma importação desses tecidos de qualidade superior.

Enquanto na Europa, principalmente na Inglaterra, no século XIX havia uma produção têxtil mecanizada desde o último quarto do século XVIII, a tecelagem no Brasil ainda encontrava-se circunscrita ao ambiente doméstico e oficial. Esse quadro é apontado como reflexo do decreto de D. Maria I de 1785, que restringiu a produção têxtil colonial aos tecidos rústicos de algodão para o vestuário escravo e para empacotamentos (o decreto foi revogado em 1808). A competição desleal com os tecidos estrangeiros a partir da abertura dos portos, importados com baixas tarifas alfandegárias, também debilitou investimentos no setor nacional. Apenas em meados da década de 1840 é que várias empresas têxteis foram criadas, principalmente voltadas ao algodão, beneficiadas pela alta nas taxas de importação de 15% para 30% e pela isenção de impostos para a importação de maquinário. Devido a pouca demanda interna, não havia uma produção regular e de qualidade da lã, e, no caso da seda, a primeira fábrica instalada no país foi a Companhia Seropédica Fluminense²⁴², que somente a partir de 1848, contando com D. Pedro II como sócio majoritário, passou a se desenvolver

²⁴¹Seria recomendável a consulta do percentual de roupas prontas vindas também da França, mas Monteleone não expõe esse dado em sua tese e não pude encontrá-lo até o momento em referências bibliográficas.

²⁴² Não foi localizada até o momento a data exata de fundação dessa companhia no século XIX. Tentativas de criação do bicho-da-seda no Brasil datam do século XVIII no Maranhão, porém sem sucesso por questões de adaptação. Com o decreto de D. Maria I de 1785, apenas com a vinda da família real para o Brasil, introduziu-se a sericultura, mas as primeiras produções relevantes do tecido de seda são atribuídas à Companhia Seropédica Fluminense. (COPPOLA, 2013, p. 63). Sobre a Companhia Seropédica: <<http://www.iz.sp.gov.br/pdfsbia/1412257067.pdf>> e sobre os decretos que a ligavam ao governo imperial, consultar <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=64004&norma=79908>>

(BAER, 2002, p. 45; COPPOLA, 2013, p. 65-68). Portanto, o contexto indica que os tecidos tenham sido importados²⁴³.

Ainda que o contexto de meados do século XIX do Rio de Janeiro fosse favorável a uma confecção local dos objetos, sem o confronto dos vestígios materiais às pesquisas documentais isso não poderia ser afirmado. A investigação intrínseca das roupas resultou nas seguintes observações (que serão detalhadas à frente), através das quais uma manufatura nacional torna-se provável: tipo de emenda encontrada na blusa do fardão de casamento que talvez tenha sido feita após o imperador prová-la durante o processo de feitura sob medida (ver ilustração 85); significativa semelhança entre os dois fardões indicando uma confecção provavelmente realizada no mesmo local/oficina²⁴⁴; no caso da veste, a análise dos bordados revelou a presença de um símbolo imperial brasileiro, os frutos de palmeira (ver ilustração 115), o que nos aponta para uma confecção especialmente realizada para D. Pedro II, e não uma indumentária com origem austríaca.

Nos códices da mordomia-mor da Casa Imperial presentes no Arquivo Histórico Nacional (RJ) informações relevantes foram mapeadas. Esse arquivo possui documentos da administração da Casa Imperial, que funcionava de forma independente dos ministérios, cabendo diretamente ao imperador, através do mordomo-mor, a expedição de ordens de pagamentos chamados “decretos” (LACOMBE, 1994, p. 171). Dessa forma, acreditava-se que algum tipo de “nota fiscal”, encomenda ou pagamento das indumentárias pesquisadas pudesse ser localizado nos códices, e o resultado desse levantamento será apresentado no tópico a seguir.

É importante incluir nesse capítulo que durante entrevistas realizadas com as restauradoras dos objetos, foi informado que as roupas teriam costuras originais feitas à máquina presentes no interior dos fardões e nas partes externas em veludo da veste²⁴⁵. Como

²⁴³De acordo com Maria do Carmo Oliveira (restauradora), a seda de forração interna dos fardões era do tipo tafetá. A tecelagem desse tecido pode ser considerada mais simples quando comparada ao veludo de seda, o que abre possibilidades para que a seda de forração das indumentárias possa ter como origem a Companhia Seropédica Fluminense. Mas, como nenhuma pesquisa aprofundada a respeito da fábrica foi localizada até o momento (com datas precisas, tipos de tecidos produzidos e etc.), nada pode ser afirmado, o que também exigiria pesquisas especializadas que fugiriam meus conhecimentos. Cláudia Regina Nunes localizou no interior da veste de coroação uma proteção em tecido de algodão para os bordados, que talvez tenha procedência nacional, assim como o acolchoamento interno dos fardões, também em algodão localizados pelas restauradoras.

²⁴⁴A semelhança não se restringe ao modelo das casacas, encontra-se também no mesmo tecido utilizado, nas mesmas linhas de costura, com um tom “bege” próximo da cor dos fios metálicos dos bordados e na modelagem.

²⁴⁵Estas informações foram levantadas durante conversas e troca de e-mails com Cláudia Regina Nunes, restauradora da veste e com Jussara Cestari e Márcia Cerqueira Campos, restauradoras dos fardões. Destaca-se

não tive acesso às camadas internas e a observação da veste foi limitada, esse dado não pôde ser analisado e localizei apenas costuras manuais originais nos fardões. Por serem informações advindas de equipes diferentes de restauro, e como a historiografia fixa a popularização das primeiras máquinas de costura apenas na década de 1850, optou-se por investigar as conclusões das restauradoras. O resultado das pesquisas apontou²⁴⁶ que não seria totalmente improvável o emprego de máquinas na confecção das roupas do imperador, pois em Paris em 1841 segundo referências bibliográficas²⁴⁷, haveria 80 máquinas em funcionamento na confecção de uniformes militares; no entanto, tais máquinas foram destruídas por alfaiates que temiam perder seus empregos e, com isso, teria havido uma descontinuidade na comercialização das mesmas (FREESZ, 2014).

No decorrer das pesquisas documentais realizadas no Arquivo Histórico Nacional, percebeu-se que o envio de algum exemplar poderia ter ocorrido através dos ministros brasileiros presentes na Europa na época, que eram incumbidos de despachar mercadorias encomendadas por D. Pedro II, em especial para sua sagração, contudo, nada relativo às máquinas de costura foi localizado²⁴⁸ (Idem). Dessa forma, os vestígios materiais observados pelas restauradoras até o momento não puderam ser confirmados, tanto pela inviabilidade de análise dos mesmos, quanto pela ausência de informações documentais, aguardando, portanto, pesquisas futuras²⁴⁹.

que Maria do Carmo Oliveira, coordenadora da equipe de restauração dos fardões, não confirmou tais dados, em entrevista disse ter notado apenas costuras originais à mão nas indumentárias.

²⁴⁶Por serem informações relevantes que futuramente podem ser inter cruzadas com outras pesquisas baseadas em indícios materiais, um breve panorama da história das máquinas de costuras e a apresentação de um cenário favorável à importação desses objetos foram incluídos em meu trabalho de conclusão de curso *lato senso* em Moda, Cultura de Moda e Arte (UFJF), finalizado em 2014, como dito na introdução. Consultar FREESZ, Clara R. **Análise de três indumentárias de D. Pedro II: conservação, expografia, restauração e produção**, 2014. p. 56-64. Como são questões desenvolvidas a partir não das minhas análises intrínsecas dos objetos, mas a partir das informações das restauradoras, optei por não trazê-las detalhadamente para esse trabalho.

²⁴⁷Ver mais em COOPER, Grace. **The invention of the sewing machine**. Washington: Museum of History and Technology, 2013. Disponível em: <<http://www.pdfbooksworld.com/pdf/The-Invention-of-the-Sewing-Machine.pdf>>

²⁴⁸Pesquisas em jornais da época também foram realizadas, porém, novamente, nada foi encontrado sobre as máquinas de costura.

²⁴⁹Foram identificadas costuras originais feitas à máquina nos forros de uniformes do século XIX presentes no acervo do MHN, no entanto, como não há datação precisa dos mesmos, não pudemos traçar um paralelo com as informações das restauradoras. Ver “**Anexo FF**”: **Indumentárias nº 2 e nº 3**.

4.1. RESULTADO DAS PESQUISAS NO ARQUIVO HISTÓRICO NACIONAL

Nos decretos dos códices da Casa Imperial, todos assinados pelo mordomo-mor Paulo Barbosa da Silva e por D. Pedro II, analisados especialmente de 1839 a 1845, diversos pagamentos pela compra de insumos (como alimentos, velas e óleo para lampiões), de funcionários do Paço como cozinheiros, reposteiros e açafatas e pagamentos aos fornecedores da Casa puderam ser localizados. Entre esses fornecedores, há alfaiates, costureiras, bordadeiras e comerciantes de tecidos, entre os quais, acredita-se estarem os envolvidos na confecção das roupas em questão. Não somente pagamentos referentes ao Paço Imperial foram encontrados, mas também nos decretos há pagamentos de artigos adquiridos diretamente para D. Pedro II e suas irmãs D. Januária e D. Francisca²⁵⁰.

Através dessas fontes podem ser acompanhados os preparativos para a sagração do imperador e para seu casamento, como, por exemplo, a encomenda de objetos da Europa e a renovação dos uniformes de gala dos oficiais do Paço, da Guarda de Archeiros e dos criados da Imperial Cavalaria. Após a decretação de sua maioridade em julho de 1840, o imperador emite um decreto, em setembro do mesmo ano, para a concessão de um empréstimo para a aquisição de “carruagens e outros objetos” para sua sagração que deveriam ser encomendados de Londres,

Sendo necessário fazer-se aquisição de algumas carruagens e outros objetos para servirem na minha Sagração, e convindo que quanto antes se encomendem para Londres, determino [...] que contrahindo empréstimo [...] faça passar a quantia sobredita para Londres a disposição do Encarregado de Negócios do Brasil n'aquella Corte, a quem fará as encomendas segundo as ordens que lhe dou [...] *sic*²⁵¹

Apesar de D. Pedro II não discriminar os objetos encomendados, foram enviados de Londres papéis dos fornecedores com os itens que seriam despachados, entre eles uma série de pratos de prata provenientes da firma de ourives “Emanuel Brothers”, situada no número 5 da Hanover Square, que, segundo informações do documento, também prestava serviços para

²⁵⁰As despesas das princesas destinam-se, majoritariamente, à encomenda de roupas, tecidos, pagamentos a modistas, costureiras, bordadeiras, cabeleireiros e algumas encomendas de joias. Por não haver uma relação direta com os objetos pesquisados, optou-se por não incluir esses documentos nesta dissertação. Aos interessados nesses documentos, consultar: Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19(1840-1842). Caixa 19 A (1840-1843). Caixa 11 (1839). Caixa 12 (1843).

²⁵¹Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 1, 1840.

a família real britânica²⁵².

De Londres também foram enviadas, em 1842, novas roupas para os cocheiros imperiais, feitas em veludo verde proveniente de Gênova, bordadas em prata e dourado, talvez para o casamento do imperador que ocorreria no ano seguinte²⁵³. Os números indicam 29 “ternos”²⁵⁴ para lacaios e 8 para cocheiros, somados a 70 botões gravados com as armas do Império brasileiro²⁵⁵. As roupas foram encomendadas da loja “Davies & Son” que, de acordo com o documento, eram alfaiates da família real britânica, especializados em uniformes militares e trajes de Corte. Fundada em 1804, anteriormente situada em Hanover Square, a firma secular ainda encontra-se em funcionamento atualmente no número 38 da Savile Row, sendo conhecida por ter vestido diversas “cabeças coroadas” da Europa²⁵⁶.

Entre esses documentos de despachos de mercadorias do exterior, nada sobre encomendas de uniformes de gala para o imperador pôde ser localizado, sequer em relação à importação de tecidos. Novos fardamentos também foram confeccionados no Rio de Janeiro para a Imperial Guarda de Archeiros, possivelmente para a sagração de D. Pedro II, uma vez que o decreto está datado de 1841. Nos decretos, aparece o nome do alfaiate Claudino Joaquim de Castro, como o responsável pelos uniformes:

“Ao alfaiate Claudino Joaquim de Castro feitio de fardamentos para a Imperial Guarda de Archeiros.....2:031//500”

“Ao alfaiate Claudino Joaquim de Castro feitio e fornecimento de fardamentos ricos dos criados das Imperiais Cavallariças.....3:76//350”²⁵⁷

Além de Claudino, apenas o nome de outro alfaiate foi localizado, ao qual se destinou uma ordem de pagamento²⁵⁸, ou seja, majoritariamente Claudino Joaquim de Castro

²⁵²Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 11, pacote 1. O documento é datado de 28 de janeiro de 1841.

²⁵³Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

²⁵⁴No documento aparece o termo “*suits*” e como vem designado o envio de duas calças extras, acredita-se que foram enviados os trajes completos (casaco e calça).

²⁵⁵Foram encontrados outros números que não puderam ser identificados no documento devido à ilegibilidade do mesmo.

²⁵⁶Sobre a loja, ver mais em sua página virtual: <<http://www.daviesandson.com/history.html>>

²⁵⁷Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 2, 1841.

²⁵⁸O nome do alfaiate é Pitre e não vêm detalhadas as roupas que confeccionou, apenas recebe o pagamento por obras realizadas em 1843. Localizei esse alfaiate apenas uma vez nos decretos. Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19A, pacote 1, 1843.

era o responsável pelas roupas encomendadas por D. Pedro II, aparecendo seu nome nos decretos por pelo menos dez vezes entre 1840 a 1843. Após a leitura desses documentos, notou-se que os pagamentos eram feitos tanto por encomendas destinadas ao funcionamento do Paço, quanto por encomendas pessoais de membros da família imperial. Dessa forma, entre os trabalhos de Claudino que não são discriminados, aparecendo na documentação apenas o acerto de “obras feitas”, talvez contenham pagamentos de roupas confeccionadas para D. Pedro II, e, de acordo com as informações, percebe-se que o artesão possuía experiência em “fardamentos ricos”.

Segundo a primeira publicação do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (*Almanak Laemmert*) do ano de 1844, Castro aparece como alfaiate da Casa Imperial, situado na Rua da Quitanda, número 25 (ver Anexo F). Nos decretos, também aparecem várias ordens de pagamento ao “alfaiate da casa” ou ao “alfaiate de S.M.I.²⁵⁹”, que provavelmente referiam-se a Claudino. Entre esses decretos destaca-se o pagamento a obras feitas entre o mês de maio e junho de 1841 para a sagração de S.M.I., no valor total de 582//400 contos de réis²⁶⁰.

Francisco Marques dos Santos (19-- , p. 65), ex-diretor do Museu Imperial de Petrópolis, que também realizou pesquisas nos decretos da Casa Imperial e publicou estudos sobre a sagração de D. Pedro II, atribui ao “Sr. Claudino” a confecção da veste de coroação em seu livro “Três Estudos”²⁶¹ – e por causa de sua experiência em confecção de “fardamentos ricos”, acredita-se que talvez também tenha sido ele o responsável pelos fardões da maioridade e do casamento de D. Pedro II. Segundo Santos, os sapatos de cetim bordados que foram usados junto da veste e que atualmente também estão presentes no acervo do MMP, teriam sido fabricados pelo “Sr. Domingos” e bordados por João Carlos Palhares, o mesmo bordador das “luvas cândidas” usadas na ocasião pelo imperador. Essas informações puderam ser confirmadas por meio de uma reportagem do Jornal do Commercio²⁶², de 1841, encontrada somente ao final da elaboração dessa dissertação. Na reportagem, há uma descrição do traje e das insígnias portadas por D. Pedro II (expostas à frente), inclusive com menção aos artesãos responsáveis pela fabricação dos itens.

²⁵⁹S.M.I. significa Sua Majestade Imperial (D. Pedro II).

²⁶⁰Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

²⁶¹O livro foi consultado na biblioteca do MI. Na época da gestão de Francisco Marques dos Santos, os códices da Casa Imperial estavam preservados nessa instituição e posteriormente foram realocados no AHN. (Essa informação foi recolhida no MI durante pesquisas).

²⁶²*Coroação e Sagração de S. M. O Imperador*. Jornal do Commercio. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

Destaca-se que nos decretos foram encontrados pagamentos emitidos pelos mantos utilizados pelo monarca durante sua sagração²⁶³:

“A Ignacio Joaquim dos Santos pelos aviamentos e feitio do Manto da Imperial Ordem do Cruzeiro para a coroação de S.M.I.1.230//000”²⁶⁴

“A bordadeira Rosa Alexandrina de Lima pelos bordados e aviamentos do Manto Imperial 3:000//000”²⁶⁵

No *Almanak Laemmert* (1844), os artesãos aparecem anunciados: Ignacio é denominado como bordador de paramentos (possivelmente trajes religiosos), com estabelecimento na Rua do Hospício nº52, e D. Rosa Alexandrina situada na Praça da Constituição, nº75. Diferentemente dos dias de hoje em que a maioria dos profissionais bordadores é de mulheres, na época, dos sete anunciantes, apenas duas eram do sexo feminino²⁶⁶. Foi também encontrado entre os anúncios dos bordadores um comércio destinado à fabricação de roupas, no caso, a loja de André Robert, que, além de tecidos, oferecia também aviamentos para bordados (ver Anexo G).

Assim como Claudino, o nome de Rosa Alexandrina se destaca nos decretos da Casa Imperial. A ela são ordenados pagamentos por bordados para o “throne”²⁶⁷ no valor de 992//800 contos de réis²⁶⁸ e pagamentos por bordados realizados em fardas de D. Pedro II como transcrito abaixo²⁶⁹,

“À bordadeira Rosa Alexandrina de Lima, por bordar uma gola, canhões e apanhados que bordou para uma farda de S. M. I.80//000”²⁷⁰

“À bordadeira Rosa Alexandrina de Lima por bordado de uma farda rica para S. M. I.500\$000”²⁷¹

²⁶³No tópico 4.3.2 sobre a escolha do modelo da veste de coroação, os mantos encontram-se comentados.

²⁶⁴Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

²⁶⁵Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 2, 1841.

²⁶⁶O responsável pelo bordado do traje majestático de sagração de Napoleão Bonaparte foi um homem, Augustin-François-André Picot, também responsável pelo manto imperial (LAVEISSIÈRE, 2004, p. 43).

²⁶⁷No Museu Imperial de Petrópolis há em exposição um trono de D. Pedro II bordado com as iniciais “P.II”, mas não foi possível saber a época de manufatura do objeto.

²⁶⁸Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 1, 1840.

²⁶⁹Apenas Alexandrina recebe por bordados de fardas de D. Pedro II. Até o momento nenhum outro bordador foi localizado nos decretos que tenha recebido por bordado de fardas.

²⁷⁰Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

“À Dona Rosa Alexandrina por bordar uma farda para S.M.I.450//000”²⁷²

Por ter feito o manto imperial da sagração do imperador, acredita-se que a artesã talvez tenha bordado os fardões pesquisados, aparecendo nos decretos uma “rica farda” e o bordado realizado na gola, canhões e apanhados, o que confere com a localização dos bordados nos fardões da maioria e do casamento. Esse pagamento mostra uma especialização dos serviços: enquanto o corte e a costura das roupas eram feitos em oficinas de alfaiates, os bordados eram realizados por outros profissionais.

Existem também nos decretos diversos pagamentos relativos à compra de tecidos que, de maneira geral, não são especificados, sendo descritos apenas como “fazendas”. Entre os fornecedores estão Manoel Peixoto Merelim, Bernardo Wallerstein & M. e Manoel José d’Araújo Costa. Em alguns decretos, Wallerstein recebe 3:877//500 contos de reis por “pano verde fino para fardamentos”²⁷³; Costa, por fornecimento de fazendas para “fardamentos de criados”, recebe a quantia de 3.213//720 contos de reis; e Merelim, 1:011//880 contos de réis também por fazendas para fardamentos²⁷⁴. Em um decreto de 1842, Manoel José d’Araújo Costa recebe, especificadamente, por “diversas fazendas para S.M.I.” no valor de 1.854//000²⁷⁵. Dessa forma, conclui-se que os tecidos fornecidos não só se destinavam às roupas dos criados, mas também eram utilizados para a confecção de roupas de D. Pedro II.

Merelim não foi localizado em jornais do período, Araújo Costa apareceu no Almanak (1844) como “negociante nacional” com estabelecimento na Rua do Ouvidor nº61, e Wallerstein, na mesma rua nº 70, como fornecedor da Casa Imperial, na seção destinada às “lojas de modas e fazendas francesas”. Na edição de 1854 do *Almanak*, a loja Wallerstein anuncia que “com casa em Paris e Londres” recebe tecidos de vapores de Southampton e aceita encomendas de tecidos, artigos de *toilette* para senhoras, luvas, lenços, óculos para teatro e roupas feitas (ver Anexo H).

²⁷¹Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: 0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

²⁷²Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: 0. Caixa 19, pacote 2, 1841.

²⁷³Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: 0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

²⁷⁴Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: 0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

²⁷⁵Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: 0. Caixa 19, pacote 3, 1842.

Joaquim Manuel de Macedo, em *Memória da Rua do Ouvidor*²⁷⁶ (1878), descreve “Mr. Wallerstein” como o “Carlos Magno da Rua do Ouvidor”, o “Napoleão da moda”. Segundo Macedo, “a lembrança de seus primores faz ainda palpitar corações [...] de senhoras que foram meninas e jovens durante o florescimento daquele gênio de bom gosto [...] que perdurou desde o fim do Primeiro Reinado até além do coração do Sr. D. Pedro II”. Na ocasião da coroação do imperador em 1841, saíram da loja de Wallerstein as últimas modas de Paris para a celebração do evento de acordo com o autor²⁷⁷.

A Rua da Quitanda (próxima à Rua do Ouvidor), onde o alfaiate Claudino Joaquim de Castro possuía seu estabelecimento, é citada por Macedo como local com “lojas que vendiam sedas, leques, xales e etc.”²⁷⁸. Essas passagens mostram um pouco do cotidiano desses estabelecimentos, localizados em famosas ruas destinadas à comercialização de artigos de moda, onde se encontravam fornecedores de matérias-primas e casas de alfaiates e modistas.

Portanto, as pesquisas mostraram que havia encomendas de uniformes prontos da Europa para os oficiais do Paço e que esses fornecedores estrangeiros, como as firmas “Davies & Son” e “Emanuel Brothers”, enviavam documentações que eram incluídas junto dos decretos. Ou seja, se as roupas pesquisadas tivessem sido encomendadas da Europa, provavelmente esse corpus documental possuiria alguma informação. Em contrapartida, a presença de ordens de pagamentos destinadas a fornecedores, alfaiates (Claudino Joaquim de Castro) e bordadores (Alexandrina de Lima e Ignacio Joaquim dos Santos), assim como os vestígios materiais das roupas, apontam para uma confecção realizada no Brasil. Além disso, através da análise atenta dos objetos, abrem-se perspectivas sobre as técnicas de confecção de roupas em circulação na época e das matérias-primas empregadas, apresentadas a seguir.

²⁷⁶ Acessado em

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=7544>

²⁷⁷ Wallerstein também é citado na obra *Lucíola*, de José de Alencar.

²⁷⁸ Machado de Assis também menciona a Rua da Quitanda como lugar de saraus literários de cavalheiros, onde nasceu sua obra *Os deuses de casaca*. Ver em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/teatro/matt06.pdf>

4.2. OS FARDÕES DA MAIORIDADE E DO CASAMENTO

A observação dos objetos foi realizada na reserva técnica do Museu Mariano Procópio. Com um bloco de anotações, uma máquina fotográfica simples, uma fita métrica, uma lupa comum e uma lente conta fios, foram realizadas as primeiras análises, imprescindível para qualquer pesquisa sobre o processos de manufatura histórica de roupas, sobretudo, porque no Brasil a produção científica sobre o assunto é escassa.

Começaremos com a descrição, de modo geral, dos materiais e das técnicas empregadas para a confecção dos dois fardões, por se apresentarem praticamente idênticos (materiais e técnicas de confecção), para, em seguida, serem observadas as peculiaridades de cada peça.

4.2.1. DOS MATERIAIS E DOS MODOS DE FAZER

Em uma descrição geral, os fardões foram confeccionados em lã azul-escuro; possuem forrações internas em seda branca (inteiramente novas, confeccionadas pelas restauradoras); bordados em fios e lantejoulas de metal dourado; botões forrados e bordados; botões de metal e colchetes²⁷⁹. O modelo das roupas é chamado de “casaca”, uma designação encontrada no século XIX no Brasil para esse tipo de peça cortada na altura da cintura com prolongamentos nas costas²⁸⁰.

Através de uma primeira observação “a olho nu” do tecido externo das casacas, o entrelaçamento dos fios torna-se praticamente invisível, tanto pela textura felpuda da lã²⁸¹, quanto por seu entrelaçamento fechado. Somente uma análise mais aproximada com a lente conta fios²⁸² permitiu a identificação de uma estrutura que se assemelha ao tecido plano em ligamento-tela, formado pelos fios do urdume e da trama, que se cruzam em ângulo reto,

²⁷⁹Provavelmente o metal dourado seja ouro, mas como não foram realizados testes laboratoriais não podemos afirmar tal informação.

²⁸⁰Essa nomenclatura foi retirada de ARAUJO, M. **Dom Pedro II e a Moda Masculina na Época Vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

²⁸¹A sensação tátil provocada pela lã das casacas, ainda que tocadas brevemente por questões de conservação, remete à textura de um couro de camurça, levemente áspero, sensação causada talvez, pelo ressecamento das fibras têxteis, devido às condições de conservação dos objetos no museu. A camurça é um tipo de couro feito com a parte de baixo da pele de animais como boi, cordeiro, cabra, porco e etc. Chama-se também camurça, o animal (capríneo) que vive na região dos Bálcãs e dos Alpes. Fonte: <http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=3&IdVerbete=785>. Acesso em: 22/03/15.

²⁸²Foi utilizada a lente conta fio “10X”.

sendo o tipo mais simples de tecelagem existente.



Ilustração 60-Imagem aproximada da lã do fardão do casamento. Fotografia: Cassio Ferreira. Acervo: MMP.

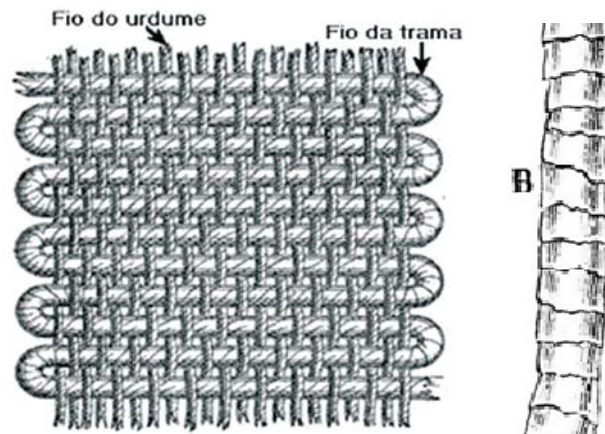


Ilustração 61-À esquerda, desenho representativo dos fios do urdume (do comprimento do tecido) que são colocados previamente no tear em paralelo, e dos fios da trama (da largura do tecido) que passam pelos fios fixos do urdume, formando os ligamentos, ou seja, o próprio tecido. Fonte: PEREIRA, 2012, p. 35. À direita (B), na representação de fibra da lã, observa-se suas escamas. Fonte: <https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/8/88/Apostila_fibras.pdf>

A lã empregada na confecção das casacas possui suas fibras naturais²⁸³ provenientes de animais ovinos (carneiros, ovelhas, entre outros) e aparenta ótima resistência, sendo um tecido “encorpado” que permite uma estruturação da roupa sobre o corpo. As propriedades naturais da lã favorecem sua durabilidade: sua resiliência (capacidade da fibra voltar ao estado original, não amassar com facilidade); sua recuperação elástica maior do que a de qualquer outra fibra natural e a capacidade de suas escamas moverem-se ao redor do eixo. Ademais, tornam a lã “dimensionalmente” estável quando sujeita ao calor e à umidade²⁸⁴, o que confere certo conforto ao usuário, por intermediar choques de temperatura do corpo em relação ao ambiente, mas seu elevado “*crimp*” (ondulação) também é responsável por manter o corpo aquecido, o que em regiões tropicais pode provocar calor e desconforto²⁸⁵ (KUASNE, 2008, p. 29).

Pouco foi encontrado sobre as especificidades dos tecidos de fardamentos do século XIX²⁸⁶. Em visita ao setor de museologia do Museu Imperial de Petrópolis, foi informado que a lã desses uniformes militares, talvez fosse do tipo *pisoada*. Em termos gerais, a lã pisoada resulta de um processo pós-tecelagem em que se aperta e se bate o tecido, conferindo resistência, dureza e impermeabilidade²⁸⁷. Adilson Almeida (1998, p. 89) identificou, em sua

²⁸³**Somente no final do século XIX que as fibras sintéticas foram desenvolvidas, portanto, conclui-se que todos os tecidos empregados originalmente na confecção, tanto dos fardões quanto da veste, sejam naturais. Quanto ao corante utilizado para o tingimento da lã, possivelmente também seja proveniente de substâncias naturais, uma vez que atribui-se a William Henry Perkin a descoberta, em 1856, do primeiro corante não derivado de substâncias naturais.** Fonte: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/caring-for-your-textiles/>> e <<http://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/102007129>>

²⁸⁴Pensando no ambiente do museu, onde as roupas foram expostas por mais de 80 anos sem aclimação artificial (que estabiliza temperatura e umidade do ambiente), podem ter influenciado a estabilidade das fibras da lã no satisfatório estado de conservação das casacas, pois, de acordo com Coppola (2013, p. 229), a “dilatação e a retração são situações extremas para as fibras têxteis” e ocorre com a exposição à luz e as variações de temperatura e umidade, responsáveis pelo aspecto quebradiço do tecido. A lã dos fardões não aparenta esse aspecto quebradiço, mas aparenta um aspecto um pouco ressecado (seria necessário um profissional conservador para determinar o grau de ressecamento).

²⁸⁵Há também um tipo e lã chamada “lã fria” que, por possuir finos fios, consegue manter a capacidade de isolante térmico do corpo, não o aquecendo (PEZZOLO, 2007, p. 61). Não é o caso dessa pesada lã presente nos fardões do imperador, que parece provocar calor.

²⁸⁶Foi enviado e-mail para o Victoria & Albert Museum, instituição que possui alguns exemplares de fardamentos do período, na tentativa de se obter mais informações sobre a lã dos uniformes do imperador. No entanto, não obtive resposta. De maneira geral, na descrição das roupas no site deste, ou de museus como o *Metropolitan Museum of Art*, não há a especificação em detalhes dos materiais, são descritos apenas como “lã”. Contatos via e-mail também foram realizados com o Museu do Traje (Portugal), e através das ferramentas de busca do *Canadian Conservation Institute*, buscaram-se artigos sobre os fardamentos dos oitocentos, porém nada específico pôde ser encontrado, como por exemplo, os produtores de lã do período ou detalhamento dos tipos de lã.

²⁸⁷Encontrou-se um processo para se fazer a lã pisoada que após tecida era mergulhada em uma tina com água fria onde permanecia por algumas horas com malhas de madeira. Esse tecido é chamado de *burel*, empregado na confecção de capas de pastores da região portuguesa Vila Cortês da Serra. Fonte: <<http://www.vilacortes.com/historia/trajes/trajes.html>>. Pouco foi encontrado sobre a fabricação da lã pisoada no século XIX, o que poderia nos auxiliar em informações a respeito da origem do tecido dos fardões de D. Pedro II, pois se sabe apenas que foram importados, como a maioria dos outros tecidos finos empregados na confecção de roupas no

pesquisa sobre uniformes da Guarda Nacional (1831-1852) do Império pertencentes ao acervo do Museu Paulista, materiais como camurça, feltro e o barretão de oleado²⁸⁸. No entanto, tais materiais não foram observados nas casacas de D. Pedro II, provavelmente por serem de uso cerimonial e não profissional, considerando-se também o emprego de materiais mais nobres para as fardas do imperador, como a seda na forração das casacas e o tecido de lã, mais resistente que o feltro (um material não tecido).

Em contraste com a opacidade e tonalidade escura da lã, os bordados em fios metálicos certamente são os elementos de destaque das casacas, notáveis também pela perfeita execução. Foram identificados três tipos diferentes de materiais utilizados: a lantejoula e dois tipos de fio, um mais volumoso, chamado de *canutilho* e um fio mais fino que, distribuídos pelos desenhos, criam diferentes texturas ao trabalho. Acredita-se que agulhas mais espessas tenham sido escolhidas para os bordados, abrindo espaço entre as tramas da lã para a passagem do canutilho.



Ilustração 62-À esquerda, a seta (da esquerda) indica o fio mais fino, e a seta da direita indica um fio de canutilho (mais espesso) se desfazendo, o que permite ver sua base (chamada “alma”) de fios que se assemelham à seda e ao algodão e o metal metálico que a envolve. Todos os frutos de carvalho dos dois fardões foram feitos com canutilhos e lantejoulas. Fardão de casamento. Fotografia Cássio Ferreira. Acervo MMP. À direita, fio semelhante encontrado em trajes litúrgicos do século XIX ou início do século XX, analisado através de microscópio ótico com luz polarizada em aumento de 100 a 200X. Fonte: Coppola, 2006, p. 134.

Brasil no período. Sobre os tipos de tecelagem e beneficiamento da lã, ver mais em <<http://www.maddycraft.com/MC108.pdf>>

²⁸⁸ Adilson Almeida é especialista de apoio à pesquisa do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, onde ocupa o cargo de Supervisor do Serviço de Objetos. De acordo com Almeida (1998), a camurça seria o couro curtido e o feltro o resultado do empastamento da lã (material não tecido), identificados nos casacos pesquisados pelo autor. O barretão de oleado, por sua vez, consiste em um tecido embebido em óleo que o torna impermeável, adequado às intempéries do tempo, às quais poderiam se expor os soldados. Correspondi-me com Almeida através de e-mails na tentativa de levantar informações sobre os fardamentos do século XIX e o pesquisador disse enfrentar as mesmas dificuldades - reafirmando-se a necessidade de pesquisas que considerem matérias-primas e modos de confecção de trajes do século XIX no Brasil.



Ilustração 63-Os círculos marcam os locais onde as lantejoulas foram empregadas nos bordados, resultando em um efeito mais rico. Fardão do casamento. Fotografia Cássio Ferreira. Acervo MMP.

Outro aspecto dos bordados que chamou atenção foi a descoberta de um material semelhante a um papelão, colocado como suporte, no formato exato de cada desenho a ser bordado. Portanto, cada galho, folha e fruto, tem esse material previamente recortado e que, possivelmente, tenha sido alinhavado para facilitar o trabalho²⁸⁹. Isso indica um labor de dias, de mãos habilidosas que parecem acostumadas às técnicas e ao tipo específico de desenho que deveria ser realizado na superfície das casacas. Um planejamento prévio foi necessário para se chegar a esse resultado harmonioso e simétrico. Talvez, as soluções encontradas estejam no material de preenchimento, que serviu não só para dar relevo, mas também como uma espécie de guia. De maneira geral, os bordados foram colocados estrategicamente às margens de cada recorte das roupas, o que orientou a noção espacial dos artesãos²⁹⁰.

²⁸⁹Ver Anexo FF: indumentária n°1 e n° 3, esse material encontrado em outras fardas do período.

²⁹⁰Em minha experiência profissional pude realizar e acompanhar bordados manuais. Se há um desenho específico a ser seguido, o grau de dificuldade certamente aumenta, pois há de se calcular os espaços e os materiais previamente, para evitar um resultado assimétrico. Bordar desenhos específicos em tecidos não é o mesmo que desenhar em folhas de papel em que há a possibilidade de apagar as partes indesejadas. Além do tecido se mover enquanto os trabalhos são realizados (caso não sejam utilizados bastidores para a fixação), cada erro implica em um desmanche de partes inteiras, o que pode marcar ou até mesmo danificar os tecidos por causa das agulhas e dos materiais que devem fazer o caminho inverso. Bordados com desenhos específicos ou linhas geométricas, exigem um desenho prévio, que podem ser feitos nos avessos das roupas. Em um dos fardões pesquisados esses riscos prévios não foram localizados (ver Anexo FF: indumentária n°3). Por isso, acredita-se que os principais guias do trabalho fossem os materiais de preenchimento (tipo de papelão).



Ilustração 64-Material de suporte para os bordados, semelhante a um papelão. Fardão da maioria. Fotografia da autora. Acervo MMP.



Ilustração 65-À esquerda, fardão da maioria, com o mesmo padrão de bordados da casaca de casamento. Fotografia da autora. À direita, as linhas vermelhas indicam os recortes da blusa e das mangas da casaca, margeadas pelos bordados. Nota-se, à direita, que o fardão do casamento tem o número de botões incompleto. Fotografia Cassio Ferreira. Acervo MMP.

Após cortadas, as casacas tiveram possivelmente algumas de suas partes bordadas antes de serem costuradas, pois seria inviável bordar a estrutura “cilíndrica” formada pelas mangas – que acompanham a tridimensionalidade dos braços – e o mesmo vale para os

canhões (punhos), possivelmente bordados antes de serem costurados às mangas. Os vestígios materiais mostram que blusas e abas (consideradas mais “planas” se comparadas às mangas) foram bordadas após serem unidas pela costura. Como foi visto anteriormente através dos decretos da Casa Imperial, havia profissionais especialmente dedicados ao bordado das fardas de D. Pedro II (Rosa Alexandrina de Lima), que recebiam por trabalhos na gola ou nos canhões. Dessa forma, acredita-se que essas peças percorriam a trajetória alfaiates-bordadores-alfaiates.



Ilustração 66-As linhas vermelhas indicam os recortes da frente das mangas. A seta à direita indica a junção da blusa com as abas (parte das costas), anterior à realização dos bordados. Fardão de casamento. Fotografia: Cássio Ferreira. Acervo MMP.

Foi visto acima que havia na Corte um comércio destinado à fabricação de roupas. Localizou-se um anúncio do *Almanak Laemmert* (1856) um estabelecimento da Rua do Ouvidor, especializado em materiais de bordado, onde até mesmo esses papéis utilizados como suporte poderiam ser comprados já recortados, e desenhos de padrões também poderiam ser adquiridos (ver Anexo I). Como esses fardões de gala obedeciam a uma regulamentação, como será exposto à frente, provavelmente houvesse guias que ensinassem aos artesãos a maneira correta de bordar os ramos, que nesse caso assemelham-se aos bordados de fardamentos franceses do século XIX (ver ilustração 93 e 94). Desde o século XVI, livros com receitas de bordados eram publicados, como por exemplo, o clássico manual de Charles Germain de Saint-Aubin (1721-1786), *L'Art du Brodeur*, publicado em 1770. Seu livro tinha uma breve introdução à história da arte, definições e uso de ferramentas especializadas e uma

grande variedade de pontos e materiais, como linhas de seda, metal e contas de vidro²⁹¹ (ver Anexo J). Provavelmente, os bordadores do Rio de Janeiro também tivessem acesso a esses manuais. O acervo da Biblioteca Nacional foi consultado em busca dessas publicações, mas nada foi localizado até o momento.

As linhas escolhidas para a união das partes externas das roupas é de um tipo resistente, necessárias à costura de materiais encorpados como a lã. Observa-se na fotografia abaixo, que a cor da linha obedeceu à tonalidade dos bordados e não do tom azul-escuro do tecido. Costuras realizadas à mão, caracterizadas, nesse caso, por terem seus pontos irregulares e em sentidos diferentes, alguns mais inclinados, outros horizontais, puderam ser notadas. Somente através de uma observação minuciosa que certos modos de fazer se revelam. Percorrendo-se os caminhos da linha no tecido, imagina-se a trajetória da agulha conduzida pelo alfaiate.



Ilustração 67-Ao centro das costas, pontos originais dados à mão no fardão de casamento. Esses tipos de pontos e linha também foram identificados no fardão da maioria. Fotografia: Cássio Ferreira. Acervo MMP.

²⁹¹ Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_e/hd_txt_e.htm>

Entender a modelagem das casacas não foi tarefa fácil, pois algumas estruturas identificadas não são comuns atualmente. Dessa forma, foi necessário mapear nas roupas principalmente os recortes, através dos quais se pôde remontar, de forma aproximada, o seu molde original. Nas fotografias abaixo, destacam-se pences e recortes em locais pouco comuns. Atualmente, a maioria das blusas tem recorte lateral, mas no caso das casacas pesquisadas, frente e costas foram recortadas juntas, sendo necessária a colocação de pences nas cavas.

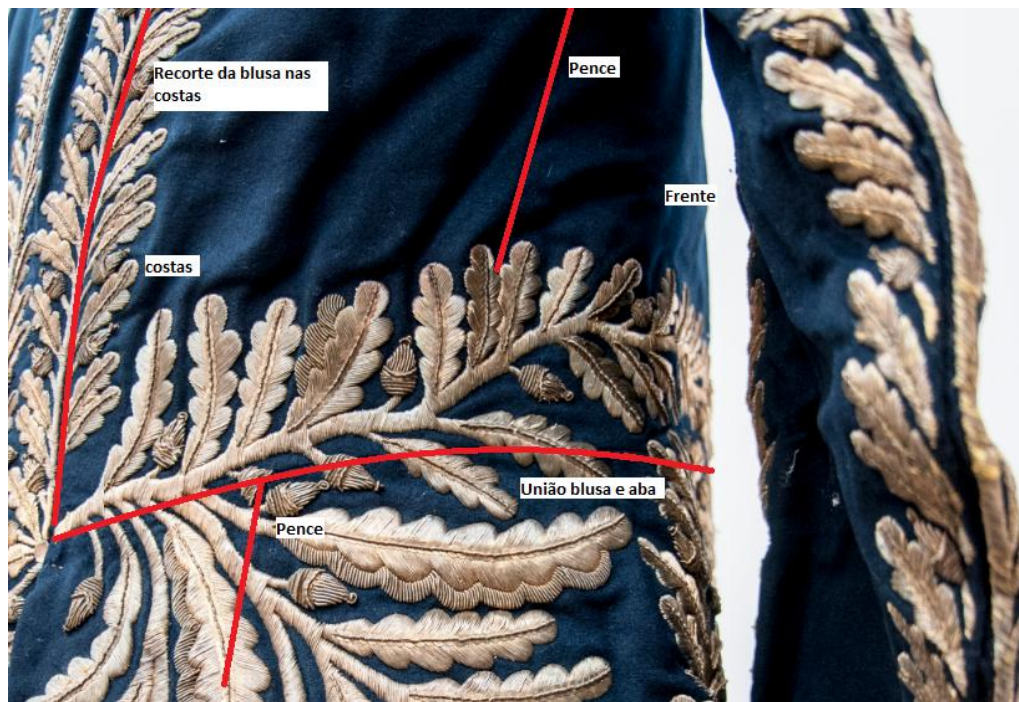


Ilustração 68-As linhas vermelhas indicam o local das pences identificadas e das costuras das costas e da cintura (união blusa e abas). Fardão de casamento. Fotografia: Cássio Ferreira. Acervo MMP.

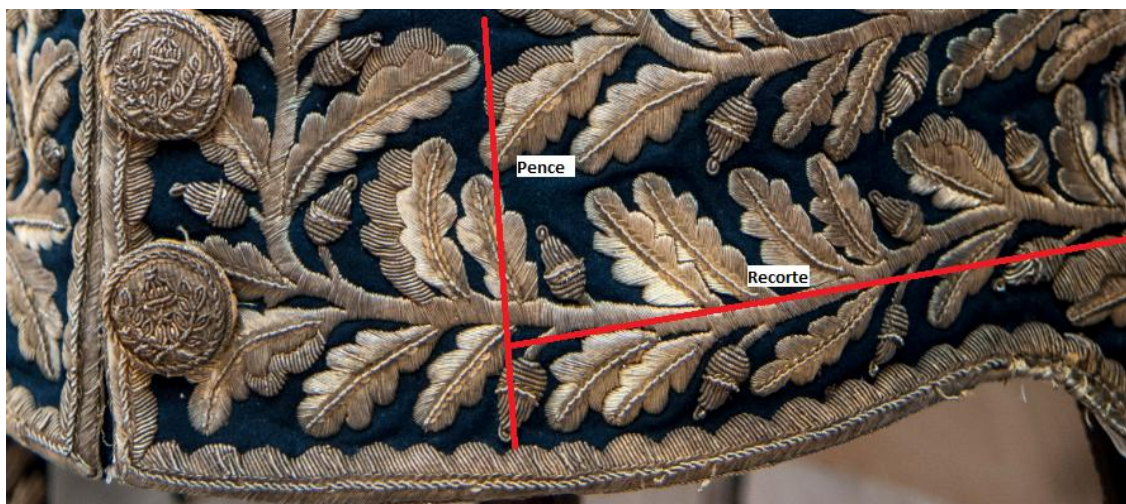


Ilustração 69-As linhas vermelhas indicam os recortes identificados na blusa das casacas. O fardão de casamento apresenta uma espécie de emenda em forma de pence que não há no fardão da maioridade, como será mostrado à frente. Fardão do casamento. Fotografia: Cássio Ferreira. Acervo MMP.



Ilustração 70-O círculo indica que no centro das costas não há junção entre a aba e a blusa da casaca, sendo, portanto, uma parte inteiriça. Notam-se duas alças feitas à mão com linha marrom, possivelmente para a costura de outro botão ou para a fixação da banda que era utilizada na cintura junto do fardão (ver ilustração 88). Fardão do casamento. Fotografia: Cássio Ferreira. Acervo MMP.

Após essas observações foram realizados desenhos, resultando em uma modelagem aproximada das casacas, permitindo-se a compreensão das técnicas de corte utilizadas nesse tipo de indumentária de meados do século XIX no Brasil. Foram encontrados dois moldes de roupas europeias em Carl Köhler (2005), mostrando que os fardões de D. Pedro II possuem na parte das costas, técnicas de alfaiataria dos casacos de equitação ingleses do final do século XVIII. Esses casacos, adotados na França por volta de 1770, resultaram em um novo estilo chamado *le frac*, ou fraque²⁹², cortado nas extremidades inferiores da frente, que, após ter sido adotado por Luís XVI (1754-1793), tornou-se o traje oficial de Corte do final dos setecentos (KOHLER, 2005, p. 435). Este, na virada do século XVIII para o XIX, encurta-se acima dos umbigos e, com o avançar do século, fixa-se abaixo, próximo à cintura, como nos fardões do imperador. Através do molde de uma casaca de 1858 observa-se grande semelhança com as roupas de D. Pedro II. Tais comparações com trajes europeus demonstram o domínio das técnicas apuradas da alfaiataria inglesa pelos alfaiates do Rio de Janeiro.

²⁹²Atualmente os fraques utilizados em ocasiões como casamentos, têm um modelo semelhante ao fraque do século XVIII.

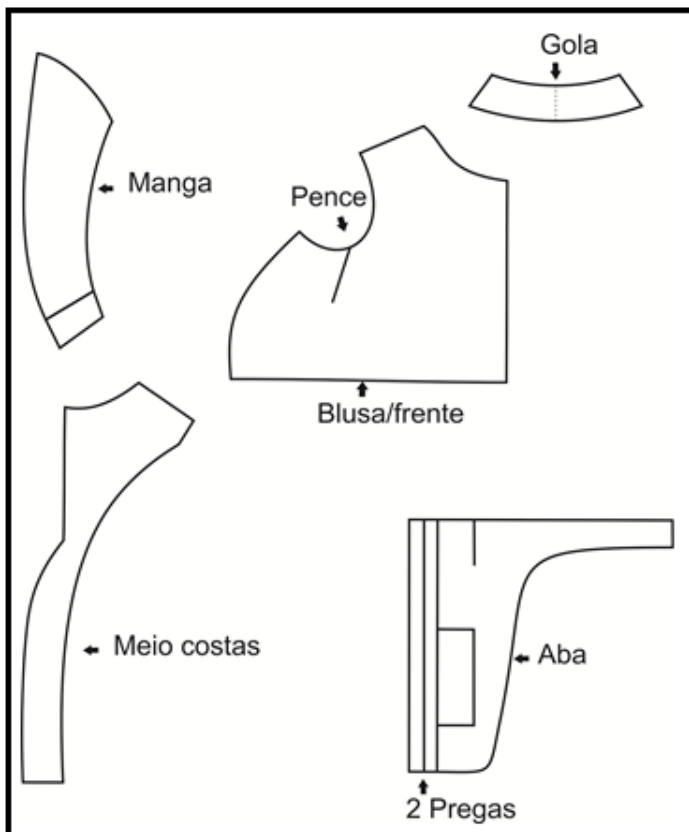


Ilustração 71-Interpretação da modelagem do fardão da maioria. Desenho em Corel Draw.

Altura total: 92 cm

Altura da blusa da frente: 45,5 cm

Cintura: 39 cm

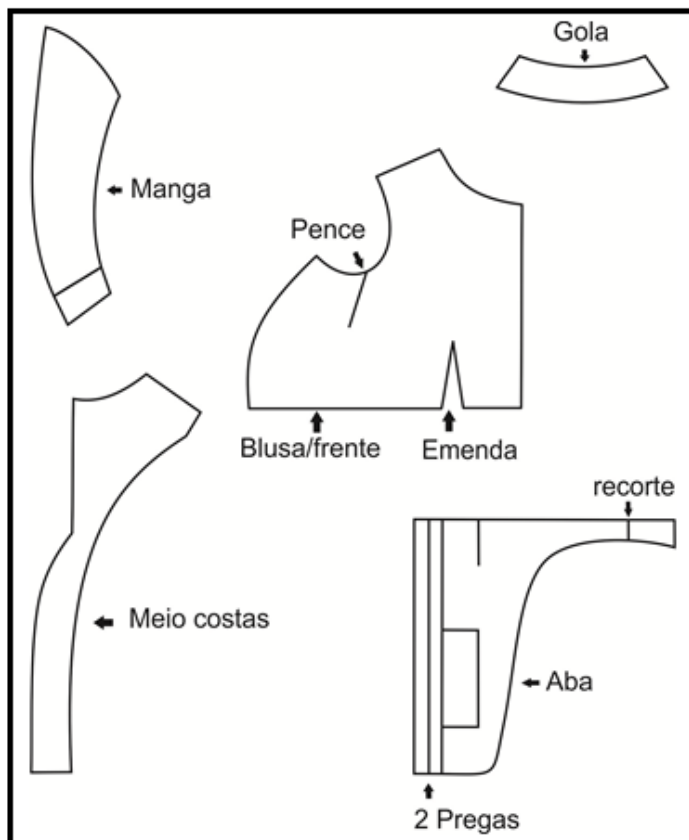


Ilustração 72-Interpretação da modelagem do fardão de casamento. Desenho em Corel Draw.

Altura total: 1,07 m

Altura da blusa da frente: 47 cm

Cintura: 47,5 cm

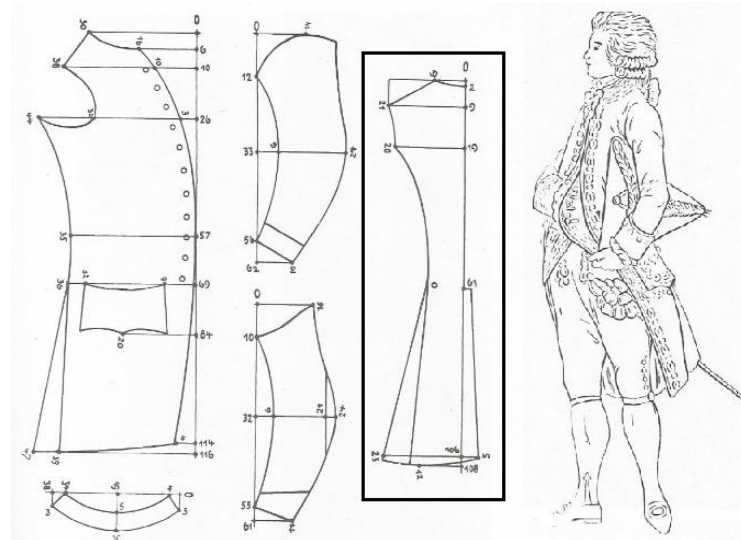


Ilustração 73-Ao centro, o quadrado preto indica a parte central das costas recortado de maneira inteiriça de um casaco de 1780. À direita, ilustração do traje do século XVIII (1780), composto por casaco, colete, calções curtos e meias de seda. Fonte: KÖHLER (2005, p. 435-437)

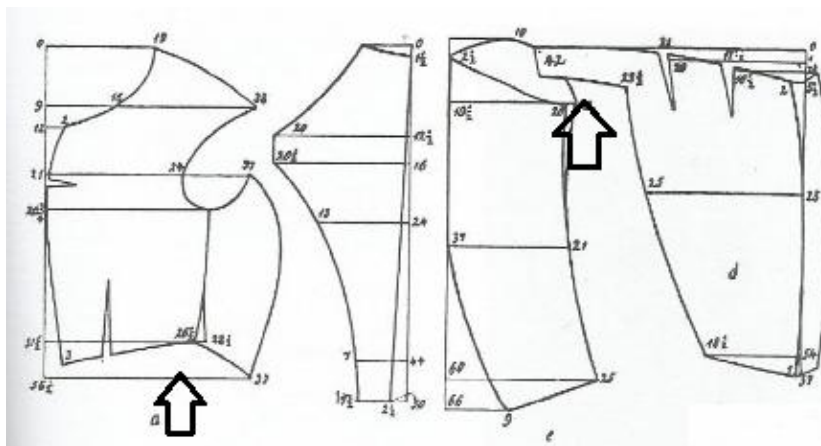


Ilustração 74-Molde de casaca de 1858. As setas indicam a semelhança entre essa peça e as casacas de D. Pedro II, destacando-se a modelagem da blusa e das abas. Nota-se a mesma “caída de ombros”. Fonte: KÖHLER (2005, p. 503)

As duas casacas pesquisadas têm bolsos na parte interna de suas abas, confeccionados pelas restauradoras segundo os originais encontrados após a remoção de um tecido de forro, colocado, possivelmente, em uma tentativa de conservação das peças como dito no capítulo anterior. Ao pensarmos nos bolsos das casacas de D. Pedro II, naturalmente a primeira questão se relaciona aos objetos que poderiam guardar, mas, por serem roupas usadas apenas em ocasiões cerimoniais, um percurso das tarefas cotidianas e das trajetórias das fardas na cidade não poderia ser imaginado²⁹³. Observando iconografias de D. Pedro II

²⁹³ Sobre a história da utilização dos bolsos do século XVII ao XIX consultar o link <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/history-of-pockets/>

com seus uniformes de gala, nota-se o uso de luvas brancas, que talvez tenham sido guardadas em seus bolsos, junto de seus lenços²⁹⁴.

Outros fardões de gala de estadistas do Império, presentes no Museu Histórico Nacional e no Museu Imperial²⁹⁵, também apresentam bolsos, indicando ser uma convenção de corte e costura para esse modelo de casaca. O acesso das mãos à parte interna das abas não seria algo prático, pois se imagina que o usuário deveria se abaixar para utilizá-los. No entanto, apresenta-se como uma solução inteligente, uma vez que o modelo dessas fardas deveria ser sempre utilizado fechado por colchetes, abri-las em público para acessar bolsos internos talvez não fosse elegante; a colocação dos mesmos na parte externa das abas também poderia alterar o resultado estético dos bordados²⁹⁶.



Ilustração 75-À esquerda, forro confeccionado pelas restauradoras. As setas indicam a abertura dos bolsos que mede cerca de 20 cm. Fardão da maioria. Fotografia da autora. Acervo MMP. À direita, fragmentos do forro original do fardão de casamento; a seta indica a entrada do bolso. Fonte: <<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>>

²⁹⁴ No Museu Paulista há um lenço que pertenceu à D. Pedro II. Fonte PAULA (2006, p. 270).

²⁹⁵ A casaca foi vista apenas pela fotografia da ficha catalográfica, através da qual se vêem os bolsos das abas da casaca do segundo uniforme de veador ou camarista (segundo reinado) que pertenceu ao Barão de Mamoré (Ambrósio Leitão da Cunha).

²⁹⁶ Ver Anexo FF: indumentárias nº2, nº3 e 5, bolsos nas casacas do MHN.



Ilustração 76-Ao todo, foram utilizados 12 colchetes de um metal resistente para o fechamento das casacas, uma vez que todos os botões são apenas decorativos. No canto inferior direito, representação do colchete composto por duas partes, um gancho e uma argola. Fardão do casamento. Fotografia: Cássio Ferreira. Acervo MMP.

Como dito anteriormente, não foi possível o acesso aos avessos das roupas e, para se compreender sobre suas estruturas internas, informações e fotografias foram buscadas junto às restauradoras dos fardões da maioria e do casamento. De acordo com Maria do Carmo Oliveira, coordenadora da equipe de restauro, as roupas apresentam um acolchoamento interno em algodão, uma espécie de preenchimento que foi colocado nas blusas. Um tipo de linho grosso, segundo Oliveira, também foi utilizado para estruturar as abas das casacas. Através da fotografia abaixo da forração interna original em seda, notam-se os recortes empregados na modelagem das roupas que acompanham os recortes da lã, acrescentando-se apenas um talhe horizontal, e os materiais das camadas internas.

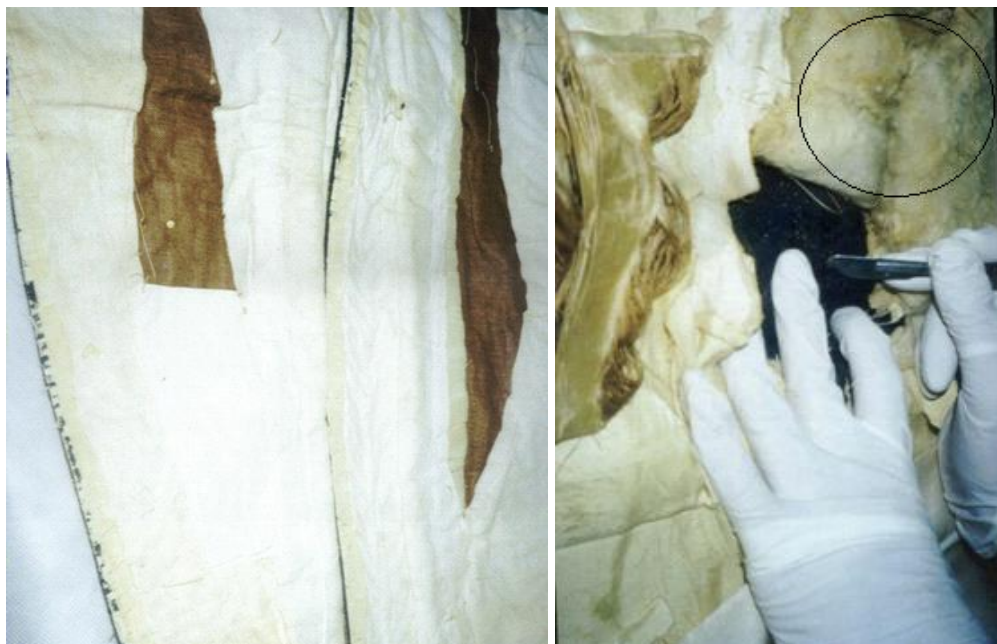


Ilustração 77-À esquerda vê-se o material marrom que de acordo com Oliveira, seria um linho grosso utilizado na confecção original para a sustentação interna das abas. À direita, o círculo indica o acolchoamento interno das blusas das casacas. Fonte: <http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>



Ilustração 78-Forro interno original que Oliveira identificou como um tafetá de seda. Observa-se que os recortes acompanham a modelagem da parte externa das casacas, acrescentando o talhe horizontal próximo aos ombros. Fonte: <http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.Pedro>

Ao todo, cada fardão possui quinze botões costurados no fechamento frontal das casacas, nos canhões (punhos) e nas abas. Nitidamente, não estão nas peças por uma questão funcional, mas sim como distintivos e ornamentos²⁹⁷. Neles, estão bordados os símbolos do brasão do Império, os ramos de café (esquerda) e os ramos de tabaco (direita). Há uma diferenciação dos botões para cada fardão, o que talvez indique o status político do imperador nos anos de utilização dos trajes. Na antecipação de sua maioridade (1840), D. Pedro II ainda não havia sido coroado, no entanto, em 1843 na ocasião de seu casamento, o botão bordado com a coroa crucífera indica sua nova posição perante o Estado após 1841, como monarca sagrado e coroado.



Ilustração 79-Os símbolos dos botões foram feitos com os mesmos materiais dos bordados das casacas em uma base de *lhama* dourada que envolve um suporte redondo, provavelmente de madeira. À direita, o botão da maioridade, no qual observa-se que lantejoulas foram utilizadas para representar os frutos do café e as flores do tabaco. Fotografia da autora. À direita, botão do fardão do casamento, em que se nota o acréscimo da coroa crucífera imperial. Fotografia Cássio Ferreira. Acervo MMP.

Foram localizados na Europa botões feitos de maneira semelhante, datados entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Possuem forração em tecido, base de madeira e os mesmos fios metálicos e lantejoulas. No século XIX, placas inteiriças de metal passaram a ser produzidas, no intuito de se imitar o efeito dos bordados à mão. O uso dessas placas aponta para uma industrialização das roupas, diminuindo, dessa forma, o tempo de feitura dos botões e possivelmente os custos, substituindo os trabalhos manuais dos artífices pela aplicação de uma única peça de metal (BIGAZZI, 2007, p. 25).

Ambos os fardões têm em cada punho, um pequeno botão de metal dourado

²⁹⁷ Ver “Anexo K” botões nos fardões da maioridade e de casamento.

decorativo com estrelas e a coroa crucífera imperial. Por estar solto do fardão de casamento, um dos objetos pôde ser observado e no avesso, as palavras “Armfield” e “Birmingham” revelam a procedência das peças. Após pesquisas, concluiu-se que “Armfield” refere-se provavelmente à marca do fabricante de botões para fardamentos militares “Armfield Edward & Co.”, estabelecida em St. Pauls Works na cidade inglesa de Birmingham, empresa aberta em 1763 e possivelmente fechada entre 1895 e 1899²⁹⁸. No Museu Imperial de Petrópolis, um uniforme que pertenceu ao político do segundo império Samuel Wallace MacDowell (1843-1908) apresenta a mesma inscrição nos botões, indicando ter sido a marca exportada para o Brasil por décadas, uma vez que o fardamento de MacDowell é datado de 1886²⁹⁹. Birmingham foi um dos grandes centros de produção de botões militares na Europa que, a partir de 1790, passou a utilizar máquinas para a produção em massa dos acessórios em metal³⁰⁰. Acredita-se que o modelo dos botões tenha sido encomendado, por possuir a coroa imperial gravada.



Ilustração 80-Botão de metal com o tamanho aproximado de 1,5 cm. Fotografia da autora. Acervo MMP.

Como principais diferenças entre os dois fardões, destacam-se: os bordados; os botões, já expostos acima; a presença das dragonas; e as emendas na frente da blusa do fardão de casamento. De maneira geral, os bordados do uniforme de casamento possuem aspecto mais rico, sendo as folhas de carvalho com serrilhado mais evidente e as estrelas circundadas por lantejoulas. A gola possui bordado separado e alguns ramos a mais ornamentam as abas

²⁹⁸Essas informações foram encontradas no catálogo de fabricantes ingleses de botões militares, disponível em <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8fEsFC7cvpwJ:www.sha.org/assets/documents/Military%20Button%20Manufacturers%20from%20the%20London%20Directories%201800-1899.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso 21/04/15.

²⁹⁹A informação do fardamento de MacDowell encontra-se em Araújo (2012, p. 130). Foi pesquisada nos jornais da década de 1840 a marca Armfield, no intuito de localizar o revendedor no Brasil, no entanto nada foi encontrado.

³⁰⁰Fonte: <http://bmagblog.org/tag/buttons/>

da casaca.



Ilustração 81-Acima, fardão da maioria (fotografia da autora). Abaixo, fardão do casamento (fotografia Cassio Ferreira). Nos quadrados à esquerda destacam-se as estrelas e as folhagens bordadas de forma diferente para as duas peças. Acervo MMP.

O fardão do casamento tem duas dragonas removíveis que para serem fixadas, contam com passadores bordados e, provavelmente, possuem uma estrutura rígida interna. Foram confeccionadas com a mesma lã da casaca e um tecido que se assemelha à lhama dourada. São bordadas com fios dourados e apresentam como ornamento botões metálicos e forrados, sendo complementadas por franjas de canotões dourados. As dragonas são distintivos militares que indicam o status do usuário perante as forças armadas, podem ser utilizadas em apenas um dos ombros, com ou sem franjas, e quanto mais ornamentadas indicam altas patentes³⁰¹ (ALMEIDA, 1998).

Apesar do fardão da maioria não possuir dragonas, orifícios chuleados

³⁰¹Ver “Anexo L” mais fotografias das dragonas.

posicionados nos ombros podem indicar a utilização dos distintivos que não foram preservados junto da roupa. Iconografias de D. Pedro II ainda criança com o fardão de gala mostram o uso de trancelins no lugar das dragonas, mas litografias e telas do final da década de 1830 e de 1840 apresentam seu uso constante, o que reforça os vestígios materiais encontrados.



Ilustração 82-Dragona do fardão do casamento. Fotografia Cássio Ferreira. Acervo MMP.



Ilustração 83-Os círculos indicam os orifícios chuleados com a mesma linha de confecção das casacas. Por se posicionarem simetricamente nos dois ombros, acredita-se que tenham servido para a fixação das dragonas. Fotografia da autora. Acervo MMP.



Ilustração 84-À direita, Francisco de Souza Lobo (1800-1855), *Retrato de D. Pedro II*, 1832, óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Souza_Lobo_-_Retrato_de_Dom_Pedro_II.jpg>. À esquerda, João Diogo Sturz. *Folhinha Nacional Brasileira para o ano de MDCCCXXXVII*, 1837, litografia. Exposição do MHN. Fotografia da autora. Nos ombros dos fardões, observam-se os trancelins no lugar das dragonas.

Como dito anteriormente, a blusa do fardão de casamento possui duas emendas muito discretas na cintura que parecem “pences invertidas”, algo não localizado nas outras fardas de gala pesquisadas no Museu Histórico Nacional, indicando ter sido um recurso não usual adotado, ampliando-a 3 cm (cada emenda possui 1,5 cm). Esse vestígio material abre horizontes para duas questões: uma confecção sob medida da roupa e a moda para as casacas masculinas da época.



Ilustração 85-Fardão do casamento. As setas indicam a emenda. Fotografia Cassio Ferreira. Acervo MMP.

O processo de confecção sob medida compreende algumas etapas. Inicialmente, retiram-se as medidas do corpo do cliente, para, em seguida, elaborar-se o molde de papel, o qual guiará o corte dos tecidos. Após montada provisoriamente através de alinhavos, a roupa é provada pelo cliente para se verificarem os ajustes necessários, e depois são costuradas e vestidas novamente para sua finalização. Geralmente ocorrem, no mínimo, duas provas. Dessa forma, os vestígios materiais confirmam uma confecção local da peça, possibilidade também mapeada nas pesquisas documentais no Arquivo Histórico Nacional.

Acredita-se que nas últimas provas da casaca, D. Pedro II, em seus 18 anos de idade, tenha aumentado suas medidas abdominais, restando ao alfaiate essa improvisação, pois normalmente esse tipo de expansão, quando necessário, pode ser feito nas sobras dos recortes. No entanto, se a roupa já estiver praticamente finalizada, as sobras internas dos tecidos são aparadas, para evitar volumes indesejados. Surpreendido, o artífice pode ter recorrido a essa emenda que seria encoberta pelos bordados. Admite-se também a possibilidade de um erro de cálculo do alfaiate ao cortar a roupa menor do que deveria.

Esse recurso encontrado apenas na cintura também evidencia ser uma peça usada ajustada ao corpo, em que três centímetros fizeram a diferença entre o desconforto de uma roupa apertada e o fechamento adequado da casaca. As iconografias da época representam de forma aproximada os indícios materiais, nas imagens abaixo, D. Pedro II aparece com a farda cinturada e com uma esguia silhueta, que, a julgar pela medida da cintura de seus fardões, não destoa significativamente das proporções das imagens³⁰².

³⁰²O fardão da maioridade possui 39 cm de largura na cintura e o fardão do casamento, 47, 5 cm. Essas medidas indicam, além do crescimento do monarca já comentado anteriormente, um corpo regular para um adolescente de 14 anos e um jovem de 18 anos, respectivamente. Através de uma sobrecasaca que pertenceu ao imperador, presente na reserva técnica do MHN, que possui na largura da cintura 54 cm, percebe-se uma mudança nas medidas com o avançar da idade (consultar sobrecasaca no **Anexo GG**).

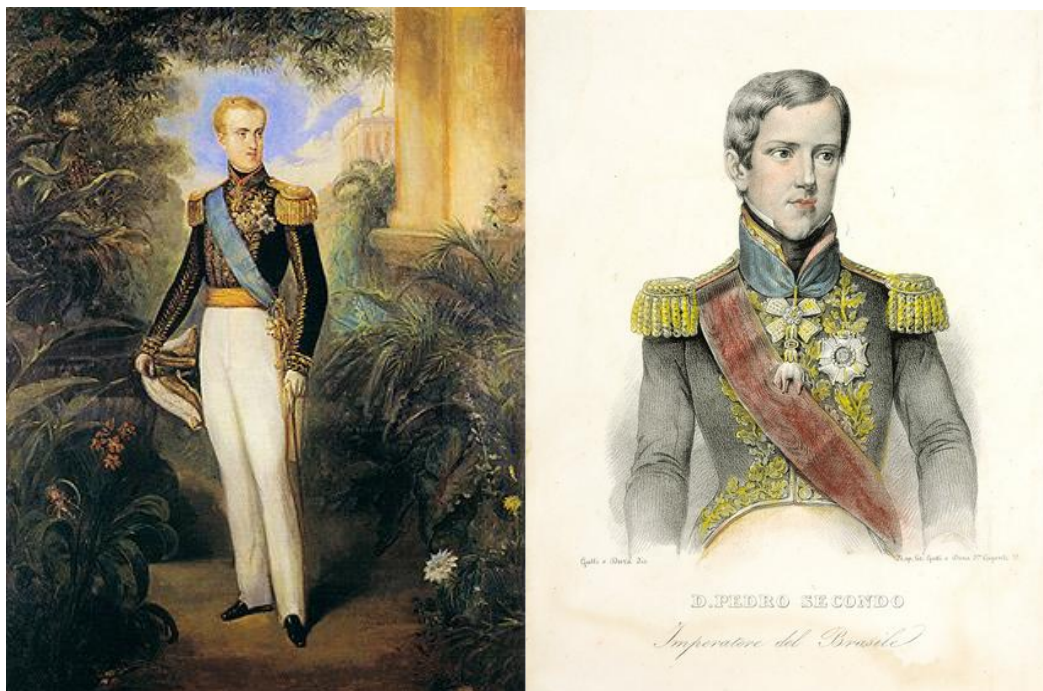


Ilustração 86-À esquerda, Johan Moritz Rugendas, *Pedro II*, 1846, óleo sobre tela, 100 x 79cm, coleção particular. Observa-se que as calças parecem ser presas à sola do sapato. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas>>. À direita, Gaetano Dura segundo Frederico Gatti, D. Pedro II, 1842/1843. Litografia. Inscrições: “D. Pedro Secondo. Imperatore del Brasile.” Acervo Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/156>>.

A moda masculina das roupas ajustadas sofreu influência do “dandismo”³⁰³ da primeira metade do século XIX, em que o apuro do corte e a minimização das rugas dos tecidos passaram a orientar o vestuário masculino. A partir da década de 1820, esse estilo começou a apresentar certa extravagância, podendo ser até mesmo as cinturas dos homens afinadas com a ajuda de espartilhos, que em 1840 já não eram mais utilizados (LAVÉR, 2008, p. 162). O traje de gala de D. Pedro II apresenta consonância principalmente com a moda europeia da década de 1830 de silhueta fina e arqueada, com a oposição entre as casacas escuras e as calças claras compridas, que poderiam ser presas (as calças) nos sapatos através de alças de couro³⁰⁴ – e, nesse ponto, a forração em seda branca aparente das abas que

³⁰³É importante ressaltar que, apesar de serem identificadas nos fardões de D. Pedro II algumas características do estilo dândi (como a cor, a utilização da lã, o corte ajustado e preciso das casacas, o colarinho alto com a ponta das golas viradas e as calças presas às solas dos sapatos), o chamado dandismo inglês, ao contrário das casacas bordadas de D. Pedro II, prezava pela simplicidade do traje. A roupa perfeitamente ajustada ao corpo, sem nenhuma ruga era a essência do dandismo segundo Laver (2008, p. 160), que teve como ícone George Brummell (1778-1840). Esse estilo também se relaciona com a ideia de que um verdadeiro cavalheiro não precisaria se apoiar em brasões heráldicos ou possuir títulos de nobreza, sua excelência poderia ser inteiramente pessoal (HOLLANDER, 2003, p. 119).

³⁰⁴Segundo Köhler (2005, p. 507), como por volta da década de 1820 e 1830 as calças compridas eram utilizadas muito justas, para evitar que elas subissem, alças de couro prendiam-nas às solas do sapato. Até a década de

acompanha o tom das calças, resulta em um efeito harmônico do traje –, como se observa na tela de Rugendas e nas litografias expostas abaixo. Nota-se a semelhança entre as publicações europeias direcionadas à moda do período e as representações do imperador, destacando-se as cinturas ajustadas³⁰⁵. Não fossem as dragonas e as condecorações, algumas iconografias de D. Pedro II poderiam ser confundidas com os guias de moda da época. O colarinho virado das camisas para cima, com as duas pontas projetadas sobre o rosto sustentado pela rígida gola bordada dos fardões, parece acompanhar o efeito visual dos lenços amarrados em volta do pescoço, os chamados *plastrons*, utilizados pelos homens no dia-a-dia, outra influência do estilo *dândi* que, ao emoldurar o rosto, reafirmava um porte altivo³⁰⁶.

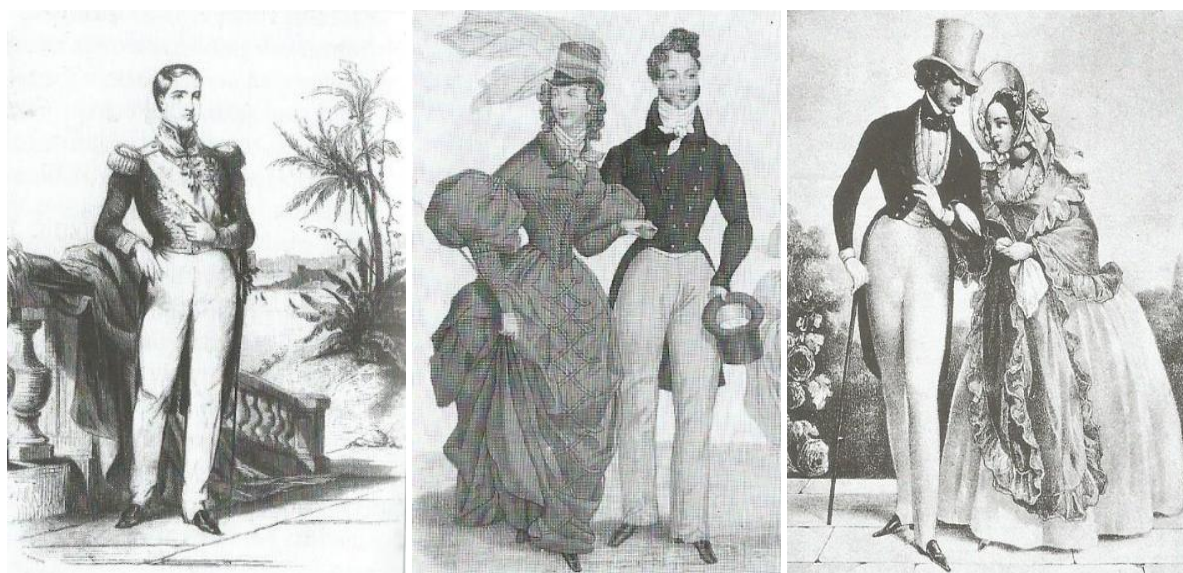


Ilustração 87-À esquerda, litografia anônima de D. Pedro II. Fundação Biblioteca Nacional Fonte: SCHWARCZ (2012, p. 88). Ao centro, trajes de montaria masculino e feminino, 1831. Fonte: LAVER (2008, p. 164). À direita, Auguste Bourdet, *Um Passeio*, 1838, Bibliothèque Nationale de France, Gabinete de estampas, Paris (BOUCHER, 2010, p. 347). Nota-se na litografia de D. Pedro II e na ilustração à direita que as calças parecem ser presas aos sapatos.

1840, quando as calças se tornaram justas em cima e na barra, porém mais folgadas nos joelhos, essas tiras continuaram a ser utilizadas. Infelizmente, não foi localizada até o momento nenhuma calça de D. Pedro II presente em acervos museológicos, mas, de acordo com suas iconografias, o modelo das calças parece acompanhar a moda do período.

³⁰⁵Segundo Köhler (2005, p. 502), em 1841 aproximadamente, a casaca tornou-se larga na cintura, mas, de acordo com os vestígios materiais confrontados com as imagens de D. Pedro II, percebe-se a manutenção da roupa mais justa ao corpo.

³⁰⁶ Ver ilustração 86.

Nas casacas de D. Pedro II podem ser observadas características analisadas por Hollander (2003) de uma nova alfaiataria desenvolvida no final do século XVIII e início do século XIX que foi responsável por remodelar o corpo masculino de acordo com uma estética neoclássica. Segundo a autora, essa alfaiataria “de correção calculada e um ajuste impecável”³⁰⁷, que atribui ao corpo masculino uma elegância viril, ainda presente nas modas masculinas atuais, encontrou nos casacos da aristocracia rural inglesa um meio ideal.

Afastada dos rituais palacianos, os nobres ingleses possuíam uma “simplicidade chique” expressa em seus confortáveis casacos de lã e utilitárias botas, um estilo “harmonizado poeticamente” ao ambiente natural onde suas tradicionais caçadas aconteciam. Imortalizada pelo pintor George Stubbs³⁰⁸ (1724-1806), esse tipo de traje sem afetações – o oposto da aparência rococó das Cortes ligada às instituições antiquadas e ao absolutismo – transformou-se em uma moda urbana na Europa já por volta de 1780, por estar em consonância com os novos ideais iluministas e sobre a natureza e sua relação com o homem, presente nos pensamentos de Jean-Jacques Rousseau (HOLLANDER, 2003, p. 106-107).

No entanto, nesse período, o corpo masculino ainda não possuía uma forma viril, segundo a autora. Diferente da postura encontrada nas representações do século XIX (como nas imagens de D. Pedro II), os homens tinham ombros caídos, quadris enfatizados e barrigas arredondas, semelhante ao formato de uma “pera”³⁰⁹. Apenas sob a influência do neoclassicismo³¹⁰ que os alfaiates criaram um novo ideal de corpo através dos tecidos, baseado no nu heroico da Antiguidade Clássica. Os artífices ingleses, acostumados a lidar com a lã, puderam trabalhá-la de modo a “esculpir” essa nova forma. Em comparação à seda pouco elástica e de difícil manuseio, principal material utilizado no século XVIII para os trajes de Corte, a lã era flexível e poderia ser esticada, encolhida, pressionada por vapor, “obediente à criatividade do alfaiate”, transformando o rude casaco de caça “em uma balanceada peça de vestuário que se ajustava perfeitamente, sem pregas ou rugas, [...] vestindo o que parecia o torso de um atleta grego” (HOLLANDER, 2003, p. 117).

³⁰⁷ Aproprio-me da expressão de Boucher (2010, p. 328) para designar esse novo estilo associado aos dândis ingleses.

³⁰⁸ Ver Anexo N tela de Stubbs.

³⁰⁹ Ver ilustração 73 à direita.

³¹⁰ A arte da Antiguidade Clássica, segundo Hollander (2003), não era novidade entre os artistas. Mas, em meados do século XVIII, após as descobertas em Pompéia e Herculano, a consciência visual do antigo é despertada novamente, em consonância com as ideias emergentes a respeito da natureza, da razão, da liberdade e da igualdade. Esse estilo artístico é denominado como neoclássico, que influenciou a pintura, a escultura, a arquitetura e a moda, principalmente na virada do século XVIII para o século XIX.

Para recriar o porte heroico de forma natural segundo Hollander (2006, p. 118), enchimentos foram distribuídos entre o tórax e as costas no interior dos casacos, técnica encontrada nos fardões de D. Pedro II e em peças do Museu Histórico Nacional (ver ilustração 78 e Anexo FF). O tom azul-escuro e a opacidade da lã das casacas do imperador também são justificados pela autora como um novo interesse estético, que saía da superfície trabalhada para a forma fundamental, com a supressão das cores conduzindo a uma melhor apreciação dos contornos. A arte da Antiguidade que enfatizava as pernas foi recriada pelas calças claras compridas que as alongavam virtualmente³¹¹, e o corte das casacas na altura das cinturas dava à figura masculina uma nova ênfase sexual, que desde o *codpiece* renascentista não era mais vista. A presença das dragonas na farda do imperador, contrapondo-se ao corte cinturado, traz destaque aos ombros e ao tórax, e os bordados distribuídos pelas costuras criam elegantes linhas verticais que tornam o corpo altivo e heroico.

Os vestígios materiais encontrados nas casacas pesquisadas, confrontados às suas representações iconográficas e às referências bibliográficas sobre o vestuário do período, indicam que os artesãos do Rio de Janeiro dominavam as técnicas de alfaiataria inglesa, e que houve de forma muito próxima um acompanhamento de modas europeias em vigor na época, transpostas para os fardões regulamentados. A observação das litografias e das telas da infância e da adolescência de D. Pedro II mostra que não houve grande distância entre representação e representado, ao menos em relação aos aspectos analisados por essa pesquisa, como as proporções aproximadas do corpo e o caimento das roupas. No caso dos indícios do fardão da maioridade, por exemplo, elementos aparentemente sem explicação, como os orifícios dos ombros, puderam ser pensados a partir das imagens, revelando, talvez, estar o traje incompleto, sem seus trancelins ou dragonas.

No entanto, esse trabalho foi um bom exemplo de que somente a observação iconográfica das roupas não é suficiente para determinar suas características originais. Nas imagens, a cor dos fardões assemelha-se ao preto, os bordados não podem ser identificados em relação aos seus desenhos e, apenas na tela de Rugendas, esse modelo de fardão de grande gala aparece com bordados nas costuras das mangas. Outra característica obviamente perdida é a textura dos tecidos e os vestígios técnicos, como o detalhamento da modelagem, o que reforça a necessidade das pesquisas sobre indumentária se apoiarem nos próprios objetos.

³¹¹ A utilização de calças compridas geralmente é associada à influência do traje revolucionário francês chamado *sans-culotte* das classes trabalhadoras que também integraram a Revolução Francesa. As calças convencionais eram cortadas na altura dos joelhos (chamadas *culotte*) e foram abandonadas no século XIX, sendo substituídas pelas calças compridas.

Durante nossas pesquisas no Museu Mariano Procópio, destacou-se o peso das peças (foi difícil não imaginar o quão pesadas poderiam ser sobre o corpo) e a rígida estrutura que deveriam criar sobre o usuário. Com suas lãs, costuras e camadas internas, de fato, parecem ter sido capazes de “esculpir” sem esforços uma imagem imponente e heroica para o jovem D. Pedro II. Se nos fardões restaurados, possíveis marcas de uso nos forros já não podem mais ser investigadas, como manchas causadas pelo suor, por exemplo, através das primeiras anotações de D. Pedro II em seu diário, a sensação de vesti-las pode ser imaginada:

Oito libras de peso, afora as Ordens, a espada e a banda, safá! [...] Acabada a peça (que era lúgubre) dormindo fui para casa, dormindo me despi e dormindo me deitei, agora façam-me o favor de me deixarem dormir, estou muito cansado, não é pequena a maçada.[...] quanto me custa um cortejo, como mói [...] ³¹²

Suas palavras nos trazem parte dessa relação – no caso, conflitante – entre corpo e roupa, e um tipo de memória deixada não pelo corpo na roupa, mas pela roupa no corpo. Relatos do período mostram que o forte sol do Rio de Janeiro presente nos longos cerimoniais, nos quais D. Pedro II utilizava essas casacas e também a veste pesquisada, exauriam-no a ponto de encerrar os eventos antes do programado, como ocorreu nas celebrações de seu casamento em 1843 e em sua sagração em 1841, quando não pôde assistir toda a saudação popular, evidenciando-se o desconforto de uma aparência europeia adotada nos trópicos.

³¹²Trechos do diário de D. Pedro II aos catorze anos de idade. As primeiras frases se referem às comemorações de seu 15º aniversário com os rituais do te-déum, do beija-mão e como encerramento uma ida ao teatro à noite em 2 de dezembro de 1840. “Quanto me custa um cortejo, como mói” refere-se ao dia de sua sagração, quando D. Pedro II vestiu a veste que será analisada à frente. Fonte: CALMON (1975, p. 147).

4.2.2. DA ESCOLHA DO MODELO

Segundo J. W. Rodrigues em seu estudo sobre as fardas do Reino Unido e do Império, rara publicação encontrada com informações sobre os fardões de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, a nomenclatura correta para os uniformes pesquisados é *farda imperial de grande gala*, que, pela disposição dos bordados presentes em todas as costuras das casacas e pelas insígnias, “numa graduação superior à de Marechal do Exército indica a autoridade de S. Majestade, como Chefe Supremo das Forças Armadas” (RODRIGUES, 1953, p. 17).

Esse traje especial de grande gala era utilizado pelo imperador em festas cívicas, como o dia do Fico, em aniversários de membros da família imperial e em comemorações aos dias do juramento constitucional e da proclamação da independência do país (SCHWARCZ, 2012, p. 90). No calendário oficial havia quinze datas comemorativas³¹³ em que todos os funcionários do Estado, como oficiais do Paço Imperial, políticos, militares e a nobreza, deveriam trajar seus uniformes de grande gala³¹⁴. Dessa forma, talvez D. Pedro II tenha utilizado as roupas pesquisadas também nesses outros eventos, mas isso não pode ser afirmado, pois, de toda forma, as roupas foram passadas como herança e adquiridas por Alfredo Ferreira Lage em 1926, como os fardões que teriam sido vestidos na maioridade e no casamento do monarca.

Sabe-se através da iconografia de meados do século XIX, que esses trajes não foram preservados de maneira completa, o que pode ser visto na pintura de Félix-Émile Taunay de 1837. Em grande gala, D. Pedro II se apresentava com calças compridas, as insígnias de ordens honoríficas como a Ordem do Tosão de Ouro e da Ordem da Grã-Cruz do Cruzeiro, luvas, chapéu armado com plumas, espada, talim com banda de tecido dourado e fiador³¹⁵.

³¹³Essas datas comemorativas eram chamadas de “dias de grande gala”, e havia também os dias de “pequena gala”. De acordo com o *Pequeno Almanak* de 1843, ao todo eram quinze dias de gala na corte, desses, em onze havia cortejo no Paço, mas não se sabe, ao certo, em quais eventos D. Pedro II comparecia em público. Foram listados o dia do Fico, os aniversários de D. Januária, da Imperatriz e de D. Pedro II, o dia do Juramento à Constituição, o aniversário da maioridade e da aclamação de D. Pedro I e D. Pedro II. Dias como a “oitava do Corpo de Deus”, da “Conceição da Santíssima Virgem Mãe de Deus” e a Páscoa e o Natal também eram considerados de grande gala. Fonte: *Pequeno Almanaque, 1843, p. 17*. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=339946&PagFis=167&Pesq=dias%20de%20grande%20gala>>.

³¹⁴Sobre a utilização dos uniformes na sociedade da corte joanina como distintivos sociais consultar BORGES, Camila. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2009. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101446/livro_o_simbolo_indumentario.pdf>

³¹⁵Essa nomenclatura específica para os componentes da farda imperial foi retirada de Rodrigues (1953, p. 17). Consultar o “Glossário” para a denominação das peças citadas.



Ilustração 88- Félix-Émile Taunay (1795-1881). *Retrato de Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II*, 1837. Óleo sobre tela, 202,5 x 131,4 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes (RJ). A imagem foi aproximada e alterada por mim, para que, dessa forma, a composição do traje possa ser entendida e melhor visualizada. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23073/f%C3%A9lix-taunay>> **I)**Ordem do Tosão de Ouro. **II)** Ordem Grã-Cruz do Cruzeiro. **III)** Fitão largo da Ordem do Cruzeiro em chamalote azul-celeste³¹⁶. **IV)** Chapéu armado. **V)** Banda (faixa) de tecido dourado. **VI)** Talim (cinto).**VII)** Espada.

Através desse retrato de Félix-Émile Taunay, feito quando o imperador tinha doze anos de idade, já representado como chefe das Forças Armadas em farda de grande gala, vê-se como D. Pedro II poderia estar trajado nos eventos citados de 1840 e de 1843. O chamado “golpe da maioridade” que resultou na antecipação da governabilidade do monarca que se daria apenas em 1843, quando completaria dezoito anos de idade, para 1840, pouco antes de seu 15º aniversário, foi um movimento organizado por políticos liberais que viram na antecipação da maioridade do imperador a solução para que seus adversários do Partido Conservador não se mantivessem no poder. Arquitetado pela sociedade secreta “Clube da

³¹⁶A informação do tipo de tecido para o fitão, bem como a designação da cor estão em DEBRET, Jean B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. V. 2. T. III. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978, p. 176.

Joana”, fundada em abril de 1840, o projeto da maioria foi posto para votação no Senado e, após ter sido derrotado, os liberais “maioristas” levaram a questão para as ruas e conseguiram mobilizar a população para pressionar os deputados. Logo, cartazes foram espalhados pela cidade com os dizeres: “Queremos Pedro Segundo; Embora não tenha idade; A nação dispensa a lei; E viva a maioria!”. Os eventos se deram de forma rápida, após intensos embates entre os políticos sobre a questão. No dia 22 de julho, uma passeata de 3 mil pessoas dirigiu-se ao Senado e invadiu o recinto, decidindo-se que uma comissão seria enviada a São Cristóvão para consultar o jovem sobre sua vontade de iniciar suas funções majestáticas (CARVALHO, 2008, p. 39).³¹⁷

Após D. Pedro II aceitar a proposta, houve a decretação formal de sua maioria em 23 de julho na Assembléia Geral convocada para às 10 e meia da manhã, reunindo no Senado cerca de 8 mil pessoas. Com seu fardão de gala, D. Pedro II chegou ao local às três e meia da tarde onde,

seguiam a equipagem do Estado as personalidades da corte, os juizes de paz revestidos [...] das insignias pomposas, a oficialidade dos corpos, grupos de “maioristas” acaudilhados por seus tribunais. Vagarosamente, e em triunfo, o monarca foi levado ao trono [...] e cumpriu com desembaraço o ritual do juramento. Reduzia-se a baixar de estrado, e de joelhos, espalmada nos Evangelhos a mão direita [...] Dito o compromisso, tornou ao seu lugar; e o presidente proferiu os vivas de estilo [...] enquanto a multidão explodia em clamor patriótico [...] (CALMON, 1975, p. 137)

D. Pedro II foi aclamado e um cortejo popular levou-o ao Paço da cidade, as celebrações perduraram pelo resto do dia, e, à noite, as ruas foram iluminadas. A sequência dos eventos tumultuados, que se iniciaram em julho de 1840 com as manifestações populares e terminaram aos vinte e três dias do mesmo mês, mostra que não houve um planejamento antecipado para essas celebrações³¹⁸. Conclui-se dessa forma que o fardão vestido no evento é uma roupa de gala do monarca que talvez tenha sido utilizada em circunstâncias prévias como em festas cívicas ou até mesmo vestida para posar diante de artistas, como Taunay, para a composição de uma retratística oficial. Como uniforme do imperador desde sua primeira infância, de acordo com suas iconografias apresentadas no tópico anterior, outros exemplares

³¹⁷ Sobre os acontecimentos políticos que antecederam o golpe da maioria e os políticos envolvidos consultar LEAL, Aureliano. **O golpe parlamentar da maioria**. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1978.

³¹⁸ De acordo com os biografos de D. Pedro II, José Murilo de Carvalho (2008) e Pedro Calmon (1975), as manifestações populares mais efetivas a favor da maioria de D. Pedro II teriam se iniciado em 17 de julho quando uma pessoa se manifestou gritando um viva à maioria na capela do palácio. No dia seguinte os cartazes a favor da causa foram espalhados, no dia 20 de julho houve tumultos e discussões na Câmara culminando na grande passeata e no juramento oficial do imperador em 23 de julho.

de gala decerto foram confeccionados, mas é interessante observar como apenas esses fardões pesquisados foram preservados, sendo os únicos de grande gala a comporem um acervo museológico atualmente, o que reforça a ideia de que foram vestidos nesses eventos específicos da vida de D. Pedro II, e, por isso, foram deixados como herança a seu mordomo-mor, Paulo Barbosa da Silva.

O chamado “fardão do casamento” de D. Pedro II é outro uniforme de gala, possivelmente utilizado nas solenidades da recepção da imperatriz Teresa Cristina no Rio de Janeiro no dia 4 de setembro de 1843. Provavelmente, a roupa fora confeccionada especialmente para a ocasião, diferente do fardão da maioridade, tendo em vista que o evento envolveu grandes preparativos. Os vestígios materiais apresentados anteriormente que diferenciam as casacas (como os bordados da gola e das estrelas, ver ilustração 81) reforça essa ideia.

O casamento dos soberanos aconteceu por procuração na corte de Nápoles, na Itália, na manhã de 30 de maio de 1843, ocasião em que D. Pedro II não esteve presente e aguardava a chegada de sua esposa ao Brasil. Foi enviada à Itália, para buscar a imperatriz, uma esquadra com três embarcações tripuladas por um corpo diplomático brasileiro e por funcionários que deveriam garantir todo o conforto à Teresa Cristina em seus longos 62 dias de viagem (LYRA, 1977, p. 123). O primeiro encontro do casal aconteceu ainda a bordo da fragata Constituição, ao entardecer do dia 3 de setembro, assim que Teresa Cristina aportou no Rio de Janeiro. Não foi encontrada nenhuma descrição da roupa que D. Pedro II trajava nesse dia. Os relatos comentam apenas do encontro breve e embaraçoso do casal e dos rumores de que D. Pedro II teria se decepcionado com a aparência de sua esposa, diferente do retrato “beneficiado” que lhe enviaram em 1842 (SCHWARCZ, 2012, p. 95)³¹⁹. O programa do desembarque previa que apenas no dia 4 de setembro a soberana deixaria a fragata no “Cais da Imperatriz”, construído especialmente para sua chegada. Pela manhã, acompanhado de sua irmã Dona Januária, D. Pedro II, a bordo da lancha imperial que pertencera a seu avô, D. João VI, enfeitada com o dragão dourado dos Bragança, dirigiu-se com sua farda de gala para buscar Teresa Cristina, de acordo com o relato do oficial napolitano da Marinha, Eugenio Rodriguez, presente no momento:

³¹⁹Segundo José Murilo de Carvalho (2008), as negociações de uma esposa para D. Pedro II não foram fáceis, devido à má fama de seu pai (intempestivo e infiel às esposas) e ao império distante e pobre. Houve negociações frustradas com a corte da Áustria, mas apenas a corte de Nápoles se dispôs a enviar uma herdeira ao Brasil para ser sua futura imperatriz. Sobre os detalhes das negociações e sobre a imperatriz ver mais em CALMON, Pedro. **História de D Pedro II**. Tomo I. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio, 1975. p. 195-215.

Iam a galeota imperial, toda ornada de dourados, com a proa em forma de dragão alado, entre ricos arabescos, as armas do Império. Singrava lenta e majestosamente, remada por 60 marinheiros em belos uniformes. Debaxo de soberbo toldo de damasco verde com franjas de ouro reluzente, agitando o vento, sentava-se o Imperador, sua irmã Princesa Dona Januária e altas personagens [...] A galeota imperial, em dado instante atracou à fragata, desembarcando o Imperador, alto e esbelto, de cabelos louros e olhos azuis, rosto corado e juventude sadia. Vestido com discreta elegância, bem posto no uniforme militar, cingia uma espada de pedrarias faiscentes que impediam observar-se o fino cinzelamento [...] Em pouco, o ditoso par, em meio à comoção geral, embarcou e partiu [...] O majestoso desfilar do cortejo entre as naves festivas, provocava a cada passo, novas sensações. (LYRA, 1977, p. 125-126, grifo meu)

Um cortejo de carruagens, banda de música e guardas a pé, passou pelas ruas centrais da cidade e conduziu o casal à Capela Imperial, onde foi dada a bênção nupcial. Posteriormente, houve o ritual do beija-mão e os soberanos dirigiram-se ao Paço da cidade, onde receberam os cumprimentos na Sala do Trono. O banquete aconteceu apenas no dia seguinte, devido ao cansaço causado pela programação (LYRA, 1977, 128). Apesar de não detalhadar o uniforme militar de D. Pedro II, pela solenidade da ocasião e pela presença da espada na farda do imperador, que como visto acima, compunha seu traje de gala acredita-se que possa ser a farda pesquisada descrita por Eugenio Rodriguez.

A escolha do modelo das roupas em questão, com as quais D. Pedro II se apresentou ao público em momentos solenes, acompanhou uma tradição indumentária de utilização de uniformes militares por monarcas, que de acordo com Philip Mansel (2005) estava em vigor em todas as dinastias europeias do século XIX. O uso obrigatório de uniformes militares para algumas unidades de exércitos europeus iniciou-se no século XVI, possivelmente impulsionado por questões econômicas e de agilidade de fornecimento (BOUCHER, 2010, p. 211). Segundo Daniel Roche (2007, p. 230) a adoção dos uniformes de forma mais extensiva no século seguinte “deve ser vista junto ao desenvolvimento dos exércitos, quando os príncipes pretendendo reduzir sua dependência à nobreza feudal recorreram cada vez mais ao pagamento em dinheiro às tropas.”³²⁰

Para o autor, a regulamentação dos uniformes por ordens e decretos relaciona-se diretamente com os conflitos europeus civis e religiosos denominados como a “Guerra dos Trinta Anos” (1618-1648), que fez movimentar pelo Europa uma legião de homens durante

³²⁰Para Roche (2007, p. 231) a imposição do uniforme “coincide com várias mudanças fundamentais na sociedade do Antigo Regime: a consolidação do absolutismo, o desenvolvimento de um exército permanente, a generalização das armas de fogo, o nascimento da artilharia moderna, o início entre sociedade civil e militar. O uniforme é um dos elementos de transição para a sociedade cortesã [...]”.

décadas, tornando medidas organizacionais essenciais. Nesse momento, os signos distintivos, como as diferentes cores de fardas, tipos de chapéus e botões, passaram a ser utilizados para diferenciar as unidades militares. No entanto, o poder desse tipo de vestuário para o autor vai além do reconhecimento nos campos de batalha, pois o uniforme impõe ao corpo uma disciplina e uma postura, “*esculpe uma personagem e afirma um projeto político pela demonstração de onipotência*” (ROCHE, 2007, p. 234).

Segundo Mansel (2005, p. 18-19), acompanhando esse desenvolvimento dos exércitos, entre o século XVII e o século XVIII, determinados monarcas começaram a aderir os uniformes militares no lugar dos suntuosos trajes de corte, como o jovem Charles XII da Suécia (1682-1718). Este promoveu uma imagem diferente durante as duas últimas décadas do reinado de Luís XIV (1638-1715), adotando durante sua vida um simples uniforme militar, sem quaisquer bordados ou distintivos. Suas sucessivas vitórias militares e sua relutância em não usar nada além de seu uniforme ajudaram a estabilizar o que o autor denomina como uma “voga” de “monarquias militares” do século XIX. Charles XII era “orgulhoso de sua modesta e valente imagem”, disseminada através da retratística oficial.

Pedro O Grande (1672-1725), primeiro imperador da Rússia³²¹, e Frederico II da Prússia (1712-1786) foram outros monarcas que adotaram os uniformes como trajes pessoais, com os quais também foram retratados. Os três soberanos eram soldados profissionais e exerciam fortes políticas militares em seus governos, o que, de certa forma, justifica o uso desse tipo de peça. Mansel (2005) destaca que no final do século XVIII a simplicidade dos uniformes, se comparados aos trajes de Corte, passou a ser admirada por causa dos novos ideais iluministas da época. Nesse sentido, as reflexões de Hollander (2003) expostas no tópico anterior, que também trazem como característica do período, o corpo masculino reformulado a partir do nu heroico e viril da Antiguidade, ajuda-nos a compreender esse prestígio dos uniformes militares.

Em 1778, ao conhecer Joseph II (1741-1790), imperador do Sacro Império Romano Germânico, que também adotou fardas como uma maneira de apresentação pessoal, um cortesão de Versalhes escreveu que o traje do imperador “deveria servir de exemplo e que

³²¹Até o reinado de Pedro O Grande, a Rússia era um território isolado do restante da Europa. Pedro introduziu uma série de instituições e costumes ocidentais em seu reinado; entre eles, houve a substituição dos trajes típicos por modas ocidentais e a utilização de uniformes militares pelo imperador deve ser vista nesse contexto, como uma maneira de ocidentalização do império. Fonte: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/mens-court-dress-russia-1720s-1917/>>.

poderia dar à corte francesa uma ideia da verdadeira grandiosidade”³²². Axel von Fersen, um cortesão suíço, teve a mesma reação ao conhecê-lo em 1784, dizendo:

A excelente simplicidade de suas maneiras, seus discursos e suas roupas, fazem um bom contraste com a elegância e a frivolidade das nossas; ele tem um ar sólido [...] Eu não acredito que nossos saltos vermelhos, nossos diamantes [...] ou nossos casacos de cetim foram superiores a um bom uniforme de “pano limpo”.³²³
(MANSEL, 2005, p. 28)

O uniforme escolhido por Joseph II ia ao encontro de sua postura “esclarecida” como governante: o imperador foi um dos primeiros a tentar libertar o sistema de servidão camponês e a incentivar a liberdade de imprensa. A partir de então, monarcas como Ferdinando IV (1751-1825) rei de Nápoles e George IV (1762-1830) do Reino Unido, mesmo não sendo soldados, passaram a adotar o uniforme militar, o que mostra sua difusão entre os soberanos. George IV, famoso por sua “obsessão” pelas roupas, ao encomendar um novo traje para as festividades do Ano Novo, em 1779, decepciona-se ao ver o tradicional *habit à la française* no lugar de uma farda. Três anos mais tarde, encomenda um retrato ao pintor Thomas Gainsborough (1727-1798), no qual aparece vestido em um uniforme vermelho criado por ele. No lugar da artificialidade dos pomposos trajes de Corte que projetavam uma ideia de riqueza e de grandiosidade, os uniformes projetavam o oposto, uma aparência simples e honesta³²⁴ (MANSEL, 2005, p. 27-29).

Se nesse contexto inicial de queda dos regimes absolutistas, os uniformes ganharam prestígio entre os monarcas por sua imagem simples, no decorrer do século XIX esse uso possui seus motivos invertidos. Segundo Roche (2007), com a Revolução Francesa, que proclamou a liberdade de ação e o fim das leis suntuárias que regulamentavam o vestuário de acordo com a posição social, ocorre uma “ruptura fundamental” no sistema indumentário.

No caso dos homens, uma completa mudança de direção teve início com a adoção das calças e do casaco, de um certo asseio e rigidez, de uma austeridade na forma, no tecido e na cor. O preto triunfou. Uma sociedade masculina, e sem cor, agora se vestia *comme il faut*, proclamando seu apego a noções de decência, correção,

³²² Tradução minha. “Moreover it could only be a good exemple for our Court and likely to give it an idea of true grandeur.”

³²³ Tradução minha. “His speeches and his clothes made a great contrast with the elegance and frivolity of ours, he had a solid air [...] I do not believe that our red heels, [...] our diamonds and our satin suits were superior to a good uniform of clean cloth.”. A tradução para “clean cloth” é “pano limpo”, mas acredita-se que a expressão tenha sido empregada para designar um tecido mais sóbrio, sem “afetações” como a seda adamascada, um tecido *clean*.

³²⁴ Ver “Anexo N” os monarcas citados e a comparação entre um uniforme militar e um traje de corte (*habit à la française*).

esforço, prudência e seriedade. A burguesia, sobriamente vestida, manifestava as virtudes adequadas ao capital e ao trabalho. (ROCHE, 2007, p. 70)

Segundo o autor, nessa nova sociedade oitocentista de tons escuros e padronizados, os uniformes militares foram os únicos a explorar o impacto das roupas ornamentais para os homens. Mesmo possuindo características dessa nova aparência de “discreta elegância”³²⁵ – como a escolha da lã escura e a modelagem das casacas, ambas acompanhando a moda “civil”, como visto anteriormente – quando comparados às roupas diárias de D. Pedro II, seus fardões de gala parecem opulentos em seus ricos bordados dourados, botões e dragonas, os quais claramente sinalizam sua posição na sociedade. Principalmente durante sua vida adulta e em sua maturidade, o imperador trajou sobrecasacas e cartolas pretas, ícones do vestuário burguês do século XIX e, através de inúmeras fotografias, imortalizou sua aparência de monarca-cidadão, como visto brevemente no primeiro capítulo. No entanto, de acordo com Schwarcz (2012), durante as raras imagens de sua infância e, principalmente, durante o início de sua vida política, entre sua maioridade e seu casamento, as iconografias oficiais buscam retratá-lo em seus fardões; por conseguinte, mesmo em roupa de passeio, D. Pedro II aparece com sua faixa da Imperial Ordem do Cruzeiro, sinalizando sua posição³²⁶.

Pensando no contexto nacional da época, com a abdicação de D. Pedro I em 1831 e o início do período regencial (1831-1840), quando D. Pedro II ainda criança era considerado pelas elites o “salvador” que seria capaz de dar continuidade ao Império brasileiro e de consolidar a independência nacional, ao se optar pelo fardão imperial, cria-se para o jovem monarca uma imagem oficial, de um herdeiro amadurecido precocemente que aguardava por seu futuro reinado (CARVALHO, 2008; RIBEIRO, 1995; SCHWARCZ, 2012). Apresentando-se ao público nas cerimônias da maioridade e do casamento, com seus uniformes de gala, que de acordo com os vestígios materiais afirmavam para seu corpo uma postura altiva, o jovem imperador, no início de sua vida política, “tornava-se grande à frente de seus súditos” (SCHWARCZ, 2012, p. 71).

Como encontrado em Mansel (2005), a adoção dos uniformes militares ocorreu entre os monarcas europeus de forma extensiva durante o século XIX, como entre os contemporâneos de D. Pedro II, o príncipe Albert (1819-1861) do Reino Unido da Grã-

³²⁵Retomo aqui as impressões de Eugênio Rodrigues, oficial da marinha napolitana, ao avistar D. Pedro II em 1843, durante as cerimônias de seu casamento com Teresa Cristina, quando trajava seu fardão de gala.

³²⁶Ver “Anexo M” D. Pedro II em trajes civis. Para rever o imperador representado em seus fardões imperiais em sua infância e na década de 1840, voltar nas iconografias expostas na seção anterior.

Bretanha e Irlanda, quem em 1840 casou-se com a rainha Vitória (1819-1901), também trajando uma farda; Luís Filipe I da França (1773-1850), o monarca-cidadão, também retratado em uniforme; e os parentes austríacos de D. Pedro II, Maximiliano de Habsburgo-Lorena (1832-1867) e Franz Joseph I da Áustria (1830-1816), este último, também retratado desde sua infância com uniformes³²⁷.

Cada roupa deve ser analisada em seu contexto específico de uso, por isso, não se pretende dar explicações generalizadas sobre a adoção dos uniformes militares pela realeza no século XIX – o que inclusive foge ao propósito da pesquisa – mas é sintomático sua adoção na chamada “era das revoluções” por Eric Hobsbawm³²⁸.

Hobsbawm (1996) mostra como, desde o final do século XVIII, a crise do Antigo Regime repercutiu por diversas partes do mundo, eclodindo conflitos nos EUA (1776-83), na Irlanda (1782-4), na Bélgica e em Liège (1787-90), na Holanda (1783-7) e também na Inglaterra (1779). A influência da Revolução Francesa, que deu o primeiro exemplo e vocabulário do nacionalismo, espalhou-se das Américas à Bengala, tornando todos os domínios coloniais americanos livres até meados de 1822 através de processos revolucionários conflitantes, sendo o caso do Brasil o único a se separar de forma pacífica de Portugal. A Europa viu até 1815 guerras ininterruptas espalhadas pelo território, destacando-se as “guerras napoleônicas”. De 1829 a 1834, uma segunda onda revolucionária permeou o continente com a derrubada dos Bourbon na França, impulsionando insurreições como da Bélgica (e sua separação da Holanda). Várias regiões da Alemanha e da Itália estavam “agitadas”, e Espanha e Portugal intrincavam-se em novos conflitos. Apesar de não ter havido nenhuma guerra que envolvesse mais de duas potências de 1815 a 1914, a “cena internacional estava longe de ser tranquila, sendo muitas as ocasiões para um conflito” (HOBSBAWM, 1996, p. 118).

³²⁷É importante destacar que os uniformes militares eram utilizados em ocasiões oficiais e aparecem em telas da retratística oficial. Cotidianamente os monarcas trajavam roupas civis, proveniente de modas burguesas. Ver “Anexo N” imagens dos monarcas citados.

³²⁸Hobsbawm (1996) chama a “era das revoluções”, o período compreendido entre 1789 a 1848 (datas da Revolução Francesa e da “Primavera dos Povos”), quando a “dupla revolução” – política francesa e industrial/econômica inglesa – desencadearam mudanças globais, espalhando-se como uma forma de conquista europeia do mundo. Os conflitos citados pelo autor foram capazes de redesenhar o mapa não só da Europa, mas também de regiões americanas, com a divisão da América espanhola em países independentes. A “dupla revolução” teve como outra consequência o despontar de nacionalismos (não ainda dentro do conceito moderno) a partir de 1830, envolvendo uma nova classe média e intelectuais profissionais em determinadas regiões europeias. Consultar HOBSBAWM, E. **A Era das Revoluções. 1789-1848**. 9 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

No Brasil, o cenário não era diferente: eclodiam rebeliões internas nas províncias que lutavam por uma maior descentralização do Estado, como a Balaiada no Maranhão (1838-1841), a Sabinada na Bahia (1837-1838), as Carneiradas em Pernambuco (1834-1835) e a Cabanagem no Pará (1835-1840). Portanto, diante do estado beligerante do globo, os uniformes militares, como peças capazes de “inculcar disciplina; coragem e *sprit de corps*; impressionar espectadores; formar os corpos para o combate; inspirar medo no inimigo” (MANSEL, 2005, p. 19) despontam entre os monarcas como trajes ideais para ocasiões oficiais, quando estes deveriam se firmar diante dos súditos e das outras dinastias.

4.2.3.O FARDÃO IMPERIAL BRASILEIRO

Foi visto que para se apresentar ao público em momentos solenes, D. Pedro II inseriu-se em um costume indumentário dos monarcas do século XIX, adotando como trajes cerimoniais fardas militares, que após serem atentamente analisadas em suas especificidades materiais, indicaram uma atenção na elaboração de cada símbolo através dos bordados, apontando para uma escolha cuidadosa do modelo dos uniformes. Dessa forma, alguns questionamentos foram levantados inicialmente: teria sido esse modelo de casaca, com suas cores e bordados, desenvolvido especialmente para D. Pedro II? O que exatamente significam os símbolos e por que foram escolhidos para os fardões do imperador? Existiria uma pessoa responsável pela idealização desses trajes honoríficos?

Após as pesquisas, concluiu-se que o modelo da farda não fora desenvolvido para D. Pedro II, mas para seu pai, D. Pedro I, possivelmente na ocasião da independência do país, quando esse uniforme azul-escuro com bordados de folhas e frutos de carvalho fora criado como uma *farda imperial brasileira*, rompendo com elementos portugueses que, antes de 1822, ornamentavam os uniformes de D. Pedro I, ainda príncipe do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves. Identificado o período de criação da farda, pesquisas bibliográficas apontaram o artista Jean-Baptiste Debret como o possível autor do uniforme imperial, por sua intensa atuação na elaboração simbólica que deveria servir à concepção de uma nova imagem para o país recém criado.

A primeira referência bibliográfica consultada, com informações sobre as fardas utilizadas por D. Pedro II, foi o livro de Lilia Schwarcz, *As barbas do imperador*, no qual inclusive há uma fotografia do fardão de casamento. Os comentários de Schwarcz (2012, p.

94) sobre o fardão direcionam-se para os bordados identificados pela autora como “símbolos da terra”, os ramos de tabaco e café. Como visto, de fato, esses elementos foram encontrados nos fardões, mas apenas nos botões. Em J. W. Rodrigues, outras informações foram levantadas: de acordo com o autor, os bordados simbolizariam folhas e frutos de carvalho, o que foi confirmado após pesquisas iconográficas³²⁹ e após a observação das peças feita pela especialista inglesa em História da Moda, Caroline Evans (*University of the Arts London*), em visita ao Museu Mariano Procópio no ano de 2013³³⁰. De acordo com Rodrigues (1956, p. 13), esse modelo de farda utilizado por D. Pedro II, data da década de 1820 e foi concebido para seu pai, D. Pedro I.

A primeira farda com ramagens de carvalho deve ter sido criada para a solenidade de Aclamação, apesar da exiguidade do tempo: 27 dias, na melhor hipótese, pois D. Pedro chegou ao Rio a 14 de setembro de 1822, à noite, a Aclamação foi anunciada por edital do Senado da Câmara a 21 de setembro e realizada a 12 de outubro. Com esta farda D. Pedro compareceu à solenidade de sua coroação tendo a mais, o manto, a coroa e o cetro³³¹. (RODRIGUES, 1953, p. 16)

Posteriormente, essa farda com ramagens de carvalho foi oficializada em razão de um decreto de 7 de outubro de 1823³³². Ao analisar os uniformes de D. Pedro I, Rodrigues destaca a importância do período histórico pelo qual atravessam, a independência do país, e identifica como alteração substancial “a mudança de ramagens de louro para carvalho, emancipando-se assim, tais fardas de sua origem portuguesa”, ou seja, há uma conotação patriótica na adoção do carvalho como símbolo (RODRIGUES, 1953, grifo meu). Na aquarela de Jean-Baptiste Debret e na gravura de Edward Smith (segundo pintura de Simplício de Sá), expostas abaixo, as ramagens do louro português podem ser observadas no fardão de D. Pedro

³²⁹Os desenhos dos bordados foram confrontados com a forma real das folhas e frutos da árvore.

³³⁰Pude acompanhar a visita de Caroline Evans ao MMP, ocasião em que as roupas de D. Pedro II foram apresentadas à pesquisadora. Na época, devido às informações desconhecidas sobre o simbolismo dos bordados, tive a oportunidade de contar com os conhecimentos de Evans que, após observar os objetos, confirmou que os desenhos dos bordados se tratam de folhas e frutos de carvalho.

³³¹A sacração de D. Pedro I ocorreu em 1º de dezembro de 1822.

³³²O decreto em questão foi consultado em busca de mais informações sobre a farda imperial, no entanto nada foi encontrado. As leis orientam de maneira geral a localização dos bordados nos uniformes, e a especificação do motivo a ser bordado (ramos de louro, carvalho e etc.) é inexistente no documento. Fonte: <http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/colecoes/Legislacao/Legimp-F_85.pdf>. Rodrigues embasa sua pesquisa na retratística oficial do período, como em telas de Simplício de Sá (1785-1839) e Henrique José da Silva (1792-1834) e em decretos que regulamentavam o uso de uniformes na época. Procurei por fardas de D. Pedro I em acervos museológicos nacionais para confirmar através de indícios materiais as informações, contudo até o momento nada foi localizado. Como ele regressou a Portugal em 1831 após sua abdicação, recorri ao Museu Nacional do Traje de Lisboa através de e-mails. Em resposta, a instituição diz não possuir vestimentas de D. Pedro I em seu acervo, o mesmo vale para roupas de D. João VI, não encontradas até o momento. Dessa forma, os registros iconográficos localizados durante as pesquisas (ilustração 89 e 90) e o trabalho de Rodrigues são utilizados como fonte para se afirmar a origem do modelo das fardas de D. Pedro II.

I ainda príncipe do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e os ramos e frutos de carvalho, podem ser vistos no novo fardão imperial após 1822³³³.

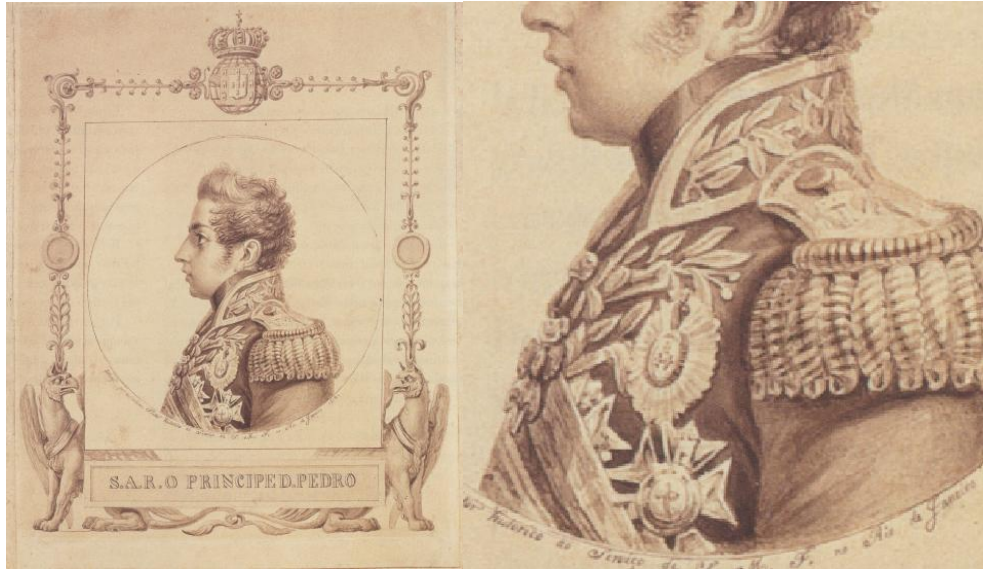


Ilustração 89-Jean-Baptiste Debret. *S.A.R. O Príncipe D. Pedro*, 1818, aquarela, 26,4x22 cm. Museu Castro Maya Rio de Janeiro. Fonte: (BANDEIRA & LAGO, 2009, p. 130) À direita, imagem aproximada para viabilizar a observação dos bordados em folhas de louro no fardão de D. Pedro I.

³³³ A identificação dos símbolos bordados através de registros iconográficos exigiu um “treino do olhar” baseado inicialmente no bordado real e depois em sua representação. A forma serrilhada das folhas e os frutos intercalados entre elas foram as principais características que auxiliaram na identificação do carvalho.



Ilustração 90-Edward Smith segundo pintura de Simplício de Sá, *D. Pedro I*, pintado em 1826 gravado em 1827. Litografia. Incrições: “Dom Pedro Primeiro Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil” e “Simplício de Sá pintor da câmara de S. M. I. feito no Rio de Janeiro em 1826. Gravado por Edward Smith em Liverpool 1827.” Acervo Museu Imperial de Petrópolis. Fonte: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/168>>.

Maria Eurydice Ribeiro (1995) e Iara L. C. Souza (1999) mostram como no período da independência do país, houve uma rápida e intensa reorganização simbólica destinada a representar a nação recém-criada e sua separação política de Portugal. A independência é vista pelas autoras antes como uma reação à política das Cortes de Lisboa e como uma antecipação adotada pelas elites ao se sentirem ameaçadas pelos novos grupos médios urbanos, do que como o resultado de um “espírito de nação” único³³⁴. Ainda em 1822, o

³³⁴ A política das Cortes de Lisboa, ao exigir o repatriamento de D. João VI em 1821, pedir o fim do Reino do Brasil e impor uma série de mudanças administrativas e comerciais ao Brasil, somada à imposição de condições que limitariam o poder do príncipe regente (D. Pedro I) para que este ficasse em territórios americanos, provocou manifestações locais contra o governo português, o que resultou na proclamação da independência. Ver mais em RIBEIRO, M. E. **Símbolos do poder**. Brasília: UnB, 1995, p. 26-44. Souza (1999) destaca que essas políticas passaram a ser discutidas pela imprensa e nos ambientes públicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde a opinião política de trabalhadores urbanos, como de caixeiros, pequenos comerciantes, artífices, boticários, passava a inserir-se “na esfera da opinião pública”, gerando, por vezes, tumultos mal vistos pelas elites que temiam uma revolução separada de seus interesses. Segundo a autora, aos poucos essas elites se deram conta de que a figura monárquica de D. Pedro I emergia como a melhor opção para ocupar o espaço público e abafar tais manifestações. Ver mais em SOUZA, Iara L. C. **Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo. 1780-1831**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. p. 91-106. Esse processo de antecipação da independência gerido pela elite também é mencionado por ANDERSON (2008), que auxilia na compreensão dos processos de independência americanos. Ver mais em ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas. Reflexões**

cenário identitário no Brasil era confuso. Durante o período colonial e o Reino Unido (1815-1822), todos se sentiam parte da nação portuguesa, e a chamada pátria referia-se ao lugar de origem, como por exemplo, São Paulo e Pernambuco. Dessa forma, a ideia de “ser brasileiro” apresentava-se como uma novidade que deveria ultrapassar as heterogeneidades de raça e os localismos existentes no grande território³³⁵ (JANCSÓ & PIMENTA, 1999).

Com o épico “grito do Ipiranga”, forjava-se uma espécie de marco zero na ordem política que associava D. Pedro I à “natureza brasílica e americana” (SOUZA, 1999, p. 222). A nova produção simbólica, aos poucos, desvinculava a imagem de D. Pedro I da monarquia portuguesa, criando-se um novo Escudo Real de Armas, uma nova bandeira, um tope nacional (roseta de tecido) e novos uniformes para os oficiais do Paço nas cores patrióticas recém-adotadas, o verde e o amarelo, que, ao serem utilizados nas celebrações públicas como na aclamação e sagração de D. Pedro I,

[...] no seu conjunto e volume [...] instauravam uma dada noção de Brasil, mediada pela monarquia constitucional e pelo civismo cobrado de cada um. Nesse sentido, tantos adornos, ritos, signos da monarquia, ajudavam a construir uma ideia e uma imagem de nação brasileira [...] E ao mesmo tempo, um Estado forte que assegurava a união territorial norteava-se pela monarquia, banindo o advento da república, prima da anarquia.” (SOUZA, 1999, p. 251)

De acordo com Ribeiro (1995), nos primeiros anos do país emancipado, o “nacionalismo adotou um tom antilusitano”, expresso através do mote “independência ou morte”, diferenciando brasileiros e portugueses. Esse movimento pode ser acompanhado através da modificação nas cores dos uniformes. Após a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, em 1808, havia uma preferência pelos uniformes vermelhos³³⁶, cor típica da Casa Real portuguesa, aparecendo nos trajes de D. Pedro I quando criança e de D. João VI³³⁷. Com a independência do país, a cor é abolida dos fardões dos imperadores, sendo adotado o azul-escuro (RODRIGUES, 1953, p. 9).

sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³³⁵ Para se compreenderem esses conceitos, basta retomar os movimentos separatistas pela independência política, como a conjuração mineira de 1794 e a Revolução Pernambucana de 1817, circunscritos aos âmbitos provinciais (as chamadas pátrias). Nunca houve um movimento separatista que unisse todo o território brasileiro antes de 1822 (JANCSÓ & PIMENTA, 1999).

³³⁶ Ver “Anexo P” iconografias em que D. João VI e D. Pedro I aparecem em fardas vermelhas.

³³⁷ O uso do azul-escuro, para as casacas dos soberanos, iniciou-se com D. João VI, que substituiu suas casacas vermelhas por trajes em azul-escuro tardiamente no Brasil, possivelmente em razão de um decreto de 1806 que objetivava modernizar e regulamentar os uniformes do exército (RODRIGUES, 1953, p. 9).

No fervor patriótico do pós-independência, uma modificação no padrão dos bordados dos uniformes poderia ser capaz de exaltar os ânimos. Debret, em sua obra “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, ao ilustrar detalhadamente os bordados dos trajes de um camareiro e de um reposteiro-mor, comenta em seu texto que a substituição de ramos de arroz entrelaçados com palmas, adotados no Império, por um grupo de penas inspirado nos bordados da Corte portuguesa, foi capaz de desagradar o partido brasileiro, uma vez que via no elemento uma espécie de provocação, despertando “reminiscências do regime absoluto” (DEBRET, 1954, p. 215). O mesmo aconteceu em 1828 quando um decreto de D. Pedro I restabeleceu o padrão português de bordados com ramagens de louro e laços nas casacas dos oficiais do Paço, o que repercutiu de maneira negativa entre os brasileiros e agravou a crise política que resultou na abdicação de D. Pedro I ao trono em 1831. Após essa data, os oficiais do Paço voltaram a usar o uniforme estabelecido em 1822³³⁸.

Essas passagens mostram que os bordados na época assumiam uma dimensão política e, por isso, não podem ser vistos apenas como elementos decorativos dos uniformes. Toda o vestuário de Corte no período da independência passou por reformulações, e, nesse aspecto, Jean-Baptiste Debret, teria ocupado papel fundamental, segundo Júlio Bandeira e Pedro Lago (2009). De acordo com os autores que organizaram o catálogo *raisonné* de sua obra, o artista foi o responsável pela mudança da imagem da Corte que antes de sua chegada, apresentava-se “miserável”, segundo relatos da época³³⁹. Em seu ateliê no Brasil, primeiramente criou trajes em vermelho e azul, cores símbolo de Portugal e, depois da independência do país, trajes verde e ouro, as novas cores patrióticas. São dele os uniformes dos arceiros, dos ministros, das damas de honra do primeiro Império, da Guarda de Honra do Imperador e os trajes majestáticos de D. Pedro I e da imperatriz Leopoldina (BANDEIRA & LAGO, 2009, p. 32-35).

Com a vinda da Família Real portuguesa para a colônia do Brasil em 1808, devido à invasão napoleônica e à ocupação de Lisboa, o Rio de Janeiro tornou-se a nova capital do

³³⁸ Esta informação encontra-se disponível no site do Museu Histórico Nacional, que abriga em seu acervo o único exemplar desse modelo de uniforme decretado em 1828, que pertenceu ao Barão de Sorocaba. Disponível no [link: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria&pesq=barao%20de%20sorocaba>](http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria&pesq=barao%20de%20sorocaba)

³³⁹ Segundo as impressões descritas em 1808 pelo comerciante inglês John Luccock: “Se humilde era a residência real, mais humildes ainda se mostravam no seu aparelho e séquito [...] O veículo melhor do que a opulenta colônia brasileira podia oferecer a sua soberana era uma pequena sege [...] puxada por duas mulas vulgaríssimas e conduzida por um cocheiro metido num libré velha e desbotada, senão puída [...] O Príncipe Regente aparecia em público com uma apresentação tão miserável quanto a sua mãe.” (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 32)

reino português. Nesse contexto, inaugurou-se uma nova fase para a cidade, havendo a abertura dos portos ao comércio, o incentivo à urbanização e o desenvolvimento de áreas como a ciência, a cultura e a educação. Com isso, o ministro Antônio de Araújo e Azevedo (Conde da Barca/1754-1817) propôs à D. João a contratação, em Paris, de um grupo de artistas para fundar uma “Escola de Ciências, Artes e Ofícios” no Rio de Janeiro. Chega então ao Brasil, em 1816, a chamada “Missão Artística Francesa”, chefiada por Joachim Lebreton (1760-1819), que convidou Debret para integrar a comitiva. Enquanto o projeto da Escola não se concretizava³⁴⁰, Debret e os outros franceses, como o arquiteto Grandjean de Montigny, em cujo país natal trabalhavam para Napoleão Bonaparte, passam a se dedicar às decorações das grandes solenidades monárquicas, como o desembarque de Leopoldina em 1817 e a Aclamação de D. João VI em 1818 (DIAS, 2001, p. 9).

Debret teve sua formação artística nos moldes neoclássicos instaurados por Jacques-Louis David no final do século XVIII e início do século XIX. Foi artista premiado duas vezes por suas telas³⁴¹ e trabalhou como professor de desenho na Escola Politécnica Francesa, atuando ainda com ornamentação de edifícios para os arquitetos de Napoleão, Percier e Fontaine. Na França revolucionária vivida por Debret e pelos outros artistas, “havia a associação do patriotismo e do sentimentalismo à pintura, de modo a levar à sociedade todo o seu passado político reconstruído por uma série de telas” inspiradas, inicialmente, pela Antiguidade Clássica e, depois, por temas políticos contemporâneos, sobretudo relacionados à exaltação de Napoleão Bonaparte (DIAS, 2001). Para Elaine Dias, pesquisadora da obra do artista em “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”,

Debret insere-se, portanto, dentro daquele grupo de artistas alunos de David que procuraram desenvolver uma pintura de história contemporânea destinada à propaganda política imperial [...] A construção do nacionalismo, uma vez empregado pelos pintores franceses e por Debret em seus quadros sobre Napoleão pôde, desta maneira, ser aqui iniciada. No entanto, ressalta-se que a vinda de Debret ao Brasil desencadeou um processo [...] destinado a celebrar os eventos históricos nacionais e a construir a imagem da nova nação que até então não existia. (DIAS, 2001, p. 18)

Da França, Debret trouxe não só seus trabalhos como pintor de história, mas também sua habilidade na criação de roupas, desenhos de uniformes e outros objetos, como mobílias e flâmulas, “destinados à glorificação de Bonaparte” (Idem). Não foram localizadas maiores informações sobre sua atuação no desenvolvimento de trajes na Era Napoleônica, mas sabe-se

³⁴⁰A escola foi fundada apenas em 1826, com o nome “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”, passando a ser nomeada após a independência do país como “Academia Imperial de Belas Artes”.

³⁴¹Recebeu prêmios pelas pinturas: “Napoleão em Tilsitt condecorando a Legião de Honra um soldado Russo”, de 1808 e “A primeira distribuição de cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos”, de 1812.

que seu mestre David, com quem tinha relações próximas de parentesco e Jean-Baptiste Isabey, outro discípulo da escola davidiana, também foram responsáveis pela criação de um novo repertório visual associado a mudanças políticas.

Segundo Philippe Séguy (1990, p. 58), na França revolucionária (1779-1789), David, como o pintor expoente do período, engajou-se no desenvolvimento de novos costumes nacionais que pudessem expressar a ideia de liberdade, apropriada às ideias republicanas e revolucionárias, em oposição ao “aprisionamento” do corpo que as roupas pomposas do Antigo Regime impunham.

Passado o período revolucionário e iniciado o império napoleônico (1804-1812), David tornou-se o pintor oficial de Bonaparte e, ao lado de Percier e Fontaine e de seu discípulo Isabey, planejaram as grandes cerimônias da sagração do imperador. Isabey foi o responsável pelo desenvolvimento dos trajes de gala do evento, como dos ministros, dos inspetores gerais, da imperatriz Josephine Beauharnais³⁴², e, em especial, foi responsável pelo traje majestático de Bonaparte. Isabey, após enviar seus desenhos para os artífices, acompanhava de perto a execução das peças. A aquarela abaixo, feita segundo seus modelos, mostra como o artista planejava os bordados minuciosamente, entrelaçando os símbolos escolhidos para ornamentar a barra do manto imperial. Em um desenho do traje de gala dos inspetores gerais de artilharia, realizado por Isabey, nota-se a especificação dos bordados, feita através de anotações (ver Anexo Q)³⁴³.

³⁴² Josephine foi a primeira esposa de Napoleão Bonaparte e por ele foi coroada Imperatriz na cerimônia de sua sagração do imperador (1808).

³⁴³ Todas as informações relativas a Isabey foram retiradas do catálogo: **Jean-Baptiste Isabey, portraitiste de l'Europe**. Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Preau, 18 octobre 2005 - 9 janvier 2006; Musée des Beaux-Arts de Nancy, 28 janvier 2006 - 19 avril 2006.



Ilustração 91-Augustin-François-André Picot, segundo modelos de Isabey. *Modelo da barra do manto de Napoleão Iº para a Sagração*. S/d. Aquarela. Inscrição: “Sacre/Manteau de l’Empereur Napoleon I”. Coleção: Paris, Musée du Louvre, Departamento de Artes Gráficas. Fonte: LAVEISSIÈRE (2004, p. 43). Picot foi o bordador responsável pelo traje majestático de Bonaparte. O círculo preto indica folhas de carvalho no centro do arranjo.

Nas aquarelas de Debret das vestimentas brasileiras de Corte, o mesmo detalhamento e anotações podem ser encontrados, como na prancha de duas damas da Corte em seus trajes de gala, na qual o artista desenhou o padrão de bordados nas laterais junto à especificação dos materiais como “broderie en argent” (bordados em prata) (Ver Anexo R). Possivelmente, diferentes dos desenhos de Isabey identificados como os projetos dos trajes, as pranchas de Debret sejam estudos para a composição de telas ou mesmo um material que futuramente poderia integrar “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. De acordo com o catálogo “*Jean-Baptiste Isabey, portraitiste de l’Europe*” (2006) além de ser difícil distinguir quais são os desenhos de criação das peças e os estudos realizados por Isabey posteriormente, muitos projetos podem ter sido dispersos ao serem enviados para alfaiates e bordadores, e o mesmo pode ser pensado para os projetos dos novos trajes de Corte brasileiros desenhados por Debret.

Na aquarela do “grande costume imperial” que não integra “Viagem Pitoresca”, datada no mesmo ano da coroação de D. Pedro I (1822), Debret apresenta medidas específicas do manto (como comprimento total e distância entre a abertura da cabeça e da barra da frente), desenha cuidadosamente os bordados, como a estrela de oito pontas e os ramos da barra, os quais possuem a largura igualmente indicada através de medidas, junto à murça de plumas de tucano. Por não haver o mês na datação da aquarela, não se pode afirmar tratar-se

de um projeto do traje majestático, mas, dentre seus desenhos localizados, talvez seja o mais provável.



Ilustração 92-Jean-Baptiste Debret, *Grande indumentária, pelerine de plumas de tucano e manto imperial*, 1822, aquarela. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro. As setas indicam as medidas anotadas por Debret e a estrela de oito pontas, bordada em todo o manto imperial. Nota-se o detalhamento dos bordados de folhas e frutos de palmeira. Fonte: BANDEIRA; LAGO (2009, p. 354)

Alguns anos depois da criação do traje, Debret o descreve, justificando suas escolhas simbólicas e estilísticas sensíveis às especificidades locais, expressas no visual que apresentaria para as outras nações o imperador americano. Segundo Debret (1978, p. 183):

A escolha do verde americano para a cor do manto imperial brasileiro justifica-se pela sua própria denominação, a qual lhe garantia direitos incontestáveis à decoração do novo trono do Brasil. Com efeito, sob o nome de cores imperiais do Brasil entende a união do verde ao amarelo, matizes prodigalizadas pelo patriotismo desde o palácio do soberano até o armazém do negociante. Quanto à forma do manto imperial, talvez um pouco estranha para o europeu, já se achava nacionalizada no Brasil há três séculos, pois é imitada do ponche, único manto usado em toda a América do Sul [...] Este é de veludo verde, bordado a ouro e forrado de seda amarela a fim de evitar outra qualidade de forro que seria insuportável com o calor [...] O mantéu forrado de seda amarela que guarnece os ombros e esconde a abertura do manto é feito de plumas de tucano cuja cor alaranjada se harmoniza perfeitamente ao resto do uniforme. O bordado de estilo largo lembra, pela sua forma, grupos de folhas de palmeira e frutos da mesma árvore, grandes estrelas de oito pontas, semeando no fundo, completam a riqueza desse manto cuja execução merece justos elogios.

Desde a escolha do material do forro do manto adequado ao clima até a harmonização do uniforme com o tom alaranjado das plumas de tucano, Debret demonstra domínio na criação de costumes. Atento ao vestuário local, o artista transpõe para a modelagem do manto uma peça típica sul-americana, o poncho, e seleciona as cores patrióticas para o veludo (verde), para os fios dos bordados (dourados) e para o forro de seda (amarelo). As folhas e frutos de palmeira, uma árvore tipicamente tropical, escolhidas para o bordado, também expressam o simbolismo nacional. Como será visto à frente, o manto imperial de D. Pedro II carrega influências desse primeiro manto criado para seu pai.

Debret não descreveu o fardão utilizado pelo imperador, mas, ao contrário do restante do traje majestático que absorveu referências nacionais, para o fardão imperial de gala foi selecionado um estilo francês, segundo apontam nossas pesquisas, e, nesse aspecto, a escolha do carvalho como um novo símbolo no lugar do louro português é relevante. Destoando dos ícones nacionais, como as palmeiras, os ramos de arroz entrelaçados com palmas, comentados acima, e principalmente os ramos de café e tabaco – certamente os símbolos mais populares da época presentes na bandeira imperial, nas ordens honoríficas, na numismática e até mesmo nos eventos públicos, quando a população agitava ramos de café florido em sinal de alegria –, o carvalho pode ser entendido como um elemento “estrangeiro”, apesar de ter sido adotado para a nova farda imperial *brasileira*.

Debret traz do período napoleônico, vivido por ele na França, elementos que serão transpostos para os aparatos simbólicos nacionais. A bandeira do império, desenvolvida pelo artista e por José Bonifácio traz a mesma forma gráfica – um losango – da bandeira imperial de Napoleão pintada por David na tela “A distribuição das águias”, de 1810. A Ordem de D. Pedro I, criada em 1826 em homenagem ao próprio imperador e ao reconhecimento da independência do país, foi inspirada na Imperial Ordem da Coroa de Ferro, estabelecida em 1805 por Napoleão Bonaparte como rei da Itália e a Ordem do Cruzeiro fundada em dezembro de 1822 em comemoração à sagração de D. Pedro I, remete claramente à Legião de Honra, condecoração honorífica instituída por Bonaparte em 1802 (ver Anexo S) (BANDEIRA & LAGO, 2009, p. 33).

Acredita-se que talvez, da mesma forma, através de uma influência napoleônica trazida por Debret, o carvalho possa ter sido escolhido para o modelo do fardão imperial

brasileiro³⁴⁴. A primeira informação localizada refere-se ao traje majestático de Napoleão Bonaparte, no qual, segundo Laveissière (2004, p. 43), folhas de carvalho entrelaçadas com ramos de oliveira e louro formam os bordados da barra do manto e da túnica imperial, criados por Isabey. Na aquarela exposta acima (ilustração 91), notam-se as folhas de carvalho no centro dos arranjos. Isabey também criou para o imperador após a sagração, um *petit costume* para as cerimônias de Estado, no qual novamente aparecem os motivos bordados. A partir dessas informações, as pesquisas foram direcionadas para os fardamentos militares franceses, no intuito de se confirmar essa utilização simbólica. Foi encontrado no *Musée de l'Armée* da França um uniforme de Bonaparte, utilizado na Batalha de Marengo em 1800 que, segundo dados da página virtual da instituição, corresponde ao modelo definido para os oficiais generais franceses em 1798, sendo o carvalho a insígnia dessa patente militar de acordo com o museu.

A Batalha de Marengo foi retratada em diversas telas, entre elas a famosa pintura de David “*Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*” (1801)³⁴⁵, e de acordo com informações do museu é possível que o fardamento tenha sido emprestado ao pintor para estudos. Ao pintar temas relacionados a Napoleão Bonaparte na França, é possível que Debret também tenha tido contato com os fardamentos para a composição de suas telas, como “*Primeira distribuição da cruz da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos*” (1812), na qual os uniformes são detalhadamente recriados.

³⁴⁴ Inicialmente, especulou-se a possibilidade de ser um símbolo português; no entanto, as pesquisas realizadas em museus lusitanos com acervos de indumentária e em retratos (telas) de monarcas da dinastia Bragança, não rendeu melhor resultado, pois o símbolo não foi encontrado.

³⁴⁵ Ver “Anexo T” a tela mencionada.



Ilustração 93-Farda em lã azul com bordados dourados de folhas e frutos de carvalho, utilizada por Bonaparte na Batalha de Marengo em 1800. Os botões são réplicas segundo os originais. Coleção: *Musée de l'Armée* Fonte: <http://www.musee-armee.fr/collections/base-de-donnees-des-collections/objet/habit-de-general-de-division-porte-par-bonaparte-a-marengo.html?tx_mdobjects_object%5BidContentPortfolio%5D=201&cHash=e08be4dc34da6581e1954ad7de3c5827>

Marechais e generais do império napoleônico vestiam um uniforme militar semelhante ao modelo dos fardões de D. Pedro I e de D. Pedro II, como encontrado no retrato do general-conde Dirk von Hogendorp (1761-1822)³⁴⁶ e do marechal Nicolas Joseph Maison (1771-1840). A casaca, as botas, as calças claras e chapéu armado com plumas do marechal Maison possuem a mesma aparência do traje de gala utilizado por D. Pedro I (ver Anexo U). Na vestimenta do marechal Michel Ney (1769-1815), desenvolvida por Isabey para a sacração de Bonaparte, exposta abaixo, observa-se a mesma semelhança, novamente os bordados de folhas e frutos de carvalho e na parte das costas os ramos localizam-se nos recortes, como nas fardas de D. Pedro II.

³⁴⁶ Dirk von Hogendorp mudou-se para o Rio de Janeiro em 1817, provavelmente por causa da queda de Bonaparte e possuía uma chácara de café no Morro do Inglês; viveu seus últimos dias no Brasil. (BANDEIRA & LAGO, 2009, p. 47)



Ilustração 94-Traje de gala desenvolvido por Isabey para os marechais do império napoleônico utilizada por Michel Ney na sacração de Bonaparte em 1808 (Veludo azul com bordados dourados de folhas e frutos de carvalho). Coleção Musée de l'Armée. Fonte: <<http://www.bertrand-malvaux.fr/p/9348/la-tenue-de-ceremonie-de-marechal-d-empire-pour-michel-ney-duc-d-elchingen-et-prince-de-la-moskowa.html>>

O carvalho é uma árvore sagrada em várias tradições; investida de divindade celeste por atrair raios simboliza a majestade, sendo associada a Zeus na Grécia Antiga, a Júpiter Capitolino em Roma Antiga, a Ramowe na Prússia, é também sagrada para os celtas, “indica particularmente solidez, potência, longevidade [...] em todos os tempos e por toda a parte, é sinônimo de força [...] Na *Odisseia*, Ulisses vem consultar, por duas vezes, ao seu regresso, a folhagem divina do grande carvalho de Zeus” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 195).

Ainda que seja arriscado atribuir apenas um significado simbólico ao emprego do carvalho nos uniformes franceses e brasileiros³⁴⁷ do período pesquisado, uma vez que no

³⁴⁷ Eric Hobsbawm, em “*A invenção das tradições*”, faz breves considerações sobre a adoção do carvalho como símbolo, tendo “ligações com o folclore, o nacionalismo e os valores militares teuto-germânicos [...] um equivalente Alemão adequado dos louros latinos.” De acordo com Hobsbawm, as folhas de carvalho eram símbolo de patriotismo no Segundo Reich (1871-1918), estando o símbolo presente em uniformes de altas patentes militares (HOBSBAWM, 2012, p. 352). As considerações do autor contemplam um período posterior à criação dos fardões de D. Pedro I e ao período napoleônico, por isso não puderam ser utilizadas como referência ao estudo do símbolo no contexto da primeira metade do século XIX. Em relação à natureza teuto-germânica e não latina do carvalho, sua adoção nas coroas imperiais romanas no período da Antiguidade Clássica, sendo o símbolo do deus Júpiter, abre novos horizontes à reflexão, pois o liga a uma origem também latina.

manto imperial de Francisco I da Áustria o carvalho também foi encontrado, talvez esteja em sua ligação com a Antiguidade Clássica uma das razões de seu emprego nas peças. Segundo Rapelli (2005), a utilização simbólica desta árvore remonta à Antiguidade, sendo a coroa de ouro mais pesada encontrada do período, de folhas e frutos de carvalho que pertenceu a Felipe II da Macedônia (séc. IV a. C) atualmente presente no Museu Arqueológico de Salonica (Grécia). Na antiga República Romana, as coroas cívicas feitas com madeira de carvalho ou com folhas de ouro, eram entregues de um cidadão a outro, por ter salvado sua vida diante do inimigo.

De acordo com Grimal (2000, p. 261), durante o Império Romano, imperadores como Augusto (63 d.C.-14 d.C.) e Calígula (12 d.C.-41 d.C.) utilizavam coroas de carvalho, por ser a árvore símbolo de Júpiter.

Júpiter é o deus romano assimilado a Zeus. É por excelência o grande deus do panteão romano. [...] Em Roma, reina sobre o Capitólio, que lhe é especialmente consagrado, e mais particularmente sobre o seu cume sudeste (o Capitolum propriamente dito). Virgílio conta como, outrora, esse lugar estava coberto de carvalhos (árvore especialmente consagrada a Júpiter). (GRIMAL, 2000, p. 261)

Com o desenvolvimento das estruturas políticas de Roma, Júpiter ocupou um lugar cada vez mais importante na religião romana, surgindo como o “presidente” do Concílio dos Deuses. Durante a República, é a divindade a quem o cônsul oferece suas orações e com o início do Império, os imperadores colocam-se sob sua proteção, “e alguns querem mesmo passar por uma encarnação do deus” (Idem). Foi encontrado no Museu do Vaticano, um retrato do imperador Claudius (10 a. C.-54 d. C), no qual se observa claramente esculpida no alto de sua cabeça, a coroa de folhas e frutos de carvalho. Segundo a legenda da peça, o retrato foi encontrado em 1779 e representa o imperador com a “coroa cívica” que teria originalmente pertencido ao seu sobrinho Calígula (Ver Anexo V).

É interessante pensar como, em um período permeado pelo neoclassicismo que inclusive expressou-se na moda, principalmente durante o Diretório na França (1795-1799) quando as mulheres vestiam-se *à l'antique*, com vestidos de tecidos leves inspirados nas indumentárias gregas e romanas, um símbolo da Antiguidade como o carvalho apareça nas escolhas dos artistas Isabey e Debret para vestimentas honoríficas, ambos formados na escola davidiana. A ligação entre o símbolo e os imperadores romanos renova seu sentido ao ser adotado para o traje majestático de Bonaparte e para as novas fardas de D. Pedro I como imperador americano.

4.3. VESTE DE COROAÇÃO

4.3.1. DOS MATERIAIS E DOS MODOS DE FAZER

Como exposto anteriormente, o registro fotográfico da veste de coroação de D. Pedro II não foi autorizado pelo Museu Mariano Procópio por causa da preservação do objeto, sendo possível apenas uma rápida observação e algumas anotações. Majoritariamente, as fotografias que serão apresentadas foram realizadas em 1996, durante o processo de restauração da roupa, e foram cedidas por Cláudia Regina Nunes, coordenadora da equipe de restauro. Ainda que sejam análises baseadas em parte nas imagens da veste, acredita-se que possam contribuir às pesquisas de indumentárias do século XIX no Brasil, por revelarem especificidades técnicas do período.

Em uma descrição geral, a veste³⁴⁸ foi confeccionada em veludo, possui forração interna em cetim de seda, fechamento frontal por colchetes, uma faixa utilizada na cintura, bordados em fios dourados e laços com rosetas nos punhos. Os tecidos da roupa são constituídos pela seda, uma fibra natural originária dos casulos de lagartas das mariposas, sendo a espécie mais conhecida a *Bombix mori*, ou bichos-da-seda, que se alimentam de folhas de amoreira ou carvalho. Diferente da opacidade da lã dos fardões do imperador, as fibras da seda se caracterizam pelo brilho e acabamento luxuoso. Os pelos formados pela tecelagem do veludo criam profundidade para a cor e, à medida que a luz incide sobre a superfície, diferentes efeitos de brilho são emitidos.³⁴⁹ Por seu aspecto liso e lustroso, a faixa da cintura e os laços dos punhos parecem ter sido confeccionados em cetim de seda (tipo de tecido identificado pela restauradora e também mencionado em artigo de periódico de 1841³⁵⁰).

A cor original do veludo e do cetim, de acordo com a iconografia produzida na década de 1840 da peça (ver ilustração 109) e de acordo com as descrições da época³⁵¹ seria o branco, que devido à exposição prolongada da luz teria amarelecido, resultando no tom atual. No Museu Imperial de Petrópolis há no acervo, o chapéu que D. Pedro II utilizou em sua

³⁴⁸ Optou-se por designar a roupa da coroação por **veste**, por ser esta a forma de descrição encontrada no *Jornal do Commercio* (20/07/1841; Rio de Janeiro) em notícia sobre a sagração de D. Pedro II. A peça também aparece designada como túnica no Catálogo Banco Safra do MMP (2006, p. 102).

³⁴⁹ Fonte: http://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm

³⁵⁰ *Coroação e Sagração de S. M. O Imperador*. *Jornal do Commercio*. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

³⁵¹ *Coroação e Sagração de S. M. O Imperador*. *Jornal do Commercio*. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

sagração como parte do traje majestático, confeccionado com o mesmo tecido que, atualmente apresenta uma cor muito semelhante à cor da veste, o que talvez também resulte da ação da luz sobre o chapéu ao longo do tempo. Ainda que essas fontes documentais apontem para o branco como o tom original, seriam necessários testes específicos para afirmar essa informação.

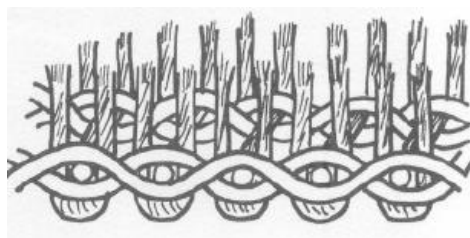


Ilustração 95-O veludo se caracteriza pelo avesso liso e a superfície macia formada por pelos curtos e densos. O tecido é constituído de três conjuntos de fios, além da trama e do urdume, um conjunto extra de fios é usado para os pelos, que cortados de maneira uniforme e rente à superfície, formam um aspecto característico aveludado (CRUZ, 2013, p. 78).

Além dos canutilhos, das lantejoulas e dos fios metálicos observados nos fardões, a veste apresenta um fio metálico achatado de aspecto firme que foi utilizado nos bordados de contorno³⁵². Este mesmo fio metálico foi localizado no manto imperial da coroação, no bordado de algumas folhagens (ver imagem abaixo à direita). Não foi visto o material (espécie de papelão) de suporte na veste, como há nos fardões, mas como a observação da roupa foi feita rapidamente, não se descarta a possibilidade de seu emprego nas ramagens maiores de toda a frente e barra. Assim como nos fardões, as duas costuras da manga parecem ter guiado o posicionamento dos bordados. Além dos ramos e frutos de carvalho, outros motivos simbólicos ornamentam a peça, como será exposto à frente³⁵³.

³⁵²Não foi localizado um termo adequado para designar este fio até o momento.

³⁵³Essas observações foram realizadas por mim no MMP na ocasião da pesquisa.

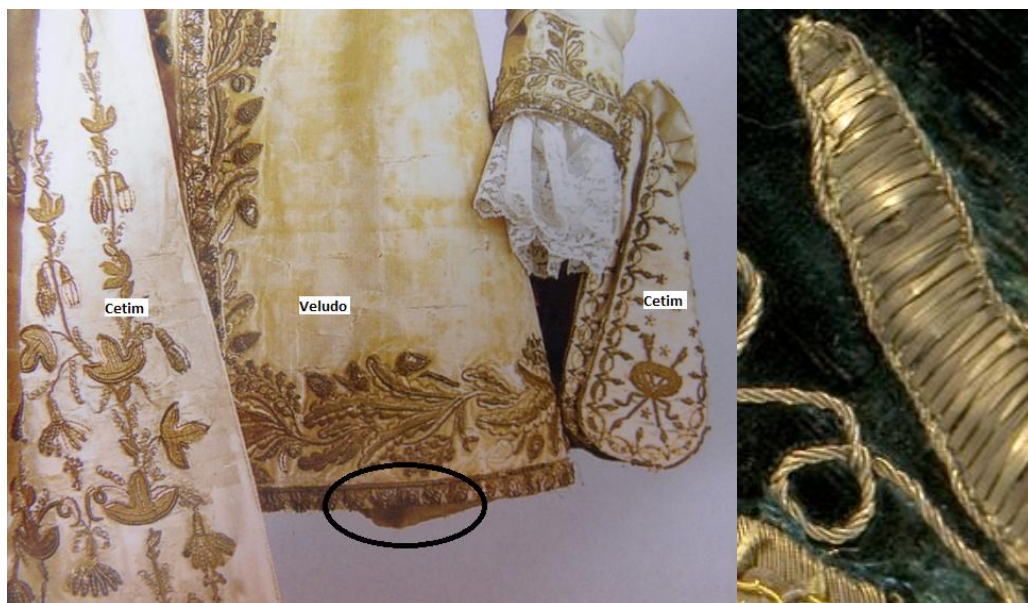


Ilustração 96-À esquerda imagem aproximada da veste. O círculo indica o local onde os fios metálicos achatados foram localizados. Notam-se os diferentes tecidos dos complementos em cetim (faixa e laços) e do veludo. A renda do punho não é original. Destaque-se que o registro fotográfico é da veste restaurada. Fonte: SAFRA, 2006, p. 102. (Imagem manipulada pela autora). À direita fio metálico do manto imperial semelhante ao encontrado na veste. MI. Fonte: <http://187.16.250.90:10358/bitstream/acervo/666/16/RG.104.984-%5bimg15%5d.jpg>

Através de uma fotografia dos avessos da roupa feita durante o restauro, o verso dos bordados pode ser visto e uma tira em tecido semelhante ao algodão foi costurada através de alinhavos em toda sua volta³⁵⁴, possivelmente para proteger os bordados. O acabamento é considerado atualmente insatisfatório, semelhante a um recurso improvisado, por ter sido apenas alinhavado por cima do forro interno de seda.

³⁵⁴Informações de Claudia Regina Nunes.

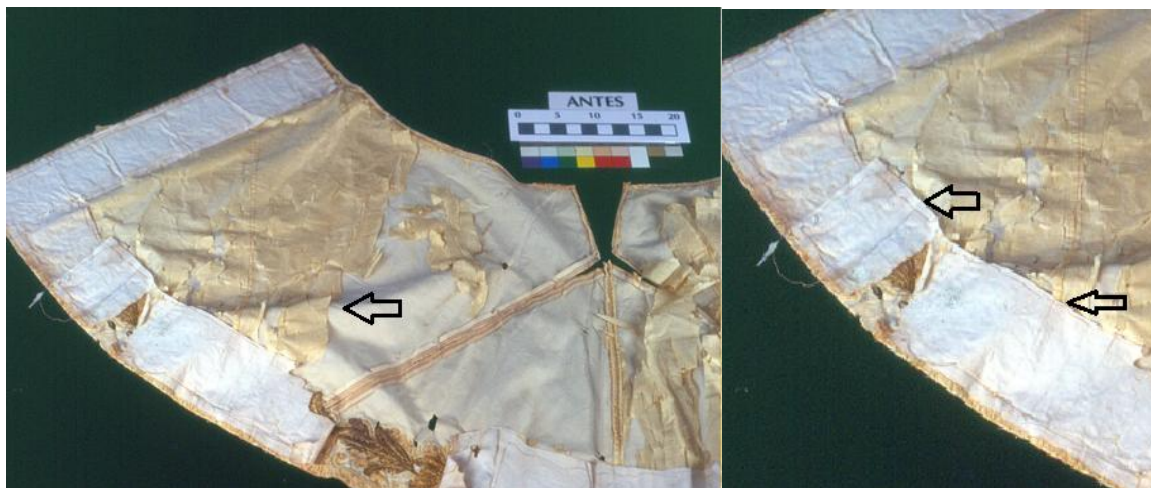


Ilustração 97-À esquerda, a seta indica o forro original em seda da veste, com degradação considerável. À direita, as duas setas indicam o alinhavo da tira de tecido, para provavelmente proteger o avesso dos bordados. Fotografia retirada antes da restauração. Fotografia: Claudia Regina Nunes.

A faixa da cintura é fechada por colchetes e possui pregas horizontais, que resultam em um efeito mais elaborado à roupa. Da cintura pendem duas tiras de tecido ricamente bordadas, finalizadas por franjas de fios metálicos. Originalmente havia como acabamento um laço por cima do fechamento da faixa, segundo a iconografia do período (ver ilustração 109) e de acordo com descrições do *Jornal do Commercio*³⁵⁵ (1841), que também traz a informação de que sobre este laço, havia uma flor de brilhantes.



Ilustração 98-À esquerda, veste do MMP. Faixa pregueada fechada por colchetes, com uma tira pendente única de tecido que é presa por uma alça ao meio, onde havia por cima um laço de tecido e uma flor de brilhantes. A montagem da roupa para a fotografia do catálogo parece ter sido feita de forma equivocada, pois a tira pendente era utilizada sobreposta ao fechamento. Fonte: SAFRA, 2006, p. 102. À direita, veste do Museu Imperial que possui o laço de tecido preservado.

Fonte: <<http://187.16.250.90:10358/bitstream/acervo/588/1/RG.%20120.975%20a%20RG.%20120.977%20%5bi%20mg1%5d.jpg>>.

³⁵⁵ *Coroação e Sagração de S. M. O Imperador*. *Jornal do Commercio*. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

Nas franjas foi utilizado um tipo de entrelaçamento manual de fios chamado *macramê*. Pouco foi encontrado sobre ele na época de fabricação da roupa³⁵⁶, mas foram localizadas duas publicações estrangeiras e alguns artigos do periódico nacional *A Estação*³⁵⁷, destinados ao ensino da técnica que parece ter se difundido com mais vigor nas últimas décadas do século XIX³⁵⁸. No livro publicado nos Estados Unidos da América em 1877, “The Imperial Macramé Lace Book”, há o comentário de que, mesmo sendo uma técnica antiquíssima, e por estar “em alta”³⁵⁹ em todas as cortes europeias, seria oportuno que o guia ilustrado fosse publicado para seu ensino às damas norte-americanas. “*Sylvia’s book of macramé lace*”³⁶⁰, de 1882, também publicado nos EUA, tece os mesmos comentários: uma técnica já conhecida na Europa mas que havia sido “um pouco esquecida”. No periódico nacional *A Estação*, o macramê aparece em várias edições, desde a década de 1870 ao início do século XX, como um versátil artifício que poderia ser aplicado em toalhas de mesa, cortinas, franjas de xales e detalhes de roupas femininas, como nos colarinhos (ver Anexo W).

No acervo do *Metropolitan Museum of Art* há fragmentos têxteis com o macramê datados desde o século XVI ao XIX, oriundos da Europa³⁶¹. Apesar de anacrônicas à confecção da veste, essas publicações encontradas corroboram com a ideia de que o macramê do traje de D. Pedro II trata-se de mais uma técnica europeia localizada no Brasil, possivelmente passada de geração em geração entre os artífices.

³⁵⁶ Artigos de periódicos do período foram pesquisados através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no intuito de se encontrar alguma informação sobre o emprego do macramê na década de 1840, mas não renderam melhor resultado, apenas a partir da década de 1870 a técnica aparece nos jornais.

³⁵⁷ *A Estação* foi considerado o mais famoso periódico destinado ao público feminino do final do século XIX, publicado no Rio de Janeiro com regularidade entre 1879 a 1904, pela tipografia Lombaerts. Fonte: FEIJÃO, Rosane. **Questões morais sobre a moda na imprensa entre o XIX e o XX**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0742-1.pdf>>

³⁵⁸ Não foi localizada nenhuma pesquisa destinada à moda do macramê nas últimas décadas do século XIX, essas suposições baseiam-se nas publicações encontradas do período.

³⁵⁹ De acordo com o livro: “is now so much in favor that is already found its way into the principal Court of Europe [...]”. Disponível em: <https://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/books/archive_033.pdf>.

³⁶⁰ Disponível em: <<https://archive.org/stream/sylviasbookofmac00lond#page/n15/mode/2up>>

³⁶¹ Consultar o link: <<http://www.metmuseum.org/search-results?y=0&x=0&ft=macrame&rpp=10&pg=3>>



Ilustração 99-Franjas de metal dourado. À direita, nota-se a técnica do macramê indicada pela seta. Ao centro representação, observa-se uma laçada semelhante à encontrada na peça. Fonte: SAFRA, 2006, p. 102.

Os laços dos punhos são formados por duas tiras bordadas, unidas ao centro por uma roseta do mesmo tecido (semelhante ao cetim), também bordada nas extremidades e com uma espécie de “miolo” formado por um emaranhado de fios metálicos finos³⁶². De acordo com informações do *Jornal do Commercio*³⁶³, esses laços também possuíam como acabamento central, joias de brilhantes.



Ilustração 100-Laço de um dos punhos antes da restauração. Observa-se que cada tira de tecido é bordada com uma insígnia diferente nas extremidades. Fotografia Cláudia Regina Nunes.

Durante o restauro, a veste teve algumas de suas partes descosturadas³⁶⁴ para a realização do trabalho, e, através de fotografias dessa etapa, a modelagem utilizada para a confecção original pôde ser claramente observada. Diferentemente dos fardões, a blusa possui recorte lateral e nas costas apenas um recorte ao meio. Seus bordados seguem o mesmo

³⁶² Observação realizada por mim no MMP.

³⁶³ *Coroação e Sagração de S. M. O Imperador*. *Jornal do Commercio*. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

³⁶⁴ Algumas costuras já haviam se degradado e para adesivar o veludo original a um novo suporte durante a restauração da peça, optou-se por descosturar as partes necessárias. Informações dadas por Claudia Regina Nunes.

padrão de posicionamento dos fardões, e em todas as três roupas a “caída de ombros” foi deslocada para a parte traseira, sendo a manga dividida em duas partes.



Ilustração 101-Veste de coroação durante processo de restauração. Acima, notam-se as duas partes da gola em tamanhos diferentes. Fotografia Cláudia Regina Nunes.

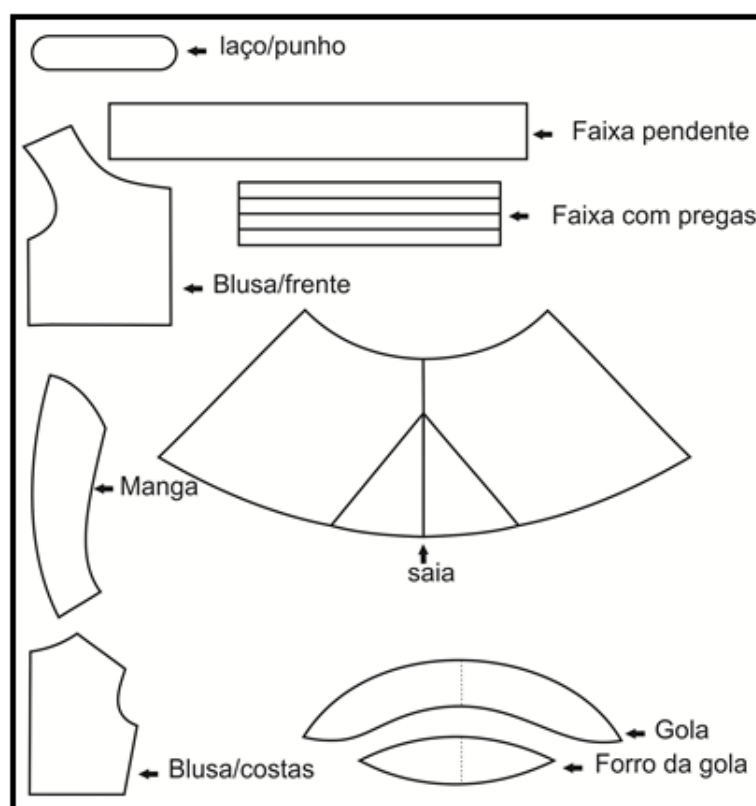


Ilustração 102-Modelagem da veste em Corel Draw de baseada na fotografia (acima) da veste desmontada.

A gola é dupla e foi desenvolvida de modo que seu bordado e o da blusa tivessem uma continuidade perfeita, apesar de terem sido recortadas em separado. A solução encontrada parece pouco convencional, pois suas partes têm tamanhos diferentes³⁶⁵, necessários ao acabamento da virada da gola.



Ilustração 103-À esquerda, observa-se a continuidade perfeita da blusa com a gola. Fonte: SAFRA, 2006, p. 102. À direita, fotografia retirada anterior ao restauro, na qual observa-se que o bordado se prolonga para o interior da blusa, resultando em um melhor acabamento. Fotografia Cláudia Regina Nunes.

Nas descrições de 1841 da cerimônia de sagração, ao se detalhar a unção com óleos realizada pelo bispo nas espáduas do imperador (região dos ombros), foi mencionada “uma abertura praticada na veste imperial” para o ritual, que depois da unção deveria ser fechada pelo camareiro-mor “por meio de colchetes para isto destinados”³⁶⁶. Os únicos colchetes localizados foram os de fechamento frontal da roupa, presumindo-se inicialmente serem estes. Contudo, nas descrições da túnica de Napoleão Bonaparte³⁶⁷, também ungido com óleos durante sua sagração, são mencionados talhes na parte frontal e posterior da peça para a realização do rito (LAVEISSIÈRE, 2004). Dessa forma, essas aberturas parecem tradicionais em vestimentas majestáticas de sagrações monárquicas³⁶⁸, apesar de não terem sido encontradas na roupa restaurada de D. Pedro II.

³⁶⁵ Geralmente as golas duplas possuem suas partes recortadas do mesmo tamanho.

³⁶⁶ *Coroação de D. Pedro II*. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 20/07/1841. Biblioteca Museu Imperial de Petrópolis.

³⁶⁷ Ver “Anexo X” a túnica de sagração preservada de Bonaparte.

³⁶⁸ Perguntei à Cláudia Regina Nunes se durante seus trabalhos de restauração alguma abertura com colchetes foi localizada na região dos ombros, como, por exemplo, nas cavas das mangas, mas a resposta foi negativa. A própria deterioração da peça com perdas de tecido em algumas partes pode ter “apagado” esses vestígios. Apenas através da fotografia da túnica de sagração de Bonaparte, os talhes mencionados no texto por Laveissière (2004) não puderam ser identificados, restando, portanto, a dúvida em relação às descrições das cerimônias que não

Como acabamento para a blusa e para a saia, foram utilizadas as orelas do veludo, algo pouco comum atualmente³⁶⁹. Na imagem abaixo (blusa), observa-se também a ausência de pences, indicando que o modelo da roupa poderia ser usado menos ajustado ao corpo.



Ilustração 104-À esquerda, as setas indicam que a blusa foi cortada rente à orela. Não há recorte onde os bordados foram feitos, como nos fardões. À direita, detalhe da parte interna da saia, no qual se observam as linhas vermelhas da orela do veludo, também utilizadas como acabamento. Nesta fotografia a saia já se apresentava restaurada. Fotografia Claudia Regina Nunes.

Nas fotografias do avesso da saia, novamente algumas soluções pensadas pelos artesãos puderam ser observadas. A saia do tipo godê (nomenclatura atual para o modelo³⁷⁰) foi cortada de uma maneira incomum e para se chegar ao resultado desejado – uma saia com “roda” ou “ondas” –, os alfaiates recorreram a uma emenda na parte das costas, semelhante a uma nesga. Nas técnicas atuais de modelagem existem quatro tipos comuns de saia godê que variam de acordo com a circunferência e seus moldes são posicionados no tecido de maneira que tenham apenas uma costura, como observado na representação abaixo.

conferem com os vestígios materiais (ao menos em relação à veste de D. Pedro II). O traje majestático de Bonaparte faz parte do acervo do *Musée National du Château*, em Fontainebleau, na França.

³⁶⁹ Rita Andrade (2008, p. 52) também encontrou, em vestidos femininos da década de 1920, a orela dos tecidos utilizada como acabamento.

³⁷⁰ Buscou-se nos periódicos brasileiros na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional através das ferramentas de busca do site, o termo “godet” (forma em francês da palavra) e “godê”, mas nada pôde ser encontrado antes do século XX. O termo começa a aparecer na década de 1900 como “godet”, para designar tipos de babados, saias e mangas abauladas da década de 1940. Ver em *Leitura para todos. Modas e Toiletes*. Rio de Janeiro. Ano 1905. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=W00022&PagFis=124&Pesq=godet>>. *Jornal Pequeno. Vida feminina*. Rio de Janeiro. 11/05/1921. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800643&PagFis=32302&Pesq=godet>>. *Vida doméstica*. Ano XXVIII. Fev/1948. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&PagFis=44403&Pesq=godet>>.

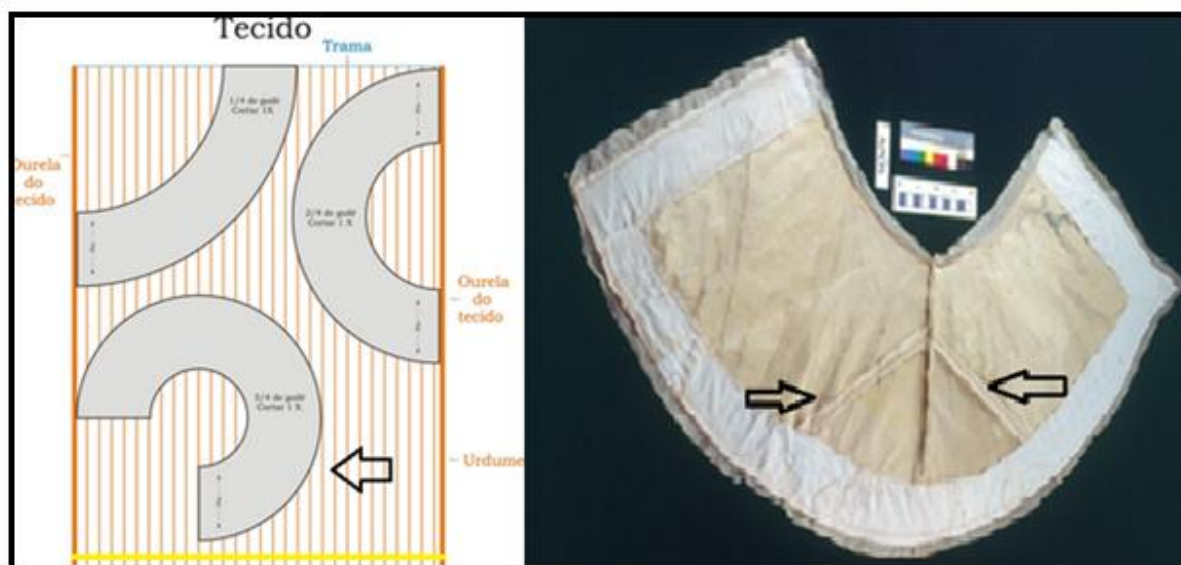


Ilustração 105-À esquerda, a seta indica a maneira através da qual a saia da veste poderia ter sido posicionada no tecido para o corte, caso acompanhasse as técnicas de modelagem atuais para a saia de $\frac{3}{4}$ de godê. A linha amarela indica a largura do tecido que é invariável. Fonte: <http://www.modelagemmib.com/2008/10/saias-gods.html>. À direita, as setas indicam a ourela do tecido, o que revela o posicionamento do molde em relação ao tecido para o corte da saia. Fotografia Claudia Regina Nunes.

É interessante notar como as “emendas” foram planejadas de forma que o resultado final fosse semelhante ao de uma saia godê atual. Isso talvez possa ser explicado pela largura insuficiente do tecido³⁷¹ para o corte, levando os alfaiates a pensarem em alternativas de modelagem.

Outra possibilidade menos cotada é que esta técnica de corte godê poderia não existir na época, mas novas pesquisas a partir de vestígios materiais seriam necessárias para essa afirmação, uma vez que durante os séculos anteriores (pelo menos a partir da Idade Média) saias rodadas e longas foram utilizadas pelas mulheres, havendo também modelos de capas que possuíam esse corte³⁷². Baseada na forma das rodas, essa modelagem pode ser considerada simples, por isso acredita-se que a largura do veludo tenha sido insuficiente, não se descartando também que o resultado final desejado fosse de um efeito ondulado apenas nas costas da veste, possibilitado pela nesga.

³⁷¹ Atualmente, a largura dos tecidos é padronizada em 1,4 m (tecidos para vestuário) e 1,5 m para tecidos utilizados em decoração (sofás, cortinas...), o que possibilitaria o corte da saia da veste em godê de forma inteira, admitindo-se um comprimento para a saia de 0,5 cm. Entretanto, não foram localizadas até o momento se na época havia uma padronização para a largura dos tecidos e qual seria esta medida padrão, restando apenas o vestígio material de que o veludo da veste teria uma largura inferior à 1,4 m. Sobre algumas larguras de tecido praticadas no século XVIII ver mais em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/txtn/hd_txtn.htm>

³⁷² Sobre os modelos de capas ver Köhler (2005) páginas 143; 179; 208; 286; 305; 317; 513. Ver “Anexo Y” modelos de capa.

Como dito, os fardões sem os bordados poderiam ser utilizados como trajes comuns na época, tanto pela modelagem, quanto pela escolha da lã para as casacas. Todavia, para a veste foi selecionado um modelo incomum, não correspondente com a moda do período. Analisando as modelagens do século XIX presentes em Köhler (2005) e Nery (2007), algumas sobrecasacas apresentam certa similaridade com a roupa da coroação, com a blusa separada da parte de baixo levemente “rodada” e com a gola virada. Conclui-se, dessa forma, que talvez algumas técnicas de confecção das sobrecasacas possam ter sido adaptadas pelos alfaiates à veste, sendo importante enfatizar as limitações às análises comparativas, uma vez que raras são as pesquisas no Brasil que investiguem a indumentária do século XIX a partir dos indícios materiais.

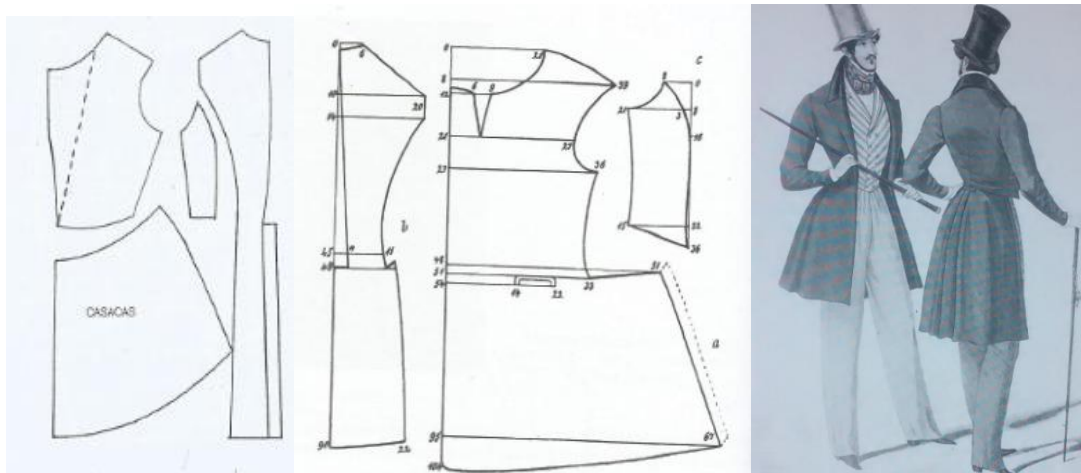


Ilustração 106-Modelagens de sobrecasacas de 1830 a 1850. Fonte: à esquerda, NERY (2007, p. 175) e ao centro KÖHLER (2005, p. 506). À direita, sobrecasacas diurnas masculinas, 1834. Nota-se o efeito ondulado concentrado nas costas da roupa e a gola virada, chamada atualmente de “gola fraque”³⁷³. Fonte: LAVER (2008, p.165).

Comparada às camadas encontradas no interior dos fardões pelas restauradoras, como o acolchoamento em algodão no tórax e nas costas, e o linho grosso nas abas das casacas, a veste possui uma menor estruturação. De acordo com Claudia Regina Nunes, apenas um material semelhante à lã pôde ser observado no peitilho da veste. Acredita-se que essa diminuição das camadas internas tenha sido pensada para se evitar o calor, pois a peça fora usada junto de um pesado manto de veludo com uma murça de plumas de papo de tucano. Além disso, a presença da lã no peitilho mostra que coube à roupa criar novamente uma postura altiva para o imperador nos grandes rituais de sua sagração, quando ele deveria parecer o homem mais poderoso do país.

³⁷³ Termo retirado de Benarush, M. K. **Termos básicos para catalogação de vestuário**. 2014.

4.3.2. DA ESCOLHA DO MODELO

Ao vestir o imperador durante sua cerimônia de sagração e de coroação, a veste escolhida especialmente para o evento certamente seria o centro das atenções de toda a Corte no dia 18 de julho de 1841. Desde a declaração da maioria de D. Pedro II em 1840, iniciaram-se os preparativos, como a encomenda de uma série de objetos luxuosos vindos da Europa que deveria ornamentar a grande construção efêmera da varanda projetada por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) para a ocasião³⁷⁴. Mesmo com a delicada situação dos cofres públicos, não se pouparam gastos para a cerimônia, reunindo-se um exército de operários que trabalhou em obras no Paço da cidade desde janeiro de 1841 (LYRA, 1977).

Após a aclamação de D. João VI (1818) e a sagração de D. Pedro I (1822), seria a terceira vez que o Rio de Janeiro assistiria um evento monárquico, “um fausto e uma magnificência que o Brasil não tinha ainda oferecido exemplo”, segundo o Ministro da França, Barão Rouen, descrevera na época (LYRA, 1977, p. 72). Os jornais publicaram com antecedência três programas das festas que durariam nove dias. O programa número um dizia respeito à entrada do imperador na cidade no dia 16 de julho, que ao longo do percurso deveria formar um grande cortejo de marchas, carruagens, tiros e salvas. O segundo programa destinava-se à sagração e estabelecia o papel de cada membro da corte nos rituais, com funções relacionadas às insígnias imperiais que poderiam ser desde carregar o manto ou a espada imperial, até fechar a veste de D. Pedro II após a unção com óleos. O último programa estabelecia o calendário dos dias seguintes, como o recebimento das felicitações, a noite das iluminações, a visita ao Teatro de São Pedro de Alcântara e o baile³⁷⁵ (SCHWARCZ, 2012, p. 75).

Diferentemente da tradição portuguesa de apenas aclamar os monarcas, a cerimônia de D. Pedro II, baseada nas programações da sagração de seu pai, recorreu aos mais antigos ritos europeus. O segundo imperador do Brasil foi aclamado, ungido (sagrado) e coroado em

³⁷⁴De acordo com Schwarcz (2012, p. 75) “a varanda era na verdade um edifício provisório construído no largo do Paço. De amplas proporções, tomava toda a extensão que separava o Paço da Capela Imperial, ligando-se a eles, e dividia-se em três partes principais: um templo e dois pavilhões [...]”. Essa varanda ficou famosa através dos relatos do período por ser ricamente decorada com lustres de cristal, arandelas, fino assoalho, inscrições, talhas, bordados, franjas, papéis de parede, ricas tapeçarias e decorações com tecidos como veludos e damascos.

³⁷⁵Francisco Marques dos Santos realizou um dos estudos mais minuciosos do evento da sagração e da coroação de D. Pedro II, baseado nos documentos originais atualmente presentes do Arquivo Histórico Nacional e no Museu Imperial de Petrópolis. Em seu livro “Três estudos” presente na biblioteca do Museu Imperial, Santos expõe a função de cada membro da corte na cerimônia, discorre sobre a sequência cerimonial e sobre a utilização das insígnias imperiais.

igreja católica³⁷⁶. Com sua veste majestática, segundo o *Jornal do Commercio*³⁷⁷, D. Pedro II chegou em cortejo às onze horas da manhã do dia 18 e antes de se dirigir à Capela Imperial, acompanhado por suas irmãs, onde foi recebido pelo Bispo Capelão-Mor e Cabido, apareceu para saudar o povo na varanda. Depois da oração, teve início sua sagração – a unção com óleos realizada pelo bispo – ato com duração de duas horas. Na sequência, foi conduzido ao trono onde recebeu o manto imperial e a murça. Após o seguimento da missa, no altar recebeu as insígnias imperiais, a espada, a coroa – que ele mesmo colocou à cabeça, seguindo o ritual de Napoleão Bonaparte – o anel, as luvas cândidas e finalmente o cetro imperial³⁷⁸.

Finda a missa, o cortejo dos presentes (ministros, embaixadores e nobres) seguiu para a varanda onde foi anunciado o imperador pelo alferes-mor com as palavras: “Está sagrado o muito alto e muito poderoso Príncipe o Sr. D. Pedro II por graça de Deus e unânime aclamação dos povos, imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil. Viva o imperador!”. Segundo os relatos do jornal, o alferes não pôde seguir a tradição de repetir por três vezes a frase, pois “tamanho emoção e os vivas da multidão abafaram a sua voz”. O imperador não conseguiu assistir toda a saudação do povo devido aos fortes raios solares do dia. Retirando-se do local após emitir saudações, recebeu o cortejo sentado ao trono. Às seis horas da tarde, D. Pedro II mandou servir o banquete que foi assistido por “grande concurso de pessoas importantes”, acompanhado por banda de música. Após retirar-se aos seus aposentos, um jantar foi servido aos presentes e a varanda e o Paço e o local do banquete foram abertos para que “pessoas bem vestidas” pudessem visitá-los. A cerimônia encerrou-se às 10 horas da noite e durante cinco dias a grande mesa do jantar e as insígnias imperiais ficaram no local expostas ao público³⁷⁹.

D. Pedro II chegou à capela usando luvas, chapéu³⁸⁰ e manto de cavaleiro que foram substituídos após sua sagração pela coroa e o manto imperial, todos esses objetos fazem parte

³⁷⁶ Sobre o significado político-simbólico dos rituais da aclamação, sagração e coroação no Império do Brasil, consultar RIBEIRO, M. E. **Os símbolos do poder**. Brasília: Editora UnB, 1995.

³⁷⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, terça-feira, 20/07/1841. Biblioteca Museu Imperial de Petrópolis.

³⁷⁸ É importante destacar que durante a cerimônia de D. Pedro II, as insígnias de seu pai – o chamado “manto do fundador do império” (em forma de poncho criado por Debret em 1822) e a espada do Ipiranga (que teria sido utilizada no Grito do Ipiranga) – fizeram parte da cerimônia como objetos rituais, mas não aparecem nas descrições como peças utilizadas por D. Pedro II, para o qual foram confeccionadas novas insígnias, a não ser o cetro que pertenceu ao seu pai (SANTOS, 19--., p. 59). O manto de fundador do império (D. Pedro I) não foi localizado em nenhum acervo museológico e de acordo com o *Jornal do Commercio* (13/07/1841) foi manufaturado por senhoras “de alta categoria” em trinta dias, e a “qualidade do bordado” poderia ser justificada por causa da rapidez com que foi feito (do grito da independência à sagração de D. Pedro I).

³⁷⁹ Ver “Anexo Z” coroa e cetro imperial de D. Pedro II.

³⁸⁰ Foi chamado à época pelo *Jornal do Commercio* de **capacete de cavaleiro**. Coroação de D. Pedro II. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 20/07/1841. Biblioteca Museu Imperial.

do acervo do Museu Imperial de Petrópolis. O chamado manto de cavaleiro, pertencente à Ordem Imperial do Cruzeiro foi confeccionado em escumilha de seda branca com estrelas bordadas de retrós azul-claro e cristais, alamares e a placa da Ordem³⁸¹. Como dito, o chapéu de cavaleiro possui o mesmo veludo da veste do MMP, bordado com fios dourados em folhas e frutos de carvalho. Segundo o *Jornal do Commercio*³⁸², o chapéu possuía uma presilha de brilhantes de onde saíam três plumas brancas.



Ilustração 107-Chapéu de cavaleiro (1841). Observa-se uma tonalidade semelhante à da veste de coroação (MMP). Fonte: *Conservação e restauração. A coleção de chapéu do Museu Imperial de Petrópolis*, 2010, p. 26. Disponível em <<http://www.museuimperial.gov.br/servicos-online/publicacoes-online>>

Através da fotografia abaixo do traje majestático de D. Pedro II presente no MI, com a segunda veste confeccionada após 1841, pode-se ter uma ideia de como o imperador se apresentou em 18 de julho. Observa-se o manto imperial em veludo verde com forração de lhama e bordados em fios dourados. Por cima do manto, está a murça de plumas de papo de tucano (que pertenceu a D. Pedro I), a gravata de renda francesa³⁸³, a faixa em chamalote azul da Ordem do Cruzeiro e o colar da Imperial Ordem da Rosa, este último não aparece nas descrições da sagração em 1841³⁸⁴. De acordo com o *Jornal do Commercio*³⁸⁵ (1841), entre as duas pontas da gravata, havia uma cruz grega de brilhantes.

³⁸¹ O manto encontra-se em frágil estado de conservação, por isso o MI não cedeu fotografias do objeto para integrar esse trabalho. As informações sobre o manto foram retiradas da ficha catalográfica de indumentárias do MI.

³⁸² *Jornal do Commercio*, p. 2, 17/07/1841. Fundação Biblioteca Nacional.

³⁸³ Segundo Rodrigues (1953, p. 20), a renda utilizada na gravata seria francesa, o Museu Imperial confirma a informação através do link: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>>

³⁸⁴ De acordo com o *Jornal do Commercio* (20/07/1841), D. Pedro II utilizou os colares do Tosão de Ouro, da Torre e Espada e de Santo André da Rússia.

³⁸⁵ *Coroação e Sagração de S. M. O Imperador*. *Jornal do Commercio*. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.



Ilustração 108-Traje majestático exposto no Museu Imperial de Petrópolis. O manto e a murça foram utilizados durante a sagração do imperador em 1841. À esquerda, abaixo na imagem, observam-se as luvas e os sapatos que assim como a veste do MI foram confeccionados depois de 1841. Fonte: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>

Assim como o modelo do traje majestático de D. Pedro I foi criado pelo artista da corte, Debret, seu discípulo da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)³⁸⁶, também se encarregou de criar a vestimenta de sagração de D. Pedro II. Diferentemente de Debret, que explica o traje criado para o primeiro imperador em “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, infelizmente até o momento nenhum comentário de Porto-Alegre sobre a veste foi localizado. Em seus “Apontamentos Biográficos”, o artista apenas menciona ter sido ele o responsável “por fazer o figurino das vestes imperiais” e a grande varanda do evento³⁸⁷. Ao ingressar na AIBA em 1827, teve aulas com o arquiteto

³⁸⁶ Porto-Alegre foi pintor, caricaturista, arquiteto, crítico, historiador da arte, professor do Colégio D. Pedro II e da AIBA e escritor (inclusive de peças de teatro). Foi membro do IHGB desde sua inauguração em 1838, vereador da cidade do RJ e fundou revistas ligadas ao movimento romântico no Brasil, como a “Revista Guanabara”, “Lanterna Mágica” e “Minerva Brasiliense”. Em 1860 entrou para o serviço diplomático brasileiro na Alemanha e em 1867 assumiu o cargo de cônsul geral em Lisboa. Na década de 1870, recebeu o título de Barão de Santo Ângelo e morreu em Portugal. Como diretor da AIBA, envolveu-se na Reforma Pedreira (1854-1857) que visava inserir o império brasileiro nas “nações civilizadas” através do ensino. Para a academia, planejou acrescentar o ensino técnico aos alunos, regulamentou novos estatutos, criando novas disciplinas, biblioteca entre outros. Como pintor, produziu as telas “Entrega dos estatutos da Academia de medicina” (1829-1830), “O juramento da regência trina permanente” (1831), retratos de D. Pedro I entre outros. Sobre a atuação de Porto-Alegre ver mais em SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

³⁸⁷ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos biográficos. 1858. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, RJ, n. 120, dez. 1931, p. 419-443. In___ KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 347.

Gradjean de Montigny, com o escultor português João Joaquim Alão e com o pintor de história Debret, com quem partiu para a Europa após a abdicação de D. Pedro I em 1831, onde pôde frequentar aulas do barão Antoine-Jean Gros (1771-1835)³⁸⁸ e de Antonio Nibby (1792-1839)³⁸⁹. Porto-Alegre, ao regressar para o Rio de Janeiro em 1837, é nomeado professor de pintura histórica da academia imperial e assume a versatilidade de Debret nas criações artísticas para a monarquia (KOVENSKY & SQUEFF, 2014, p. 356).

De acordo com Squeff (2004, p. 74), por frequentar a elite intelectual do período, aproxima-se de Paulo Barbosa da Silva, responsável pela intermediação do jovem monarca com os membros da Corte e pela organização dos eventos oficiais. Em 1840, é contratado por Barbosa para as obras e programações da sagração, recebendo por isso o título de pintor da Imperial Câmara e de cavaleiro da Ordem de Cristo. Enquanto o mordomo teve influência nas políticas do Paço, Porto-Alegre dominou as chamadas belas-arts do Império, que envolvia projetos arquitetônicos, decorativos e de pinturas, sendo o responsável pelas decorações do casamento imperial em 1843 e pela decoração interna do Palácio de Petrópolis.

³⁸⁸ Gros nasceu na França e, assim como Debret, foi aluno de Jacques-Louis David e pintor de Napoleão Bonaparte. Entre suas telas com uma temática napoleônica “Napoleão na ponte de Arcole” (1796), “Napoleão Bonaparte visitando as vítimas da peste de Jaffa” (1804) e “Napoleão no campo de batalha de Eylau” (1807). Todas as obras citadas fazem parte do acervo do Museu do Louvre. Fonte: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/napoleon-bonaparte-visiting-plague-stricken-jaffa>>.

³⁸⁹ Nibby nasceu na Itália e foi um expoente professor de arqueologia, trabalhou em escavações dos monumentos do antigo Império Romano e atuou como secretário de Louis Napoleon (1778-1846), irmão de Napoleão Bonaparte.



Ilustração 109-À esquerda, Giacomo Brogi. *O imperador D. Pedro II no dia de sua sagração; varanda da coroação.* s/d. Acervo Arquivo Nacional. Esta litografia foi utilizada na primeira capa o *Jornal do Commercio* em 20/07/1841. À direita, esboço de Porto-Alegre para o quadro da sagração de D. Pedro II (o esboço foi enfocado e recortado por mim apenas com a imagem do monarca). As setas indicam a faixa com laço e franjas que foi representada em tamanho menor à indumentária pesquisada e contornando no pescoço um tipo discreto de rufo. Fonte das imagens: KOVENSKY & SQUEFF, 2014.

O modelo criado por Porto-Alegre foi chamado na época de “veste de cavaleiro”, e sua descrição comumente citada³⁹⁰ provém de J. W. Rodrigues (1953, p. 19), que a designa como “uma concepção romântica do que seria o traje de um cavaleiro do Renascimento para uma investidura solene”: a calça colante de seda remeteria à Idade Média e começos do século XVI e o chapéu apresentaria “uma solução convencional” das cortes europeias para rituais monárquicos. De fato, o veludo escolhido para a confecção é “tipicamente” um tecido relacionado ao período renascentista como um dos tecidos mais valiosos do clero e dos indivíduos abastados, tramado em seda e podendo conter fios de metal, expressava riqueza e

³⁹⁰Essa descrição de Rodrigues está presente na ficha catalográfica da veste presente no MI, inclusive nas informações da peça presentes no link: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>>. No Catálogo Banco Safra Museu Mariano Procópio (2006, p. 102), reaparece o estilo da veste como “a vestimenta de um cavaleiro do Renascimento”, por isso torna-se importante expor neste trabalho a maneira adequada de se designar este tipo de roupa.

poder, contendo por vezes em sua superfície símbolos e brasões de armas de famílias nobres³⁹¹.

A “gola” de renda que contorna o pescoço de D. Pedro II, similar a um discreto rufo (ilustração 109 à direita), também remete ao século XVI, sendo seu uso prolongado até o século XVII, período que apresentou variações de estilos e tamanhos. No entanto, de acordo James Laver (2008), a veste *não* pode ser considerada um modelo “típico” do Renascimento, época marcada pelo uso de gibão e calção bufante para os homens³⁹².



Ilustração 110-À esquerda, François Clouet, *Henrique II*, óleo sobre tela, 1550, *Musée du Louvre*, Paris. Fonte: BOUCHER (2010, p. 196). À direita, traje inglês em cetim datado entre 1630 a 1640, confeccionado em cetim branco. Nota-se a modificação da moda se comparada à tela de Henrique II, os calções tornaram-se mais compridos. Acervo V&A Museum. Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O13919/doublet-and-breeches-unknown/>>.

As pesquisas através da história da moda mostraram que o modelo da veste remete especialmente aos trajes franceses e ingleses da segunda metade do século XVII. Para Laver (2008, p. 113-117), nesse período houve a reforma nas roupas masculinas influenciada por Carlos II da Inglaterra (1630-1685). O rei teria adotado uma maneira oriental de se vestir,

³⁹¹ Os produtores de destaque do veludo de 1400 a 1600 foram os italianos e os espanhóis. Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm>.

³⁹² Dos autores utilizados da História da Moda, Laver (2008) foi o único que dividiu os tempos históricos em “Renascimento”, o que facilitou esta pesquisa, uma vez que Rodrigues trabalha com essa divisão temporal para designar o estilo da veste de D. Pedro II. François Boucher, outro autor consultado, trabalha com datas para percorrer a mudança do vestuário no ocidente. Comparando-se Boucher e Laver, conclui-se que para o período denominado como “Renascimento” (séc. XIV ao XVI) a moda consistia na utilização de gibão e calção bufante.

registrada por jornais de 1666 como “roupa à moda persa”. Carlos II estaria tentando se libertar da hegemônica moda francesa de Luís XIV, introduzindo a túnica ou veste; porém, em Boucher (2010, p. 222), encontra-se nesse período um traje muito similar também adotado na França³⁹³.

As ordens cavaleirescas, como a Ordem de São Luís, fundada em 1693 por Luís XIV, baseadas em antigas ordens medievais dos cruzados, possuíam como vestimenta um traje muito semelhante ao de D. Pedro II (LEVENTON, 2009, p. 164-165). É no final do século XVII que a moda passa dos curtos gibões para o novo traje conhecido como *justaucorps*, casacos mais compridos que remetem às túnicas, utilizado até o final do século XVIII, considerando-se suas sucessivas modificações (KÖHLER, 2005, p. 373). O chapéu com aba virada e plumas, a faixa da cintura adornada com franjas, as gravatas³⁹⁴ com duas pontas e os punhos em renda que compõem o traje de D. Pedro II poderiam ser vistos ao final do século XVII em Versalhes, quando os sapatos inclusive eram denominados como *à la Cavalière* (ver Anexo AA) (BOUCHER, 2010, p. 227).

³⁹³ O final do século XVII é denominado por Hollander (2003, p. 85) como o momento de surgimento dos trajes modernos masculinos (a clássica combinação do terno atual: calça e casaco) e da maior diferenciação estética entre homens e mulheres, inclusive com a divisão dos artesãos por gênero na França, quando no reinado de Luís XIV um grupo de costureiras teve permissão para criar uma guilda de alfaiates femininos para confeccionar roupas de mulheres. Apesar de nesse período nas cortes, os homens ainda utilizarem artifícios como laços, babados e grandes perucas, casacos longos e de caimento fácil compunham o guarda-roupa masculino (os *justaucorps*), enquanto as mulheres adotaram roupas rígidas e apertadas (corpetes). No decorrer do século XVIII a moda masculina retrai-se e as mulheres ao contrário, cobrem-se de vários adornos. Essa grande divisão na aparência dos sexos encontra seu auge no século XIX.

³⁹⁴ Esse tipo de gravata conhecida como “cravate” geralmente feita em renda foi a predecessora das gravatas modernas. No século XIX foram substituídas pelos plastrons (lenços com nós amarrados ao pescoço) que resultaram na gravata atual.



Ilustração 111-À esquerda, Carlos II (1670). Ao centro, Cavaleiro da Estrela (1680). Fonte: LAYER (2008, p. 113); LEVENTON (2009, p. 165). À direita, traje de casamento de Sir Thomas Isham (1681) Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O127178/coat-and-breeches-unknown/>>.

Portanto, são nas modas do final do século XVII que Porto-Alegre poderia ter se inspirado para a criação da veste de coroação de D. Pedro II. Nesse sentido, as descrições de 1841 do *Jornal do Commercio* que a designam com um estilo cavalheiresco, podem ser consideradas corretas. Assim como David, Isabey e Debret, Araújo Porto-Alegre também tinha experiência na criação de roupas. Em 1838 fora convidado pela Sociedade Teatral para modernizá-la, quando programou novos cenários e o uso de figurinos adequados para as peças. O artista chegou a “largar os seus trabalhos” para desenhar figurinos para o ator João Caetano. Para Porto-Alegre,

A história de uma nação está toda inteira na história dos seus vestuários; porque deles se colhe o contato que houvera como os povos de que importara tecidos, e de quem imitara o traje; assim como do seu estado de volubilidade pela rapidez de mudanças de modas sucessivas. Olhe-se de sangue frio para todas as modas que houve em França nestes últimos 60 anos, comparem-se com a sua história, e ver-se-á que vai de acordo com todas essas mudanças de constituições políticas e de dinastias, que tem havido naquele grande país, que parece destinado a ser o estômago do mundo intelectual. A par de toda esta mobilidade, de todo este antagonismo social, comparem-se todos os objetos de sua indústria, e ver-se-á que eles vão de par com as suas ideias, e que até acompanham as revoluções com uma precisão de fidelidade, que espanta. (PORTO-ALEGRE apud KOVENSKY & SQUEFF, 2014, p. 294)

A partir de suas palavras, não faltam motivos para acreditar que o artista criou cuidadosamente a veste de D. Pedro II³⁹⁵. Talvez alguns trajes de Isabey para a sacração de Napoleão também possam tê-lo inspirado; na famosa tela de David da sacração de Bonaparte³⁹⁶, altos dignitários são retratados com traje similar, vestes brancas com bordados dourados, gravatas em renda, faixas na cintura, chapéus com pluma e meias de seda. Curiosamente, um esboço encontrado de Porto-Alegre apresenta vestuário semelhante. Os sapatos bordados em cetim de D. Pedro II também remetem aos sapatos utilizados por Napoleão junto de seu traje majestático, como pode ser visto nas imagens abaixo. Essas similaridades talvez se justifiquem pela formação artística de Porto-Alegre como discípulo de Debret, com quem pôde viajar pela Europa onde provavelmente conheceu famosas telas com temática napoleônica³⁹⁷.

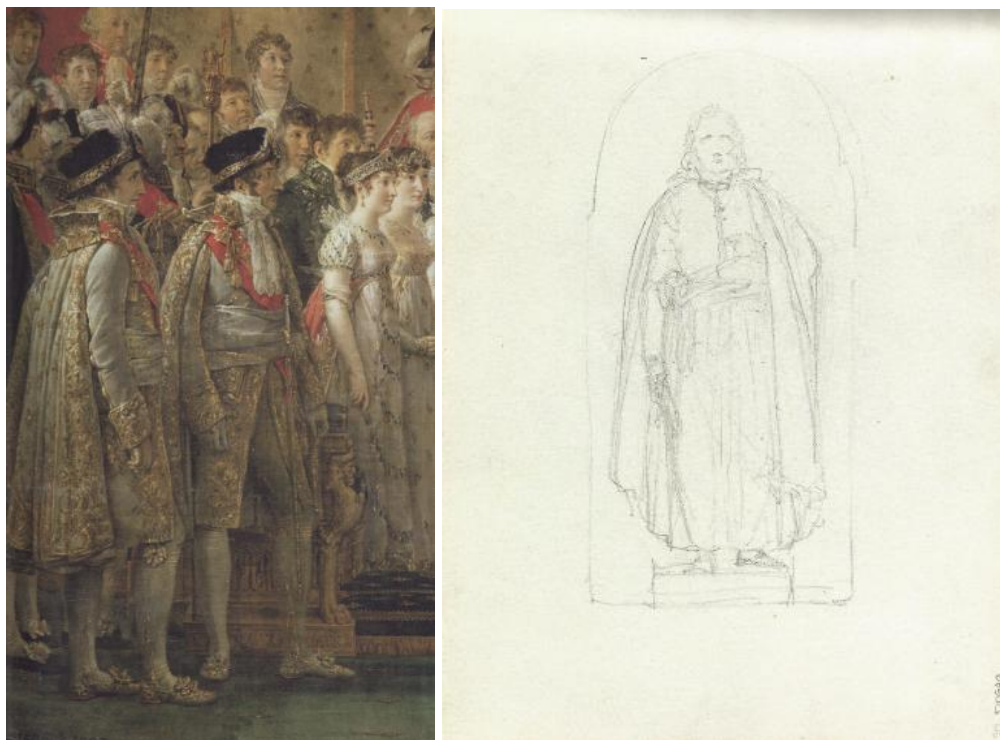


Ilustração 112-À esquerda, detalhe da tela de David, *Le Sacre de Napoléon*, óleo sobre tela, 1805-1807. Fonte: LAVEISSIÈRE (2004, p. 130). À direita, Porto-Alegre, esboço, s/d. Fonte: KOVENSKY & SQUEFF, 2014.

³⁹⁵ No início das pesquisas para este trabalho, buscou-se algum registro iconográfico de criação do traje majestático de D. Pedro II, que tivesse como autor Porto-Alegre, porém nada foi localizado até o momento. Kovensky e Squeff (2014) destacam que a obra do artista encontra-se dispersa e que muitas provavelmente tenham desaparecido, como por exemplo, estudos para o quadro de coroação de D. Pedro II, ainda não encontrados.

³⁹⁶ Ver “Anexo BB” o quadro de sacração de Napoleão Bonaparte.

³⁹⁷ Lembrando que Debret também atuou como pintor de Bonaparte e se formou na escola davidiana. A influência das cerimônias napoleônicas para a sacração dos imperadores brasileiros é recorrente nos comentários de Lacombe (1994, p. 166) e Ribeiro (1995, p. 81 e p. 87). Na varanda criada por Porto-Alegre, havia inclusive um medalhão com a imagem de Napoleão Bonaparte (SANTOS, 19--., p. 57).



Ilustração 113-À esquerda, *Le Sacre de Napoléon*, óleo sobre tela, 1805-1807 (imagem em foco). Fonte: LAVEISSIÈRE (2004). À direita, sapatos de D. Pedro II. Fonte: SAFRA (2006, p. 102).

Na veste, ao menos cinco símbolos da Casa Imperial brasileira puderam ser identificados como se vê nas imagens abaixo. Nos laços dos punhos foi bordado, de um lado, o cetro imperial encimado pelo dragão alado dos Bragança cruzado ao que se assemelha à espada imperial. Na outra extremidade do laço, há o globo com a cruz da ordem de Cristo. As estrelas presentes tanto nos fardões quanto na veste representam as províncias brasileiras; o cetro é o grande bastão do comando ligando o monarca às divindades; o globo, símbolo da soberania universal, um antigo emblema da colônia, que, ao ser adotado desde o primeiro império, tornou-se um símbolo nacional com a cruz da Ordem cavalheiresca de Cristo, também proveniente de Portugal (RIBEIRO, 1995, p. 87). As ramagens bordadas na faixa da cintura não possuem nenhuma relação com os símbolos brasileiros encontrados até o momento e, por isso, não foi possível identificá-las.



Ilustração 114-Veste de coroação. I) Laço do punho bordado com o cetro cruzado com a espada imperial. II) Laço do punho com o globo sobreposto pela cruz de Cristo. III) Símbolos da faixa da cintura (não identificados). IV) Bordados da veste, folhas e frutos de carvalho e de palmeira. Fonte: SAFRA, 2006.

Ao criar o traje majestático (manto e veste) para D. Pedro II, Porto-Alegre manteve elementos escolhidos para D. Pedro I por seu mestre Debret, em 1822, como o “verde americano” e o amarelo do forro – as cores patrióticas – somado à estrela de oito pontas e às folhas e frutos da palmeira, uma árvore tropical. Isso pôde ser observado após a comparação do manto de D. Pedro I (registrado nas pranchas e nas descrições de Debret) ao manto imperial de D. Pedro II presente no acervo do MI³⁹⁸. Diferente dos fardões pesquisados, a veste possui entrelaçada ao carvalho, frutos de palmeira. Manto e veste, com o mesmo bordado, criavam um conjunto harmônico ao serem utilizados juntos. Os aprendizados neoclássicos de Porto-Alegre na AIBA e suas aulas na Europa, com o arqueólogo de monumentos da Antiguidade Clássica Nibby, podem ter inspirado o artista no desenvolvimento dos bordados do manto, margeado por desenhos que remetem a motivos gregos. Em termos de modelagem, o manto não acompanhou a forma do poncho americano desenvolvido por Debret. Nesse caso, Porto-Alegre optou por um estilo convencional europeu, preso abaixo do pescoço (ver Anexo CC comparação entre os mantos de D. João VI e D. Pedro I).

³⁹⁸ Lembrando que o manto de D. Pedro I não foi localizado em nenhum acervo museológico até o momento.



Ilustração 115-À esquerda, manto imperial de D. Pedro II, bordado com folhas e frutos de carvalho e de palmeiras. Acervo MI. O círculo indica os frutos de palmeira e o quadrado os motivos gregos que margeiam a peça. Fonte: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>. Ao centro, desenho de Debret do bordado do manto de D. Pedro I. Fonte: BANDEIRA; LAGO (2009, p. 354). À direita, veste de coroação de D. Pedro II. Os círculos indicam os frutos de palmeira na prancha de Debret e na veste. Fonte: SAFRA, 2006.



Ilustração 116-À esquerda, detalhes do manto imperial de D. Pedro II. Observa-se o globo, a estrela de oito pontas (ao centro "PII"), a estrela de cinco pontas e o dragão alado dos Bragança. À direita, a murça de plumas de papo de tucano. Acervo MI. Fonte: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>

A murça amarela de plumas de papo de tucano pode ser entendida como um rompimento com as tradições europeias do uso da pele de arminho, presente em mantos imperiais de diversos monarcas, como de Luís XVI e de Francisco I da Áustria (Ver Anexo DD e Anexo EE). Peça fundamental na indumentária dos imperadores brasileiros, segundo Schwarcz (2012, p. 78), a nova murça criada para D. Pedro I e herdada por D. Pedro II foi

uma forma simbólica de “tropicalizar” a monarquia, homenageando os caciques da terra³⁹⁹. Através desses símbolos portugueses, como o dragão alado, assimilados ao império brasileiro na época de D. Pedro I, ao lado dos novos símbolos criados (palmeira, murça e etc.), de acordo com Ribeiro (1995, p. 99), “o antigo e o novo reencontravam-se uma vez mais para reproduzir, no campo dos símbolos, os elementos de descontinuidade do processo de organização política do Brasil em relação a Portugal”.

Além das influências estilísticas que podem ter sido empregadas por Porto-Alegre, há também a possibilidade de que o próprio imperador tenha opinado na escolha da veste, provavelmente inspirado no traje majestático de seu avô materno, Francisco I da Áustria⁴⁰⁰. Durante os preparativos para sua sagração, bilhetes entre o monarca e Paulo Barbosa da Silva mostram seu envolvimento com os mínimos detalhes da programação. Tudo passava pelo crivo de D. Pedro II, na época com apenas 15 anos de idade. Nas transcrições abaixo, observa-se a preocupação do imperador com a sequência do ritual, com o desenho de sua coroa e com a utilização de seu grande manto:

Sr, Paulo:

Não tiro a coroa enquanto “Falar”, pois tão lacônico, e por isso expressivo é o discurso que, no tirar e pô-la o direi. O cetro, para poder à voz unir o grito, Darei ao ministro do Império, o qual ele há de ficar à direita. [...]

D Pedro 2º.

Sr. Paulo:

Aqui lhe mando o risco da coroa que achei e alguns requerimentos que eu tinha cá.

D. Pedro 2º

Sr. Paulo:

Irei amanhã com manto grande o qual carregará o Marquês de Itanhaém. O cômodo requer que eu durma na cidade. Aparecerei no Teatro de São Pedro d’Alcântara se nele houver representação.

D. Pedro 2º⁴⁰¹

³⁹⁹ Remetendo ao cocar (adorno de cabeça) indígena.

⁴⁰⁰ Na legenda do traje majestático de D. Pedro II em exposição no Museu Imperial de Petrópolis, há a informação de que a veste teria sido escolhida segundo pedidos do próprio imperador, mas, até o momento, nenhum documento que pudesse comprovar esse dado foi localizado.

⁴⁰¹ Os bilhetes encontram-se transcritos em Lacombe (1994, p. 169). Não há datação dos mesmos, mas, de acordo com Lacombe, pelo conteúdo é possível atribuí-los ao ano de 1841.

Esse último bilhete parece se referir a algum tipo de ensaio de D. Pedro II com seu pesado manto imperial, com o objetivo de lhe garantir um porte adequado com suas insígnias da sacração. Segundo Ramirez (1968, p. 75), D. Pedro II tratou de informar-se acerca do cerimonial da Corte de Viena, pedindo o código de etiqueta, o Almanaque de Gotha e o “quem é quem” da monarquia austro-húngara. Além disso, pediu os retratos de todos os seus parentes europeus, listas com todas as ordens austríacas e seus respectivos uniformes. Na tela de Francisco I, de Friedrich Von Amerling, observa-se a grande similaridade das duas vestes imperiais. Da mesma forma que a indumentária de D. Pedro II é bordada com folhas e frutos de carvalho, tanto o manto, quanto o traje majestático de Francisco I também o são, podendo ser outra justificativa simbólica (além da influência dos fardamentos napoleônicos) para seu emprego no Brasil⁴⁰². As diferenças estariam presentes na gola, sendo a de D. Pedro II uma espécie de “gola xale” ou “arredondada”⁴⁰³ e a de seu avô, inteiriça e menor, voltada para cima. Outra diferença está na cor da faixa, uma em branco e vermelho, cores da Casa da Áustria e a outra em tom claro.



Ilustração 117-Friedrich Von Amerling, *Francisco*, 1832. Óleo sobre tela. Observa-se acima do manto, a murça de pele de arminho. Fonte: <<http://www.khm.at/system2.html?/static/page2196.html>>

⁴⁰² Ver Anexo DD o manto imperial de Francisco I da Áustria.

⁴⁰³ Termo retirado de Benarush, M. K. **Termos básicos para catalogação de vestuário**. 2014.

Comparando o estilo da veste de D. Pedro II aos seus fardões e também ao traje majestático de seu pai, D. Pedro I, que utilizou manto em forma de poncho, fardão e botas de cavaleiro, o estilo adotado pelo segundo imperador, por remeter às antigas modas do período de Luís XIV, evoca o fausto monárquico. O veludo de seda claro brilhante da veste contrapondo aos tons escuros adotados pela moda masculina da época; a riqueza de seus bordados com os símbolos da Casa Imperial; as meias de seda; os sapatos com fios dourados, cetim e fivelas com diamantes⁴⁰⁴; o grande manto de veludo verde com forração de lhama dourada; a coroa e o cetro; juntos, intencionavam emocionar o público.

Segundo Georges Vigarello (2005, p. 511), o momento da sacração monárquica, em particular quando ocorre a entrega das insígnias reais, é capaz de reunir em uma mesma ocasião valores coletivos de forma “mais visual”, uma vez que “o corpo do rei oferece então sua dupla valência e seu esplendor solene aos olhos de todos, tornando-se completo”. Essa exigência visual tornou-se tão evidente no século XVII que foi encarada de uma maneira quase funcional, com a ideia de que “ornamentos reais desprezíveis fazem desprezar os reis”. Através da sacração, das aberturas solenes do Parlamento, dos grandes rituais, o corpo místico do rei poderia se impor aos olhos de todos e, de acordo com o autor, o retrato de Luís XIV feito pelo pintor Le Brun, é exemplar nesse sentido, ao mostrar um corpo solenizado sob peruca, rendas, peles, sedas, “a nobreza do personagem está concentrada no refinamento vestimentar”.

Vigarello (2005), ao trazer a ideia de “dupla valência” do corpo do rei, refere-se à teoria medieval da “bicorporificação” dos monarcas, a qual pressupõe que os soberanos possuem um corpo natural, sujeito às enfermidades, infância e velhice, e um corpo composto de política e governo, vazio de defeitos e imortal (KANTAROWICZ, 1998, p. 21). A partir de suas afirmações, de que “a nobreza do personagem está concentrada no refinamento vestimentar”, podemos entender o traje majestático como essencial na construção do corpo político do rei, destacando-o dos homens comuns. Segundo Schwarcz (2012, p. 29), esses aparatos materiais repletos de simbolismos (sendo eles mesmos símbolos), não significavam apenas ostentação ou vaidade, tinham a função fundamental de efetivar o próprio poder do rei, no que a autora chama de “dimensão simbólica do poder político”, em que eventos como a

⁴⁰⁴Esta informação dos sapatos com fivelas de diamantes foi localizada em *Coroação e Sacração de S. M. O Imperador*. Jornal do Commercio. 13 de julho de 1841, Rio de Janeiro, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

sagração e todo o tipo de paramentos e vestuários fantásticos fazem parte da legitimação do poder⁴⁰⁵.

De Luís XIV a D. Pedro II, o mundo passou por mudanças que o tornou mais “racionalizado” através das ideias iluministas. Mas, segundo Cannadine (2012), mesmo com o esclarecimento da população, o gosto pela magia ritual não decaiu. Para balizar sua afirmação, o autor cita o exemplo da monarquia britânica que, se durante a primeira metade do século XIX – logo após a Revolução Francesa – entendia os gastos com os cerimoniais desnecessários e as coroas e mantos em peles de arminho “ridículos”⁴⁰⁶, a partir de 1870⁴⁰⁷, até os dias de hoje, são considerados ícones do poder britânico⁴⁰⁸. Para Cannadine, rituais como a unção, apesar de se manterem inalterados durante gerações, têm seu significado modificado de acordo com os contextos históricos. Por conseguinte, aspectos como a execução cerimonial e a escolha dos objetos a serem utilizados revelam os desígnios desses grandes eventos e, por isso, devem ser investigados.

Foi visto que, no caso da sagração de D. Pedro II, programas foram publicados com antecedência nos jornais, cada membro da corte tinha sua função determinada no ritual, edificações pomposas foram construídas, e, apesar da situação dos cofres públicos, uma série de objetos luxuosos foi encomendada da Europa. O próprio imperador, ao se envolver nos preparativos, preocupando-se com o desenho de sua coroa e com a utilização de seu manto imperial, indica que o evento deveria ser impecável aos olhos do público.

⁴⁰⁵É importante destacar novamente que em seus aspectos materiais o traje majestático não possui valor, é através da atribuição simbólica dada pelas sociedades que tornam seus tecidos e metais valiosos instrumentos representativos do poder. Schwarcz (2012, p. 27) entende que essa atribuição de valor aos rituais, estaria centrada na estrutura de uma “sociedade de corte”, segundo definição de Norbert Elias, existente no Brasil na época, “em cada gesto, estaria presente uma economia simbólica, um ‘fetiche de prestígio’ [...] por trás do ritual residiria uma concepção profunda de etiqueta, garantia de certa estabilidade de posições [...]”. Schwarcz também utiliza a ideia de “poder simbólico” de Pierre Bourdieu, que considera os trajes, os cetos e etc. como “capital simbólico objetivado”, estando sua eficácia sujeita a uma relação determinada entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, como um “poder quase mágico que permite obter aquilo que é obtido pela força (física ou econômica), exercendo-se apenas na medida em que não é reconhecido pelos dominados. Ver mais em ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

⁴⁰⁶Segundo Cannadine (2012), monarcas do período chegaram a se recusar a utilizar aparatos simbólicos como o manto e o cetro para aparições públicas.

⁴⁰⁷Para Cannadine (2012), o incremento ritual da monarquia britânica a partir de 1870 (antes disso raramente a rainha Vitória aparecia em público), pode ter ocorrido, entre outros fatores, pela diminuição do poder real na Inglaterra e nesse sentido, os rituais viriam a substituir o poder da rainha Vitória, por sua popularidade. O autor identifica uma exaltação ritual a partir desse período, na Alemanha, na Áustria e na Rússia, devido ao contexto de afirmação dos nacionalismos, o que teria criado um ambiente de “competição”, levando a monarquia britânica a se posicionar de forma mais evidente através da pompa dos rituais.

⁴⁰⁸O casamento do príncipe William com Kate Middleton ocorrido em 2011 é um exemplo da popularidade da Família Real britânica. O evento foi acompanhado pela mídia mundial.

Para Cannadine (2012, p. 140), a escolha de objetos antigos, como, por exemplo, as carruagens puxadas por cavalos nos cortejos da monarquia britânica atual, pode ser encarada como uma maneira de se exaltar a magia e o romantismo das aparições. Dessa forma, ao se vestir com uma indumentária “antiquada”, D Pedro II criava uma imagem romântica para si. Através do relato da época do Barão Daiser, podemos entender as reações despertadas por sua aparição:

Devo dizer, a bem da verdade, que a Corte ostentou nessa ocasião um luxo em *équipages*, em librés e em mobiliário de toda a espécie, realmente espantoso neste país, onde os recursos são muito limitados [...] porque tudo o que se tinha feito ao tempo de Dom Pedro I, não se aproximava nem de longe do que vimos atualmente, nem em riqueza, nem em bom-gosto [...] O jovem soberano tinha um aspecto excelente com o seu traje, antes e depois da coroação, e suportou maravilhosamente as fadigas do dia 18, a ponto de dirigir várias vezes as pessoas de seu cortejo. As Senhoras Princesas estavam cobertas de diamantes, encantadoras pela emoção que transparecia visualmente em suas fisionomias [...] O golpe de vista no momento em que o Imperador se apresentou ao povo da balaustrada da Varanda era magnífico e possivelmente incomparável [...] essa galeria de colunas, com mais de 250 pés de comprimento, repleta de muitas centenas de uniformes ricamente bordados; à direita, o Palácio, com todas as suas janelas guarnecidas pelas damas do Paço [...] na praça a Guarda Nacional em grande uniforme [...] e todos os fortes salvavam ao mesmo tempo; o sol estava deslumbrante e o mar calmo e belo, na sua cor de veludo celeste. (LYRA, 1977, p. 73-74, grifo meu)

Esse “corpo solenizado” através do vestuário, como nos traz Vigarello (2005), em diferentes circunstâncias e épocas é capaz de provocar emoções. De acordo com o autor, mesmo após a difusão do Iluminismo, ainda na coroação de Luís XVI, em 1774, a cerimônia foi encarada como “um momento sublime, revestido de esplendor e realza”. Nos domínios coloniais britânicos na África, ainda no início do século XX, a população atribuía grande importância às aparições do rei em sua pompa. Quando o príncipe de Gales, George V (1865-1925), visitou o sul e o leste da África em 1925, apesar de não gostar de cerimoniais, foi convencido pela administração local a aparecer em público vestido em escarlate, sendo capaz de impressionar “profundamente a multidão”; segundo relatos, “seu uniforme brilhava tanto que nem podiam olhá-lo direito” (RANGER, 2012, p. 295).

De acordo com Schwarcz (2012, p. 71), a elite política do segundo reinado almejava para D. Pedro II uma imagem como a de Luís Filipe de Orleans (1773-1850), que ficou conhecido como um monarca-cidadão ao se aliar à burguesia francesa, do mesmo modo, como visto anteriormente (capítulo I), D. Pedro II também reinou durante sua vida deixando a memória de sua figura sem afetações. No entanto, para sua sagração, no lugar de uma

“exaltação à modernidade”, optou-se por um modelo napoleônico, recuperando rituais tradicionais das monarquias europeias. Para a autora, esse suntuoso teatro que envolvia o início da vida política de D. Pedro II deveria ser memorável, aliando as estratégias políticas da elite, “ao lado maravilhoso e sacro que envolve a coroação dos reis”. Maria Eurydice Ribeiro (1995) destaca como a imagem de D. Pedro I ligou-se de forma indissolúvel à luta pela independência do país e ao surgimento da nação, e nesse sentido, Debret, ao paramentá-lo com botas e uniforme militar, cria para o primeiro imperador a figura de um “imponente caudilho, libertador das Américas” (DIAS, 2006, p. 256).

Ribeiro (1995) conclui que, em termos de cerimonial, os eventos de sacração de D. Pedro I e de D. Pedro II mantiveram-se, de maneira geral, similares. Contudo, D. Pedro II “encarnou ainda mais o próprio Estado imperial” e, através de sua sacração, o governo pôde mostrar “novamente aos brasileiros e às nações do mundo que o Império era um Estado forte e organizado”, reafirmando simbolicamente, através da pessoa real, a grandeza nacional, garantida na figura unificadora do imperador (HOBSBAWM, 2012, p. 358).

No traje majestático criado por Porto-Alegre, observam-se manutenções simbólicas, como as cores patrióticas do manto, as folhas e frutos de carvalho que, atrelados aos frutos de palmeira, apresentam-se como uma alegoria à própria monarquia brasileira, fixada nos trópicos, mas que trazia consigo os mais tradicionais elementos europeus. O uso da murça, uma peça secular nos trajes majestáticos europeus, ao ser adaptada com matérias-primas nacionais, denotava o exotismo do novo império americano. Esta manutenção simbólica pode ser pensada como uma “invenção de tradições”, de acordo com Hobsbawm (2012, p. 8), caracterizada pela continuidade com o passado de maneira a formalizá-lo, pois, apesar de recente na época, a Casa Imperial brasileira deveria parecer sólida e antiga o bastante para abafar as heterogeneidades dos grupos e do grande território, de modo a forjar a nação. Por outro lado, a opção pela veste imperial e não pelo fardão para o traje majestático de D. Pedro II pode ser vista como um rompimento, inspirada nas antigas modas das cortes europeias, rompia-se com o cenário incerto, de lutas pela independência do país, e se inaugurava um período de estabilidade monárquica dirigida por D. Pedro II por longos 58 anos.

5. CONCLUSÃO

O desenvolvimento da pesquisa a partir da trajetória cultural dos trajes de D. Pedro II, possibilitou-nos compreendê-los nos diferentes contextos sociais nos quais circularam, percorrendo a construção de suas biografias. Acredita-se que esta abordagem resultou em um importante levantamento de informações, podendo servir a um futuro trabalho institucional que os explore como meios de conhecimento histórico, e não somente como “reliquias”.

Lidar com esses “mudos” objetos foi um caminho desafiador, uma verdadeira *odisseia* pessoal de conhecimento - não somente das roupas! -, pois, em cada etapa, novas fontes e diferentes conteúdos bibliográficos foram trabalhados, para que o exame dos objetos “em situação”, como nos traz Meneses (1998), ou seja, em suas interações sociais, pudesse ser realizado. A escolha por desenvolver essa pesquisa em um programa de pós-graduação diferente da minha área acadêmica de origem, além de ter sido outro grande desafio, certamente também foi um caminho assertivo. Unindo meus conhecimentos como designer de moda aos métodos de pesquisa e ao imprescindível arcabouço teórico proveniente da História, pudemos refletir questões como a patrimonialização das roupas, suas relações com a memória social, seus contextos de produção e a até mesmo seus elementos estéticos, os quais, nesse caso, acompanharam modificações políticas do país (como a independência em 1822); mostrando ser a História essencial aos estudos do vestuário.

No primeiro capítulo, tentando entender os porquês de os trajes terem sido negociados e adquiridos como “três reliquias históricas”, que mobilizaram ações em prol de suas preservações em um momento específico, por um museu específico, foi necessário, primeiramente, um breve entendimento de Alfredo Ferreira Lage como colecionador, que não mediu esforços para integrá-los ao seu acervo. Proveniente de uma elite imperial, que durante a República viu seu universo se esfacelar, no “lugar de memória” criado por Lage, sua família e o passado imperial deveriam se eternizar através de suas coleções fixadas onde outrora a história acontecia, como “paço imperial” das Minas Gerais. Dessa forma, é possível se esclarecer seu empenho em adquirir os fardões e a veste, pois, em seu museu, poderiam ser cultuados ao lado de outros fragmentos materiais da antiga monarquia, servindo à cristalização da próxima relação entre D. Pedro II e a família Ferreira Lage.

O contexto nacional do período aproximado em que as roupas passam do âmbito da herança à negociação como valiosas antiguidades, mostrou que se formavam no país

instituições museológicas de caráter histórico, como o Museu Histórico Nacional, onde o desejo de “culto da saudade” seria possibilitado através de objetos valorizados como autênticos testemunhos, por suas vinculações a eventos e vultos ilustres do passado - ou seja, foi um momento em que essas “reliquias” receberam especial atenção. Nesse sentido, o fim do regime monárquico e a proclamação da República em 1889 modificaram, significativamente, a trajetória dos objetos vinculados ao Império. Com o seu ocaso, eles passaram a pertencer ao passado, tornando-se anacrônicos em um presente modificado pela mudança de regimes políticos, possibilitando que fossem ressignificados como reliquias ao serem preservados nos museus, principalmente, pelos monarquistas remanescentes como Alfredo que, no início do século XX, constituíam um grupo fortemente ideológico capaz de fixar sua interpretação sobre o passado nacional, conforme argumenta Oliveira (1989).

Se inicialmente deveriam ser “banidos” da memória do país, acompanhando a revogação do banimento da família imperial, em 1921, quando se fazia um balanço da história da nação suscitada pelo centenário de independência (1922), os objetos relacionados à monarquia ganham as galerias dos museus, como as outras fardas de D. Pedro II e seu poncho utilizado na rendição de Uruguiana, doados por seus descendentes ao MHN em 1922.

Retomando Sandes (2000), apesar do clima favorável ao congraçamento, era ainda um momento de negociação com a memória imperial, que, em 1925, com as celebrações do centenário de nascimento de D. Pedro II, voltou a ser discutida. Nesse ínterim, as roupas que se mantiveram como herança de familiares e amigos do mordomo Paulo Barbosa da Silva durante décadas, como elos de íntimas relações desenvolvidas no seio do Estado imperial, são vendidas ao belchior G. de Miguel & Cia., que as negocia, talvez não por acaso, nesse período de destaque ao monarca⁴⁰⁹. As “manobras” realizadas por Pedro Calmon, Affonso de Taunay e Alfredo Lage em favor da preservação das roupas, revelou-nos o esforço de singularizá-las como “acervo simbólico” da sociedade, sendo, portanto, uma passagem decisiva no destino dos objetos.

A omissão do governo em relação à situação das peças, talvez por serem memórias ainda não quistas na época pelos meios republicanos, os quais, como visto, expurgaram o fausto monárquico através da celebração do “imperador-cidadão” retratado *não* por seus fardões de gala, mas por suas sobrecasacas civis, e os diferentes tipos de valoração

⁴⁰⁹Lembrando que, em janeiro de 1926, as peças já estavam sendo oferecidas por G. de Miguel ao Museu Paulista.

simultânea, consideradas de um lado como bens inestimáveis, e, de outro, como mercadorias, mostrou que, naquele momento, estavam em jogo diferentes biografias para as roupas de D. Pedro II. Se tivessem sido adquiridas por instituições estrangeiras, por colecionadores particulares, ou ainda, se não fossem consideradas por nenhum grupo como “acervo simbólico”, suas histórias certamente teriam sido diferentes.

Pensando na resposta a um dos questionamentos propostos por Kopytoff (2008) à biografia das coisas, podemos concluir que a “carreira ideal” considerada para as roupas de D. Pedro II no contexto, foram os museus nacionais, onde seriam isoladas do universo mundano e receberiam uma aura de sacralidade como “reliquias-pátria”, demarcando na memória social positivamente a figura do monarca e o Império como um tempo glorioso.

Como tipos de memória do corpo do imperador, por carregarem vestígios de suas formas e por terem sido seus objetos mais íntimos em vida, ao entrarem para o acervo do Museu Mariano Procópio, fase analisada no segundo capítulo, concluiu-se que seus trajes também são valorizados pela capacidade de emprestar proximidade ao passado. Através das roupas, os visitantes poderiam “conhecer” de forma mais realista D. Pedro II em seus 14 anos ou em sua fase adulta, em seus 18 anos, crescimento registrado nas medidas de seus fardões. Nas galerias da instituição, onde foram expostas por cerca de oito décadas, postas ao lado de retratos e de objetos do monarca na sala criada em sua homenagem, através de uma “narrativa biográfica”, todas as fases de sua vida, da infância ao exílio, poderiam ser apreciadas.

Através da observação da expografia dos museus pesquisados (MHN, MMP e MP), pôde-se concluir uma pouca criatividade e cuidado curatorial destinados às indumentárias, que tiveram suas especificidades ignoradas (como a tridimensionalidade), não as articulando com materiais elaborados de suporte, como legendas e iconografias. As práticas institucionais antigas e atuais, também apontaram para uma valorização de certo tipo de vestuário nos museus: os uniformes militares do Império; que nos circuitos expográficos serviram (e ainda servem) à celebração de um passado heroico nacional predominantemente masculino, revelando a existência de um *universo têxtil masculino*, que abarca desde a manufatura dos objetos aos processos de patrimonialização – temática sinalizada para futuras pesquisas da área.

Analisando as restaurações dos trajes do imperador, pôde-se concluir uma preocupação, sobretudo voltada às características estéticas das roupas que, deveriam através de novos forros e suportes, construir um discurso museal focado em uma “versão” histórica,

em que se comunica uma imagem imaculada, faustosa, do passado imperial - o que não poderia ser construído por meio de tecidos “furados” e amarelecidos, resultantes da conservação inadequada ao longo do tempo.

Com o exame das documentações elaboradas pelo Museu Mariano Procópio sobre os trajes, constatou-se que a maioria dos textos dedicou-se ao processo de aquisição dos objetos em 1926, destacando assim, o papel de Alfredo Lage como patrono cultural, ao “salvar as relíquias”. Essa análise também revelou uma frágil prática de documentação catalográfica das indumentárias no museu, que não possuem identificações *detalhadas* de matérias-primas, manufatura, técnicas, procedência e dados sobre as restaurações e suas modificações materiais.

De modo geral, pudemos concluir através do segundo capítulo, que as formas expositivas pouco exploradas, ao lado da parca informação documental e das alterações de restauro – que, ao privilegiarem aspectos estéticos prejudicam até certo ponto o acesso das roupas para pesquisa - direcionam para o fato, de que apesar de os trajes de D. Pedro II terem sido valorizados como relíquias, raramente haviam sido considerados como *documentos históricos*. Com o intuito de propor novas abordagens expográficas que possam explorar as indumentárias como meios de conhecimento futuramente, o capítulo finalizou-se com sugestões que possibilitem a “desfetichização” dos objetos; junto de ideias que permitam enxergar a descontextualização das roupas no museu (que sem os corpos vivos parecerão sempre “incompletas”), como excelentes oportunidades de representação do corpo, indo além dos manequins convencionais.

No último capítulo, “Um novo guarda-roupa para o imperador dos trópicos”, buscou-se investigar os processos de criação das peças, através do atento exame de suas características materiais e do levantamento de fontes documentais. Como dito, a procedência até então indeterminada pôde ser conhecida por meio do confronto de vestígios materiais a dados localizados no Arquivo Histórico Nacional: os bordados representativos da Casa Imperial brasileira (os frutos de palmeira) presentes na veste de coroação, uma “emenda” observada no fardão de casamento que nos indica um processo de confecção sob medida, bem como ordens de pagamentos encontradas a alfaiates e bordadeiras nos códices da mordomia-mor, mostraram que as peças foram manufaturadas por artesãos da Corte. Através da análise dos materiais e dos modos de fazer, concluiu-se que, com tecidos provavelmente importados da Europa, comprados em estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro, alfaiates e

bordadores locais, como Claudino Joaquim de Castro e Rosa Alexandrina de Lima, confeccionaram as roupas de gala do imperador, usando técnicas europeias, como no caso dos fardões, que acompanharam a moda masculina em vigor nas décadas de 1830 e 1840, que, por meio da apurada alfaiataria inglesa, deveria criar um porte heroico e viril aos homens.

Houve também a busca pela origem dos modelos dos fardões e da veste, que, por se tratarem de roupas de gala do monarca com códigos visuais específicos, acreditava-se no início das pesquisas terem sido cuidadosamente criadas. As consultas bibliográficas e a pesquisa de indumentárias semelhantes mostraram que o modelo dos fardões, foi desenvolvido na ocasião da independência do país, em 1822, para D. Pedro I, como um novo fardão imperial brasileiro. Este, rompendo com elementos portugueses, como as folhas de louro, simbolizaria a nova nação que se criava. Nesse sentido, Jean-Baptiste Debret, artista autor de um novo repertório visual da Corte no período, apontado como o responsável pelo projeto do traje majestático de sagração de D. Pedro I, pode ser pensado como o criador do fardão imperial. Ao trazer influências napoleônicas para os novos símbolos brasileiros, acredita-se que talvez as folhas e frutos de carvalho bordados nos uniformes tenham como origem os fardamentos franceses da época.

A análise da veste de coroação indicou um rompimento de estilo com o traje majestático de D. Pedro I (constituído pelo fardão), ao absorver influências de trajes de Corte europeus do final do século XVII, denominados por um estilo cavalheiresco. Ao serem escolhidas modas antigas para a veste, que possui em seus bordados, além do carvalho, outros símbolos da Casa Imperial, como o globo, o cetro e a espada em pequenos detalhes, notou-se que a indumentária foi criada em harmonia com o manto também utilizado na sagração em 1841. As pesquisas apontaram que o responsável pelo projeto do traje foi o artista da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel de Araújo Porto-Alegre, que trouxe elementos criados por seu mestre Debret, como os frutos de palmeira, para os bordados da peça, o qual provavelmente possa ter se baseado no modelo do traje majestático de Francisco I da Áustria, talvez a pedido de D. Pedro II. Nos elementos observados nas três roupas, notaram-se continuidades e rompimentos com a Europa, acompanhando o processo de formação da nação independente por uma dinastia tradicional fixada nos trópicos.

Finalizando, Ricardo Salles (1996) ajuda-nos a pensar de maneira mais ampla sobre a “odisseia” das roupas de D. Pedro II. De acordo com o autor, até nos “níveis elementares de percepção popular de nosso passado histórico, pode ser verificada certa valorização do

período imperial”, evidente através de manifestações como um plebiscito previsto em 1988 sobre a forma de governo do país, que ainda considerou a monarquia como uma opção, e também, por exemplo, através de um expressivo número de antigas telenovelas de grande aceitação de público que privilegiavam temas da época monárquica; ou, como visto, o sucesso do Museu Imperial de Petrópolis, que se comparado a outras instituições nacionais atinge elevados índices de visitação anual. Para Salles (1996), certamente, a figura de D. Pedro II está entre “os grandes – e poucos – nomes de nossa história que têm espaço no imaginário popular”, por isso percorrer essa “odisseia”, foi também entender os objetos em sua construção mútua, à construção dos meios sociais que os preservaram e movimentaram por longos 170 anos.

Com esse trabalho conclui-se que o foco nos objetos e em suas trajetórias mostrou-se uma rica abordagem de pesquisa, que permitiu o levantamento de informações inéditas e diversificadas sobre as roupas do imperador. Nesse sentido, reafirma-se a importância do acervo museológico no campo da cultura material, ao ser insubstituível na produção de conhecimento, sinalizando-se a necessidade de sua preservação, como nos traz Meneses (2010):

Sem museu com acervo a inteligibilidade do mundo material sofreria rude golpe em qualquer sociedade complexa. O desenvolvimento das técnicas de reprodução, da informática e etc. não reduzirá, penso, a função do museu no domínio da documentação. Ele continuará a justificar sua existência pela necessidade de dar conta da apreensão sensorial, empírica, corporal exigida pelo universo da cultura material [...] antes, poderão constituir extraordinárias vias de conhecimento e exame da mesma sociedade. (MENESES, 2010, p. 20)

Outra questão que se evidenciou durante o trabalho foi a pouca produção científica nacional destinada às coleções de indumentárias que contemplassem suas formações, seus usos institucionais e o conhecimento aprofundado dos objetos, que, muitas vezes, não possuem informações básicas catalogadas, sobretudo relacionadas às suas características materiais - nosso ponto de maior dificuldade. A utilização de documentações e de informações dos processos de restauro e dos profissionais envolvidos, ainda que tenham colaborado, principalmente por causa do registro fotográfico realizado dando-nos uma noção das estruturas internas das roupas, também apresentou limitações, pois de toda forma, são provenientes de outras pesquisas, uma vez que não tivemos acesso completo aos objetos por questões de conservação, não permitindo a nós uma checagem dos dados. Seriam também necessários testes laboratoriais realizados por especialistas, ampla pesquisa destinada aos

tecidos no Brasil no período, relacionando-os, por exemplo, a tecidos e produtores europeus exportadores, para se determinar com precisão o tipo da lã, das sedas e dos materiais de forração interna dos fardões, do veludo e do cetim de seda da veste de coroação.

Por ter sido minha pesquisa vinculada ao Laboratório de História da Arte da UFJF que possui como um dos núcleos de estudos o Museu Mariano Procópio, convivendo cotidianamente com meus colegas dessa outra área (que também enfrenta seus desafios), notei que o acesso a catálogos de pinacotecas de museus, frequentemente utilizados por eles, não se apresentava como uma viabilidade no meu caso, uma vez que não foi localizada nenhuma publicação de fácil acesso no Brasil, destinada às coleções de indumentárias. Para o levantamento das roupas de D. Pedro II de outros acervos e para o mapeamento de fardões do século XIX que pudessem ser consultados no intuito de se traçar paralelos, foram necessários telefonemas, trocas de e-mails com as instituições e um registro fotográfico presencial no MHN.

Ainda que o contato direto com os objetos não possa ser substituído por imagens, pois, segundo Taylor (2002), é somente através desse acesso material que o pesquisador pode conhecer as peculiaridades dos tecidos históricos, como as texturas, as formas e as técnicas em um processo de aprendizado incessante, uma vez que cada item possui suas singularidades⁴¹⁰, acredita-se que a publicação (visual) de nossos acervos seja imprescindível. Por isso, optamos por trazer fotografias de outras indumentárias do MHN (em anexo) com o objetivo de colaborar com os estudos da área. Como dito, muito ainda está para ser conhecido sobre nossas roupas, sobre seus processos e materiais de manufatura, suas trajetórias até os museus, seus sucessivos usos e até mesmo o papel dos artistas do século XIX nas criações dos trajes de Corte, tema pouco encontrado nas publicações. Por isso, prefiro pensar nesta dissertação, em vez de uma etapa finalizada, como um ponto de partida para futuras pesquisas.

⁴¹⁰Neste ponto, apesar de ser acostumada a lidar com tecidos e costuras em meu dia-a-dia de trabalho, foi minha primeira experiência com peças históricas de acervos museológicos, o que se apresentou como um grande desafio, pois lidei com modelagens, técnicas e tecidos, que em boa parte nunca havia tido contato, sendo necessário um extenso trabalho de pesquisa para a interpretação dos objetos.

6.REFERÊNCIAS E FONTES

6.1.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal**. Memória, História e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ABREU, Regina. **Memória, História e Coleção**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 28, 1996a, p. 37-65. Disponível em :1996<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%20XXVIII%20-%201996&pesq=>. Acesso em 24/02/1015.

ABREU, Regina. **O Museu Histórico Nacional e a nostalgia de um Império idealizado**. In____ HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antônio. [org] *Ciência, civilização e Império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001. P. 247-265.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida Privada e ordem no Império**. In: NOVAIS, F; MELLO e SOUZA, L. *História da Vida Privada no Brasil*, v.2. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 13-91.

ALMEIDA, Adilson J. **Uniformes da Guarda Nacional: 1831-1852. A indumentária na Organização e Funcionamento de uma Associação Armada**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de pós-graduação em História, Universidade de São Paulo, SP, 1998. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032006-153646/pt-br.php>. Acesso em: 12/04/2015.

ALMEIDA, Graciana. **Na coleção de Sophia Jobim: a presença de Rembrandt e a questão da veracidade dos trajés**. VIII EHA - Encontro de História da Arte – 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Graciana%20Almeida.pdf>. Acesso em 10/06/2015.

ALVARENGA, Natália. **Balanco histórico da produção científica sobre conservação e restauração de têxteis no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado IAD/UFJF), 2014. Disponível em: <http://www.ufjf.br/moda/files/2014/08/Balanco-Historico-da-Producao-Cientifica-sobre-Conservacao-e-Restauracao-de-Texteis-no-Brasil-Nathalia-Varela.pdf>. Acesso em: 12/12/2014.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Rita Moraes. **Boué Soeurs RG 7091-A biografia cultural de um vestido**. 2008. Tese (Doutorado em História) PUC-SP, 2008. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp062400.pdf>>

_____. **Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos**. In____ PAULA, T. C. [org]. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 72-77.

ANDRADE, R. M.; PAULA T. C. **Estudar e pesquisar roupas e tecidos no Brasil**. GT 3 “Culturas da imagem e processos de mediação” no II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual – 17 a 19 de junho 2009 – na Faculdade de Artes Visuais/UFG, Goiânia/GO. Disponível em: https://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2009/artigos%20gt3/Rita%20Andrade_e_Tereza%20Cristina.pdf. Acesso em: 11/05/2014.

ASSIS, Machado de. **Os deuses de casaca**. 1866. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/teatro/matt06.pdf>. Acesso em: 15/13/2015.

ARAÚJO, M. **Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: UFF, 2008.

BAER, Werner. **A economia brasileira**. 2 ed. São Paulo: Nobel, 2002.

BANDEIRA, Júlio. LAGO. Pedro C. **Debret e o Brasil. Obra completa. 1816-1831**. Capivara: 2009, p. 130.

BARATA, Mario. **Origens dos museus históricos e de arte no Brasil**. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: IHGB. 147 (350): 22-30, jan./mar. 1986.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENARUSH, Michele K. **Termos básicos para catalogação de vestuário**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, 2014. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/termos_basicos/termos_basicos.pdf. Acesso em 06/06/2015.

BIGAZZI, Isabella. **Il giardino dei bottoni**. In ____ Bottoni ala Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Firenze: Ministero Culturali, 2007.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos. O caráter sobrenatural do poder régio na França e na Inglaterra**.

BONADIO, Maria C. **A Produção Acadêmica sobre moda na pós-graduação strictu-sensu no Brasil**. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V.3 N°3 dez. 2010*, p. 61. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf. Acesso: 23/07/2015.

_____. **A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)**. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, v. 22, p. 35-70, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142014000200003. Acesso: 04/09/2015.

BORGES, Camila. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2009. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101446/livro_o_simbolo_indumentario.pdf>. Acesso em 23/03/2015.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente-das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BREFE, Ana Claudia. **O Museu Paulista. Afonso de Taunay e a memória nacional**. São Paulo: Unesp, 2005.

BROOKS, et.al. **Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2 p. 235-250 jan./dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a14v2n1.pdf>. Acesso em 12/05/2014.

CALMON, Pedro. **História de D. Pedro II**. Tomo I. Brasília: José Olympio, 1975.

CANNADINE, David. **Contexto, execução e significado do ritual: a monarquia britânica e a invenção da tradição, c. 1820 a 1977**. In____HOBSBAWM, E; RANGER, T.[org.] A invenção das tradições. 2 ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante São Paulo: Paz e Terra, 2012.

CARVALHO, José Murilo. **Dom Pedro II. Ser ou não ser**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e artefato. O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTILHO, Kátia. **Têxteis como documentação da técnica e da estética**. In____PAULA, T. C. [org.] Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 123-127.

CHERNUKHA, Emma. **La restauración de un traje de coronación: un ejemplo del Museo del Kremlin**. In____Museum Internacional No 179 (Vol XLV, nº 3, 1993) Museos de la moda y el vestido. (París, UNESCO), n.º 179 (vol. XLV, n.º 3, 1993) UNESCO, 1993. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000952/095234so.pdf>. Acesso: 25/05/2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 23 Ed. São Paulo: José Olympio, 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro V. **O mito da mineiridade num espaço monárquico: a iconografia da Conjuração Mineira no acervo do Museu Mariano Procópio**. In____GUIMARÃES; RAMOS [org] Futuro do Pretérito. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito Alencar, 2010.

_____**Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”**. 2005. (Tese) Doutorado em História da Arte - Programa de pós-graduação em História – UNICAMP, Campinas, 2005. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000374342>. Acesso em 10/01/2015.

CHOYA, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução: Luciano Machado. 3 ed. – São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COOPER, Grace. **The invention of the sewing machine**. Washington: Museum of History and Tecnology, 2013. Disponível em: <<http://www.pdfbooksworld.com/pdf/The-Invention-of-the-Sewing-Machine.pdf>>. Acesso: 03/05/2014.

COPPOLA, Soraya. **Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Pós-graduação em Arte Visuais. UFMG. Belo Horizonte, MG, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-6T8RZG>. Acesso em: 20/03/2015.

_____. **Nos caminhos do sagrado: conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquidiocesanos de Mariana/MG e São Luis/MA**. 2013. (Tese) Doutorado em Artes Visuais. Pós-graduação em Arte Visuais). UFMG. Belo Horizonte, MG, 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1524/browse?value=Soraya+Aparecida+Alvares+Coppola&type=author>. Acesso em: 12/05/2014.

COSTA, Carina Martins. **Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio**. 2011. (Tese) Doutorado em História, Política e Bens culturais. Pós-graduação em História. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2011. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8991/tese%20cpdoc2.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 18/11/2014.

_____. **Uma casa e seus segredos: a formação de olhares no Museu Mariano Procópio**. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens culturais) - Pós-graduação em História. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/uma-casa-e-seus-segredosforma%C3%A7%C3%A3o-de-olhares-sobre-o-museu-mariano-proc%C3%B3pio>>. Acesso em: 18/11/2014.

_____. **Retalhos da memória: o Museu Mariano Procópio**. In ____ SAFRA, Catálogo Banco. Mapro. São Paulo, 2006. p. 9-22.

COSTA, Carina; JUNIOR, Robert. **Sentidos do passado: visões da história nacional nas galerias do Museu Mariano Procópio**. Anais do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História, Florianópolis, 2011.

COSTA, Manuela P. **Glossário de termos têxteis e afins**. Revista da Faculdade de Letras. Porto: 2004. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>. Acesso em: 20/06/2015.

CRUZ, Cleide L. **Glossário de terminologias do vestuário**. Brasília: Instituto Federal de Brasília, 2013. Disponível em: <http://revistaexio.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/article/view/186/87>. Acesso em: 20/06/2015.

DEBRET, Jean B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. v. 2. Tomo III. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

DEBRET, Jean B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**.v.2. Tomo III. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978.

DIAS, Elaine. **Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. 2001. Dissertação (Mestrado em História da Arte)- Pós-graduação em História, UNICAMP, Campinas, 2001. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000215224>>. Acesso em 12/12/2014.

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

EASTOP, Dinah. **A conservação de têxteis como uma prática de preservação, investigação e apresentação**. In_____PAULA, T. C. Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 72-77.

FAGUNDES, Luciana P. **Memórias da monarquia: D. Pedro II no cenário político da década de 20**. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Luciana%20Pessanha%20Fagundes.pdf>. Acesso em: 20/06/2015.

FASTES DE COUR ET CÉRÉMONIES ROYALES. Le costume de cour em Europe 1650-1800. Versailles: Connaissance des Artes, 2009.

FEIJÃO, Rosane. **Questões morais sobre a moda na imprensa entre o XIX e o XX**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0742-1.pdf>>. Acesso em: 12/03/2015.

FONSECA, Maria Cecilia L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1997.

FREESZ, Clara R. **Análise de três indumentárias de D. Pedro II: conservação, expografia, restauração e produção.** 2014. (Monografia) Especialização em Moda, Cultura de moda e Arte, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2014.

FUKAI, Akiko. **El Instituto de la Moda Occidental de Kioto: razón de ser y atividade.** In___ *Museum Internacional No 179* (Vol XLV, n° 3, 1993) *Museos de la moda y el vestido.* (París, UNESCO), n.' 179 (vol. XLV, n.' 3, 1993) UNESCO, 1993. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000952/095234so.pdf>. Acesso: 25/05/2015.

GEARY, Patrick. **Mercadorias sagradas: a circulação de relíquias medievais.** In___ APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.* Niterói: UFF, 2008. p. 217-247.

GHIZONE; TEIXEIRA. **Conservação Preventiva de acervos.** v.1. Coleção Estudos Museológicos. Florianópolis: FCC, 2002.

GINZBURG, **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.** Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

_____. **A retórica da perda. Os discursos do patrimônio histórico no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Minc – Iphan. 1996.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Trad. Victor Jabouille. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HARDMAN. F. **Antigos modernistas.** In___[org] Novaes, A. *Tempo e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence [Org.]. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 2012.

HOBBSAWM, Eric. **A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914.** In___ HOBBSAWM, E; RANGER, T.[org.] *A invenção das tradições.* 2 ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HORSLEY, Jeffrey. **Re-presenting the body in fashion exhibitions.** IN___ *International Journal of Fashion Studies.* V.1; n°1. Intellected limited, 2014.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo G. **Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira).** In___ MOTTA, Carlos Guilherme. (org.). *Viagem incompleta – a experiência brasileira.* São Paulo: Senac, 1999.

JUNIOR, Sami S. **Um olhar antropológico sobre o patrimônio cultural: sentidos, significados e ressignificações do Museu Mariano Procópio**. 2007. Dissertação (Mestrado Ciências Sociais) – Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007.

KANTAROWICZ, Ernest. **Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KNAUSS, Paulo. **O cavalete e a paleta. Arte e prática de colecionar no Brasil**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo**. In____APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: UFF, 2008

KOSELLECK, R. **Futuro Passado. Contribuição semântica dos tempos históricos**. São Paulo: Contraponto/ Ed. PUC, 2006.

KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

KUASNE, Ângela. **Fibras têxteis**. Araranguá: Ministério da educação/CEFET/SC, 2008. Disponível em: https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/8/88/Apostila_fibras.pdf. Acesso em: 07/05/2014.

LACOMBE, Américo J. **O Mordomo do Imperador**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994.

LAVEISSIÈRE. Sylvain. **Le Sacre de Napoléon – paint par David**. Paris: Musée du Louvre, 2004.

LAVIER, James. **A roupa e a moda. Uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEVENTON, Melissa [org]. **História ilustrada do vestuário**. São Paulo: PubliFolha, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 1990.

LIMA, Sandra Lúcia L. **Imprensa feminina, revista feminina**. Projeto História, São Paulo, n.35, p. 221-240, dez. 2007. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2219/1320>.

LYRA, Heitor. **História de D. Pedro II. Volume 1: Ascensão -1826-1870**. São Paulo: Itatiaia, 1977.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Tradução: Lúcia Haddad. IN____Projeto História. Trabalhos da memória. Nº17. Nov. São Paulo: PUC, 1998. P. 63-203.

Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110>. Acesso em: 12/02/2015.

MACEDO, Joaquim M. **Memórias da Rua do Ouvidor**. 1878. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000158.pdf>. Acesso em: 15/13/2015.

MAGALHÃES, Aline M. **Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934 – 1937)**. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social)- Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em < http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp000017.pdf>. Acesso em 12/03/2014.

_____. **Culto da Saudade na Casa do Brasil: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959)**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: V. Civita, 1976.

MANSEL, Philip. **Dressed to Rule. Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II**. Londres: Yale University Press, 2005.

MARSHALL, Francisco. **Epistemologias históricas do colecionismo**. Episteme, Porto Alegre, n.20, p. 13-23, jan/jun. 2005.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público**. Revista estudos históricos, SP, v. 11, n.º 21, 1998. <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2067>>. Acesso em 12/05/2013.

_____. **O museu e a questão do conhecimento**. In: Manoel Luiz Salgado Guimarães; Francisco Régis Lopes Ramos. (Org.). *Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu*. 1ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010, v. 1, p. 13-33.

_____. **Para que serve um museu histórico?** In: _____ Bezerra de Meneses et al. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/ Universidade de São Paulo, 1992. p. 3-7.

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas**. 2013. (Tese) Doutorado em História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042014-112626/pt-br.php>>. Aceso: 14/06/2014.

MOTTA, Marly. **A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Juiz de Fora: Tribuna de Minas, 1996.

NACCARATO, Rosana; LIMA, Vera. **Moda, mundo, museu. A pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional.** Anais do Museu Histórico Nacional. RJ. v. 34. 2002. p. 319-332.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino.** Rio de Janeiro Senac, 2007.

NOVAIS, Fernando; SOUZA, Laura de Mello. [org] **História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional.** V. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NATAL, Caion. **Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica. 1891-1933.** 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, UNICAMP, Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000402798>. Acesso em: 13/02/2015.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** In: Projeto História 10. Revista PUC, 1993. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso: 12/11/2014.

NUNES, Claudia. **A Restauração do Traje da Coroação do Imperador D. Pedro II: Uma Intervenção com Adesivo Beva 371,** 1998, disponível em: <http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20IX%20Congresso.pdf>. Acesso em: 19/08/2014.

OLIVEIRA, Cecília H. S. **Entre memória e história: apontamentos sobre a formação do Museu Paulista.** In: GUIMARÃES; RAMOS [org] Futuro do Pretérito. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito Alencar, 2010. p.315-336.

OLIVEIRA, Lucia L. **A questão nacional na Primeira República.** São Paulo: Brasiliense, 1990. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6802/129.pdf?sequence=1&allowed=y>. Acesso em: 12/02/2015.

_____. **As Festas que a República Manda Guardar.** Rio de Janeiro. vol. 1. fi. 4, 1989, p. 111-117. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2283/1422>. Acesso em: 12/02/2015.

OTÁVIO, Rodrigo. **Minhas memórias dos outros.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PAULA, Teresa Cristina Toledo. **A excepcional terra do pau-Brasil: um país sem tecidos.** In: PAULA, T. C. [org]. Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006a. p. 77-85.

_____. **Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 253-298. jul.- dez. 2006.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a08v14n2.pdf>>. Acesso: 26/08/2014.

_____. **Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Programa de pós-graduação em Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-08082001-105338/pt-br.php>. Acesso: 18/07/2014.

PERALES, Isabel A. **Aspectos da documentação: coleção têxtil e vestuário**. In____ PAULA, T. C. [org]. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 90-96.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos. História, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Senac, 2007.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: Enciclopédia Einaud. I. Memória - História. 1984.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. **Apontamentos biográficos. 1858. Revista da Academia Brasileira de Letras, RJ, n. 120, dez. 1931, p. 419-443**. In____ KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 347.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Trad. Guilherme Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. Trad. Guilherme Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade. 2009.

PUPIL, François. **Jean-Baptiste Isabey (1767-1855): portraitiste de l'Europe**. Paris: Réunion des musées nationaux ; [Rueil-Malmaison] : Musée national des Châteaux de Malmaison & Bois-Préau ; Nancy : Ville de Nancy, DL 2005.

RAINHO, Maria do Carmo T. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

RAMIREZ, Ezekiel S. **As relações entre a Áustria e o Brasil. 1815-1889**. Tradução: Américo J. Lacombe. São Paulo: Companhia Editorial nacional, 1968.

RANGER, Terence. **A invenção da tradição na África colonial**. In____ HOBSBAWM, E; RANGER, T.[org.] **A invenção das tradições**. 2 ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante São Paulo: Paz e Terra, 2012.

RAPELLI, Paola. **Grandes dinastias y símbolos del poder**. Barcelona: Electa, 2005, p. 20-22.

RIBEIRO, Maria Eurydice. **Os símbolos do poder: cerimônias e imagens no estado monárquico no Brasil**. Brasília: UnB, 1993.

REZENDE, Rogério. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG**. 2008. Dissertação (Mestrado em História)-

Programa de pós-graduação em História, Cultura e Poder, Juiz de Fora, UFJF. Juiz de Fora, 2008.

ROCHE, Daniel. A cultura das aparências. **Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. Trd. Assef Kfourí. São Paulo: Editora Senac, 2007.

RODRIGUES, J. W. **Fardas do Reino Unido e do Império**. Anuário do Museu Imperial de Petrópolis, 1953.

SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SAFRA, Catálogo Banco. **O Museu Mariano Procópio**. São Paulo: Banco Safra, 2006.

SALLES, Ricardo. **Nostalgia Imperial. A formação da identidade do Brasil do segundo reinado**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SANDES, Noé F. **A invenção da nação. Entre a Monarquia e a República**. Goiânia: Editora UFG, 2000.

SANTOS, Francisco. M. dos. **Três estudos**. Petrópolis: Museu Imperial. [19—]

SANTOS, Francisco M. **O leilão do Paço de São Cristóvão**. Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, v.1, p.151-316, 1940.

SANTOS, Myrian S. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, Minc, IPHAN, DEMU, 2006.

_____. **Museu Imperial: a Construção do Império pela República**. In: Regina Abreu; Mario Chagas. [Org.]. *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 111-131.

_____. **Políticas da Memória na Criação dos Museus Brasileiros**. in: CHAGAS, Mário de Souza e SANTOS, Myrian de Souza. *Cadernos de Sociomuseologia*, nº. 19, 2002. p. 99-120. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/369>. Acesso em: 23/05/2015.

SCHWARCZ, Lilia. **As Barbas do Imperador**. 2 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O espetáculo das raças. Cientistas. Instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Representações da Casa de Bragança e da Família Imperial Brasileira**. In: SAFRA, Catálogo Banco. **O Museu Mariano Procópio**. São Paulo: Banco Safra, 2006. p. 66-67.

SÉGUY, P. **Costume in the age of Napoleon.** IN___ The Age of Napoleon. NY: The Metropolitan Museum of Art, 1989. Disponível em: http://www.metmuseum.org/research/metpublications/The_Age_of_Napoleon_Costume_from_Revolution_to_Empire_1789_1815?Tag=&title=&author=&pt=&tc=&dept=&fmt=. Acesso em 23/06/2013.

SILVEIRA, Luciana. **Reflexões sobre a prática de conservação/restauração de têxteis no Brasil.** In___ Tecidos e sua conservação no Brasil: Museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006. p. 65-67.

SYLVIA'S book of macramé lace. Washington: Smithsonian Libraries, 1882. Disponível em: <https://archive.org/stream/sylviasbookofmac00lond#page/n15/mode/2up>. Acesso em: 05/01/2015.

SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. **Pátria coroadas: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas. A moda no Brasil no século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SQUEFF, L. **Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II.** Anais do Museu Histórico Nacional, RJ, v. 39, p. 105-127, 2007. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional&pesq=squeff>. Acesso: 18/09/2014.

_____. **O Brasil nas letras de um pintor.** Campinas: Editora Unicamp, 2004.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx. Roupas, memória e dor.** 3. Ed. São Paulo: Autêntica, 2008.

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history.** Manchester and New York: Manchester University Press, 2004.

_____. **The study of dress history.** Manchester: Manchester University Press, 2002.

THE IMPERIAL macramé Lace Book. New York: Barbour Brothers, 1877. Disponível em: https://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/books/archive_033.pdf. Acesso em: 05/01/2015.

TOTA, Anna Lisa. **A Sociologia da Arte. Do museu à Arte multimídia.** Lisboa: Editorial Estampa, 2000. P. 126.

VELLOSO, Mônica P. **A brasilidade verde-amarelista: nacionalismo e regionalismo paulista.** Revista Estudos Históricos, SP, v.6, n.11, 1993, p. 89-122. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1952/1091>. Acesso em: 12/02/2015.

VIGARELLO, Georges. **O corpo do rei.** In___ História do corpo. Trd. Lúcio Orth, 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. P. 504-534.

6.2.FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS

A ODYSSEIA DOS FARDÕES. Dos guarda-roupas imperiais ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 16 jun. 1926. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&PagFis=19299>. Acesso em: 15/02/2015.

ALDÉ, Lorenzo. Patrimônio inegociável. **RevistadeHistória.com.br**, Rio de Janeiro, 13 set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/patrimonio-inegociavel>>. Acesso em: 18/05/2013.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO (Almanak Laemmert). Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1844. Anual. Seção alfaiates e bordadores. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394b&PagFis=1>>. Acesso em 13/07/2015.

ALMANAK MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E DA PROCÍNCIA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert. 1854. Seção lojas de modas e fazendas. Anual. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=DN0WAQAAMAAJ&pg=PP13&lpg=PP13&dq=Almanak+Mercantil+e+Industrial+da+Corte+e+Prov%C3%ADncia+do+Rio+de+Janeiro,+1854&source=bl&ots=zrD981Sgyi&sig=yWRSzRzOzufKOKz3wj0hJ_WCyg&hl=ptBR&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI4jRjt3oxgIVzVqICh27OgoZ>. Acesso em: 30/06/2015.

ANÚNCIOS DE VENDA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 12, 05 jan. 1926. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=43433>. Acesso em 02/04/2015.

AS FARDAS DE D. PEDRO II. **O Dia**, Juiz de Fora, p. 3, 29 mai. 1926. Biblioteca Murilo Mendes.

BARROSO, Gustavo. Os símbolos da monarquia brasileira. **Revista O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 30 out. 1954. Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=60003>>. Acesso em 03/03/2015.

CAMISOLAS. **Revista Vida Doméstica**. Rio de Janeiro, Ano XXVIII, nº 359, fev 1948. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&PagFis=44403&Pesq=gotet>>. Acesso 11/04/2015.

CHRONICA da moda. **A Estação revista ilustrada**. Rio de Janeiro, 10º ano, nº 12, 30 de jun. 1881. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709816&PagFis=625>>. Acesso em 13/06/2015.

CHRONICA da moda. **A Estação revista ilustrada**. Rio de Janeiro, 9º ano, nº3, 15 de fev. 1880. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709816&PagFis=233&Pesq=macram%C3%AA>>. Acesso em 13/06/2015.

COROAÇÃO E SAGRAÇÃO DE D. PEDRO II. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro. P. 1, 20 jul. 1841. Biblioteca Museu Imperial de Petrópolis.

COROAÇÃO E SAGRAÇÃO de S. M. O Imperador. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 2 e p. 3, 13 jul. 1841. Fundação Biblioteca Nacional.

CORRIGINDO O ERRO. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 6, 08 ago. 1926. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&PagFis=19869>.

GOMES, Lindolfo. Ministro Rodrigo Otávio, **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 2, 1 març. 1944. Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO, **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 1, 17 jul. 1926. Biblioteca Murilo Mendes.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. A visita do príncipe d. Pedro de Orleans e Bragança. **Jornal do Commercio**. Juiz de Fora, p. 1, 18 jul. 1926. Biblioteca Murilo Mendes.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 2, 14 set. 1926. Arquivo Histórico Juiz de Fora.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. **Diário Mercantil**. Juiz de Fora, p. 1, 16 abr. 1926, Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. **O Dia**, Juiz de Fora, p. 3, 17 abr. 1926. Biblioteca Murilo Mendes.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 4, 13 jun. 1926. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=25637>. Acesso em 12/07/2013.

O CASO DAS RELÍQUIAS. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 1, 20 abr. 1926, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&PagFis=18773>. Acesso em 12/06/2014.

PEQUENO ALMANAQUE DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Editores Viúva Odier e Filho. 1843, p. 17. Anual. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=339946&PagFis=167&Pesq=dias%20de%20grande%20gala>>. Acesso: 14/04/2015.

PROFESSORES E ALUMNOS da Escola Pedro II no Museu do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 22 jun. 1926. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=26139>. Acesso em 13/03/2015.

RELÍQUIAS HISTÓRICAS. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 3, 24 abr. 1926. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=25065>. Acesso em 24/08/2014.

SAIA GODÊ. **Leitura para todos. Modas e Toilettes**. Rio de Janeiro. Ano 1, nº 1. 1905. Revista semestral. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=W00022&PagFis=124&Pesq=godet>> . Acesso em 18/08/2015.

TRÊS RELÍQUIAS HISTÓRICAS. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 3, 24 abr. 1926. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=25618>. Acesso em 25/06/2014.

UMA VISITA HONROSA. Juiz de Fora recebe o príncipe D. Pedro. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 1, 16 jun. 1926. Arquivo Histórico de Juiz de Fora.

6.3.FONTES PRIMÁRIAS MANUSCRITAS

ARMOND, Geralda Ferreira. **Os fardões do Imperador e sua odisseia.** Juiz de Fora: Reserva técnica MMP. [entre 1940 a 1980].

_____ **Relatório administrativo anual do Museu Mariano Procópio. Arrolamento.** Juiz de Fora: Arquivo Histórico MMP, 1944.

_____ **Guia Histórico.** Juiz de Fora: Setor de Museologia MMP, 1978.

CORRESPONDÊNCIA de Alfredo Ferreira Lage a Geralda Armond em 18/05/1943. Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio. Pasta MMP/AFL 1.6

CORRESPONDÊNCIA de Gustavo Barroso a José Vergueiro Steidel em 29/09/1923. Biblioteca Digital do Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=29265>. Acesso em 14/02/2015.

CORRESPONDÊNCIA de Gustavo Barroso à redação do Jornal do Comércio em 12/06/1939. Biblioteca Digital do Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>. Acesso em: 12/02/2015.

CORRESPONDÊNCIA de Gustavo Barroso a Rodrigo de Melo Franco em 17/04/1941. Biblioteca Digital do Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=35012>. Acesso em 24/03/2015.

CORRESPONDÊNCIA de Pedro Calmon a Alfredo Ferreira Lage em 16/06/1926. Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio. Pasta MMP/AFL 1.7.7

Arquivo Histórico Nacional

DECRETOS CASA REAL E IMPERIAL. Mordomia Mor. Janeiro a junho de 1841. Rio de Janeiro: BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 11, pacote 1.

DECRETOS CASA REAL E IMPERIAL. Mordomia Mor. Janeiro a dezembro de 1840. Rio de Janeiro: BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 1.

DECRETOS CASA REAL E IMPERIAL. Mordomia Mor. Julho a dezembro de 1841. Rio de Janeiro: BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 2.

DECRETOS CASA REAL E IMPERIAL. Mordomia Mor. Janeiro a dezembro de 1842. Rio de Janeiro: BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19, pacote 3.

DECRETOS CASA REAL E IMPERIAL. Mordomia Mor. Janeiro a dezembro de 1843. Rio de Janeiro: BR AN, RIO. Código de fundo: ç0. Caixa 19A, pacote 1.

6.4.FONTES ICONOGRÁFICAS

BRIGATTO, Márcio. **Fardão da maioria de D. Pedro II.** [199-]. 1 fotografia, color. Juiz de Fora: Acervo Museu Mariano Procópio. Sem número de catalogação⁴¹¹.

CIRCUITO GUSTAVO Barroso. [19--]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Rio de Janeiro: Acervo Institucional Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira⁴¹².

CIRCUITO GUSTAVO BARROSO. Sala D. Pedro II. [19--]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Rio de Janeiro: Acervo Institucional Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira⁴¹³.

CIRCUITO GUSTAVO BARROSO. Sala Duque de Caxias. [19--]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Rio de Janeiro: Acervo Institucional Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC. Envelope “Exposição permanente circuito Gustavo Barroso” Módulo II/ Prateleira⁴¹⁴.

DURA, Gaetano. **D. Pedro II.** 1 gravura. Color. [1842 ou 1843]. Acervo Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/156>>. Acesso: 28/05/2015⁴¹⁵.

EXPOSIÇÃO NO MUSEU PAULISTA “Armas, fardas antigas e reminiscências militares-Sala TC4. [19--]. 1 fotografia [autoria não identificada]. São Paulo: Acervo Museu Paulista Ibram/MinC. Coleção Fundo Museu Paulista. Número de catalogação: 1-00397-0000-0000⁴¹⁶.

EXPOSIÇÃO NO MUSEU PAULISTA “Armas, fardas antigas e reminiscências militares-Sala TC4. [193-]. 1 fotografia [autoria não identificada]. São Paulo: Acervo Museu Paulista Ibram/MinC. Coleção Fundo Museu Paulista. Número de catalogação: 1-00303-0000-0000⁴¹⁷.

MUSEU Mariano Procópio. 1970. 1 panfleto. Juiz de Fora: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura municipal de Juiz de Fora. Panfleto comemorativo do 120º aniversário da cidade. Acervo pessoal Eduardo de Paula Machado⁴¹⁸.

⁴¹¹ Ilustração 36.

⁴¹² Ilustração 40.

⁴¹³ Ilustração 20.

⁴¹⁴ Ilustração 22.

⁴¹⁵ Ilustração 87.

⁴¹⁶ Ilustração 19.

⁴¹⁷ Ilustração 28.

⁴¹⁸ Ilustração 14.

PRIMEIRO PLANO da Sala D. Pedro II. [entre 1960 a 1980]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Juiz de Fora: Acervo Museu Mariano Procópio. Número de catalogação: 12.03314⁴¹⁹.

PROJETO Restauração do acervo. 2007. 1 folder. Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio. Acervo Museu Mariano Procópio⁴²⁰.

SALA Conde de Prados. [entre 1960 a 1970]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Juiz de Fora: Acervo Museu Mariano Procópio. Número de catalogação: 12.03387⁴²¹.

SALA D. PEDRO II. Villa. Fardão da maioria de D. Pedro II. [197-]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Juiz de Fora: Acervo Museu Mariano Procópio. Número de catalogação: 12.03317⁴²².

SMITH, Edward. **D. Pedro I.** 1 gravura. 1827. Acervo Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em: <<http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/168>>. Acesso em 28/05/2015⁴²³.

TRAJES de coroação de D. Pedro II. [19--]. 1 fotografia [autoria não identificada]. Juiz de Fora: Acervo Museu Mariano Procópio. Fundo institucional Geralda Armond. Sem número de catalogação⁴²⁴.

TRAJES de coroação de D. Pedro II. 1941. 1 fotografia [autoria não identificada]. Juiz de Fora: Acervo Museu Mariano Procópio. Fundo institucional Geralda Armond. Sem número de catalogação⁴²⁵.

⁴¹⁹ Ilustração 29.

⁴²⁰ Ilustração 53.

⁴²¹ Ilustração 18.

⁴²² Ilustração 13.

⁴²³ Ilustração 91.

⁴²⁴ Ilustração 25.

⁴²⁵ Ilustração 26.

7.GLOSSÁRIO⁴²⁶

Abas: Duas partes posteriores da casaca, localizadas abaixo da blusa, uma espécie de “cauda”. Fonte: KÖHLER (2005, p. 503).

Alinhavo: Pontos largos de costura, feitos provisoriamente antes da costura definitiva, que auxiliam na montagem das roupas.

Alma: Fio de linho, seda ou qualquer outro material, em torno do qual se enrola um fio de metal ou lâmina metálica. Fonte: COSTA (2004, p. 138)⁴²⁷.

Apanhados: Bordas, geralmente bordadas, das abas das casacas (ver “abas”). Fonte: <http://guerradapeninsula-marr.blogspot.com.br/2011/02/oficiais-generais-e-brigadeiros_13.html>

Arminho: Uma das primeiras peles heráldicas, branca com pontos negros. A pele é proveniente da cauda de pequenos roedores chamados arminhos. Fonte: <<http://houaiss.uol.com.br/>>.

Caída de ombros: Deslocamento da posição dos ombros das roupas (na junção costurada entre frente e costas), mais para frente ou para trás.

Canhões: Dobra da extremidade inferior (punhos) das mangas. Fonte: ALMEIDA (1998, p. 186).

Canotões: Espirais em metal que formam as franjas das dragonas. Fonte: RODRIGUES, (1953, p. 14).

Canutilho: Fio metálico de secção redonda, dourado ou prateado, enrolado em espiral, utilizado em bordados antigos. Fonte: COSTA (2004, p. 142). Atualmente, chama-se canutilho uma pequena peça tubular amplamente utilizada em bordados.

Cetim: Tecidos lisos, acetinados, lustrosos e fluidos, com avesso opaco, podendo ser feito de fios como o algodão e a seda. Essa denominação também define um tipo de ligamento da tecelagem que se utiliza de cinco a doze fios de urdume e de trama que se cruzam na diagonal. Fonte: ANDRADE (2008, p. 66).

Chapéu armado: Chapéu bicorne (com duas pontas), utilizado como parte dos uniformes oficiais do Império do Brasil, podendo ser adornado com plumas brancas e bordados. Fonte: RODRIGUES (1953, p. 39).

Chuleado: Pontos dados na margem dos tecidos para que não se desfiem. Fonte: CRUZ (2013, p. 32).

⁴²⁶Os termos que não possuem indicação de fonte, defini segundo meus conhecimentos profissionais como designer de moda, uma vez que são corriqueiramente utilizados para designar processos da fabricação de roupas.

⁴²⁷Glossário de tecidos disponível no link: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>.

Codpiece: Peça de tecido do vestuário masculino em estilo tapa-sexo, proeminente em alguns estilos do século XVI, utilizado para revestir o espaço entre as duas pernas. Fonte: LEVENTON (2009, p. 340).

Dragonas: Distintivos militares utilizados por cima dos ombros, podendo ser adornados com franjas e bordados. Fonte: ALMEIDA (1998).

Entretela: Tipo de reforço, geralmente feito com um material mais firme, utilizado na parte de dentro das roupas, para estrutura-las em determinadas partes.

Escumilha: Tecido transparente fino em lã ou seda. Fonte: COSTA (2004, p. 145).

Feltro: Material não-tecido, feito com fibras de lã ou similares, por calor, processos mecânicos (como a pressão) ou umidade. Fonte: <http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=6&IdVerbete=738>

Fiador: Cordão dos copos da espada dos uniformes militares. Fonte: <http://www.dicio.com.br/fiador/>.

Fibra: Estrutura de origem animal, vegetal, mineral ou sintética parecida com pêlo, não excedendo em diâmetro a 0,05 centímetros, utilizada em produtos têxteis, são classificadas de acordo com suas origem e estruturas químicas. Fonte: ANDRADE (2008, p. 161).

Fio: Caracterizado pelo grande comprimento e finura, os fios são os produtos finais do processo de transformação de fibras, como o algodão, a lã e o linho (ou também de fibras sintéticas e artificiais), através dos processos de fiação. Existem diversos tipos de fio, como o fio singelo (único fio retorcido) e o fio retorcido a dois cabos (dois fios singelos retorcidos). Fonte: RIBEIRO, Luiz Gonzaga. **Introdução à tecnologia Têxtil**. RJ: Editora Senai/Cetiqt, 1984.

Godê: Corte circular ou semicircular que dá movimento ondulado e amplidão à peça. Fonte: CRUZ (2013, p. 41).

Habit à la française: Traje de Corte utilizado no século XVII e XVIII, composto por um casaco (*justaucorps*), um colete (*veste*) ou jaqueta (*gilet*) e de uma calça curta chamada de *culotte* (cortada na altura dos joelhos, usadas com meias de seda). As palavras entre parênteses são nomenclaturas em francês para as peças de roupa. Geralmente, esse tipo de traje era confeccionado em seda e poderia ter ricos bordados em fios de ouro. O termo *justaucorps* data de 1660 e, com o passar do tempo, no início do século XVIII foi substituído por “habit”. Fontes: *Fastes de cour et ceremonies royales. Le costume de cour en Europe. 1650-1800*. Paris: Musée National de Versailles, 2009, p. 230 e p. 263. Consultar também BOUCHER (2010, p. 465).

Lã (natural)⁴²⁸: Conjunto de fibras naturais de origem animal, obtido a partir do tosqueamento de ovelhas e de outros animais, como a cabra cashmere, o camelo, a alpaca, a lhama e a vicunha. Cada tipo de pêlo dos animais resultará em uma lã diferente, como, por exemplo, o cashmere resulta em uma lã fina e macia. Fonte: SABINO (2007, p. 270).

Lã pisoadada: Tecido feito com lã, que resulta de um processo pós-tecelagem em que se aperta e se bate o tecido, conferindo-lhe resistência, dureza e impermeabilidade. Fonte: <<http://www.maddycraft.com/MC108.pdf>>.

Lantejola: Pequenos discos brilhantes e chatos com um furo central utilizado em bordados. Fonte: BENARUSH (2014, p. 45).

Lhama: Tecido brilhante feito com fios de prata, ouro, cobre dourado ou prateado. Fonte: COSTA (2004, p. 151).

Macramê: Trabalho artesanal de entrelaçamento de fios que permite inúmeras variações de desenhos, muito utilizado em passamanarias, cintos, franjas (como acabamento de xales, toalhas e roupas) e etc. Fonte: SABINO (2007, p. 303).

Murça: Tipo de capa curta utilizada no traje de cônegos acima da sobrepeliz (vestimenta eclesiástica feita de tecido leve e branco, que se usa sobre a batina e desce até o meio do corpo). Fonte: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Optamos por empregar esse termo para a peça de plumas de papo de tucano dos imperadores brasileiros, pois é desta forma que aparece nas descrições da sagração de D. Pedro II, nos jornais de 1841. Notou-se que esse termo geralmente é designado para capas curtas de vestimentas rituais.

Nesga: Peça de tecido costurado triangularmente entre dois tecidos, de forma a proporcionar mais folga e caimento para a roupa. Fonte: <<http://glossario.usefashion.com/verbetes.aspx>>.

Ourela: Borda do tecido paralela à trama caracterizada por pequenos furos. Fonte: <<http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=15&IdVerbete=652>>.

Peitilho: Parte da roupa localizada na região do peito. Fonte: <<http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=15&IdVerbete=652>>.

Pences: Dobras costuradas no verso do tecido que se afinam gradativamente, que possuem a função de ajustar a peça ao corpo. Fonte: CRUZ (2013, p. 64).

Poncho: Capa quadrangular com uma abertura no meio, pela qual passa a cabeça ao vesti-la. Fonte: <<http://glossario.usefashion.com/>>.

⁴²⁸Tanto a lã quanto a seda, possuem suas formas sintéticas atualmente, no entanto, na época de confecção dos trajes de D. Pedro II (meados do século XIX), não havia a produção de fibras sintéticas, dessa forma optamos por trazer somente essas definições. Portanto, é válido lembrar que todos os tecidos dos trajes pesquisados, como o veludo, o cetim e a lã são compostos por fibras naturais.

Rufo: Acessório do traje masculino e feminino no final do século XVI e durante o XVII; volta ou colarinho franzida e engomada, usada em todos os países da Europa Ocidental e de forma e volume bem diferentes segundo países e épocas. Fonte: BOUCHER (2010, p. 471).

Seda (natural): Fibra natural de origem animal. Filamento contínuo segregado pelas lagartas (*Bombix mori*) que, quando se transformam em crisálidas, formam um casulo a partir desse filamento de seda. Para se formar os fios de seda se reúnem diversos filamentos dos casulos. No intuito de não haver a danificação do filamento, as crisálidas são mortas antes de saírem de seus casulos, por vapor ou água quente. Fonte: ANDRADE (2008, p. 164)

Tafetá: Tecido lustroso e armado, com efeito de nervura delgada no sentido da trama, que pode ser feito de fibras de seda naturais ou fibras sintéticas (como o poliéster). “Tafetá” também designa a mais simples técnica de tecelagem, chamada de “ligamento-tela”, formada pelos fios do urdume e da trama, que se cruzam em ângulo reto. Fonte: ANDRADE (2008, p. 165).

Talim: Cinto com fivela de uniformes militares, utilizado para prender a espada. Fonte: RODRIGUES (1953, p. 13).

Trama: Fio móvel que em um tear se dispõe transversalmente, em relação à teia. Fonte: COSTA (2004, p. 159).

Trancelins: Distintivos militares; espécie de cordas entrelaçadas, utilizadas nos ombros ou na parte da frente de fardamentos. Fonte: ALMEIDA (1998, p. 188).

Urdume: Conjunto de fios, também chamados de urdidura, que são dispostos no tear paralelamente ao seu comprimento, por entre os quais passam o fio da trama. Fonte: CRUZ (2013, p. 78).

Veludo: Tecido que se caracteriza pelo avesso liso e a superfície macia formada por pelos curtos e densos, podendo ser constituído por fios de seda natural ou por fibras sintéticas. O tecido é constituído de três conjuntos de fios, além da trama e do urdume, um conjunto extra de fios é empregado para os pelos, que cortados de maneira uniforme e rente à superfície, formam um aspecto característico aveludado. Fonte: CRUZ (2013, p. 78).

ANEXO A – Fotografia de Nadar, D. Pedro II em seu leito de morte, Paris, 1891.



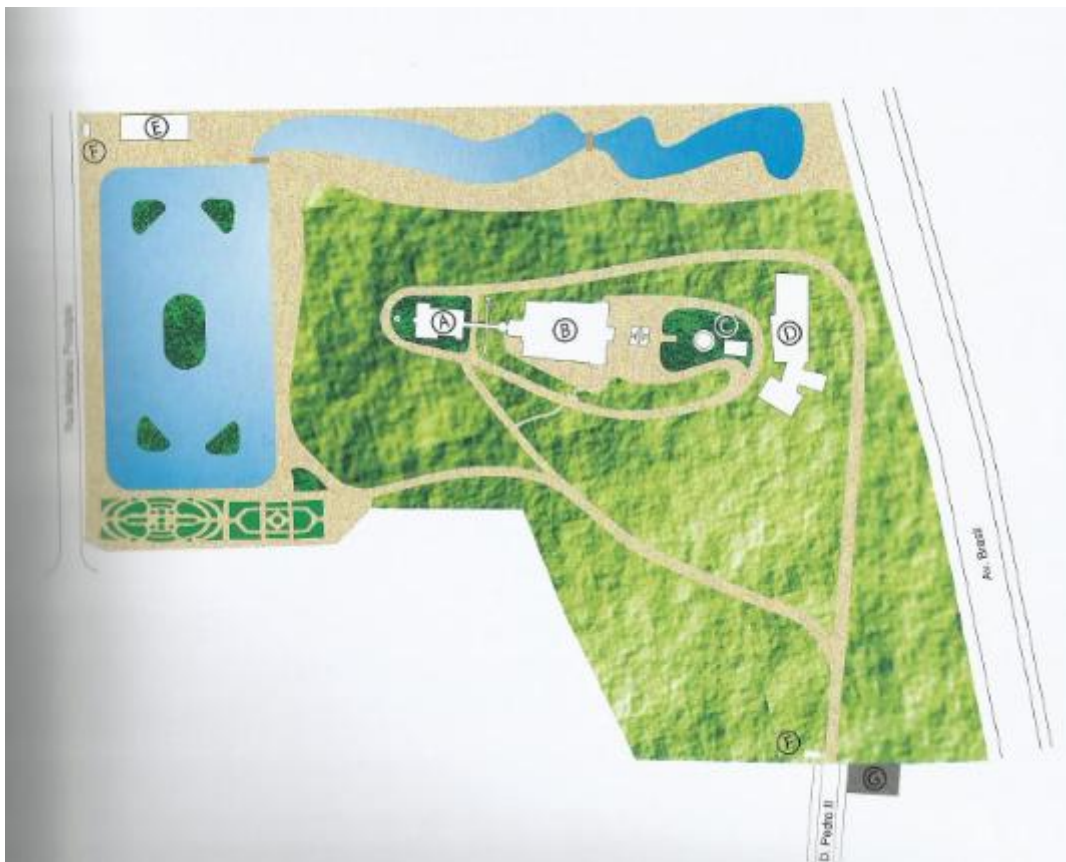
Fonte: http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos_marques.htm

ANEXO B – Sala de jantar do palacete, 1921, com mais de 5.000 peças sendo exibidas no MMP.



Fonte: REZENDE, 2008, p. 88.

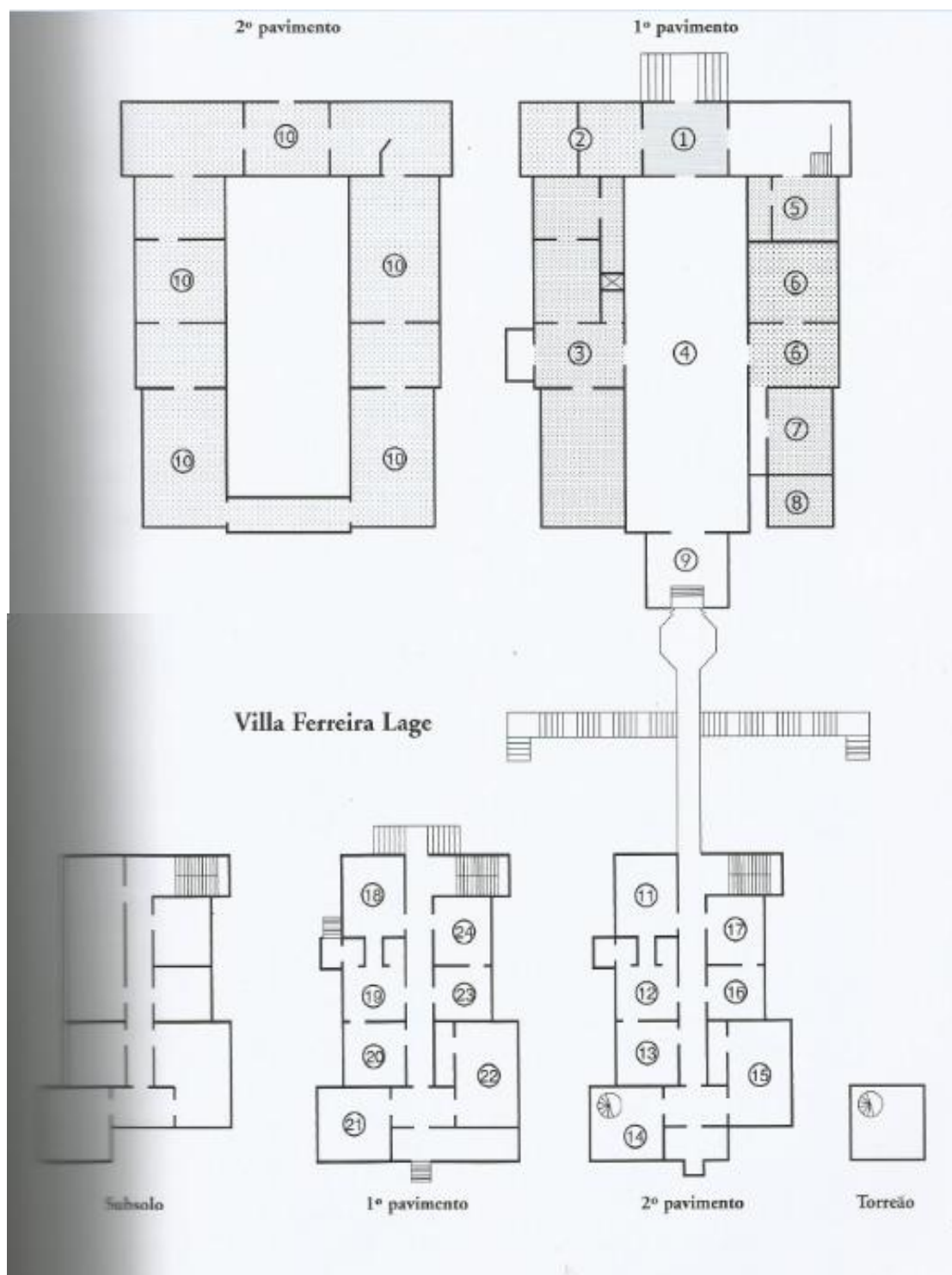
ANEXO C – Planta do Museu Mariano Procópio.



Planta da área total do Museu Mariano Procópio. (A) Villa Ferreira Lage (B) Prédio Mariano Procópio (C) Cafeteria (D) Reserva técnica e centro administrativo. Fonte: SAFRA, 2006, p. 23.



Museu Mariano Procópio.



Circuito expositivo do MMP anterior ao fechamento para reformas em 2008. 1º e 2º pavimentos: Prédio anexo Mariano Procópio. 1-Recepção. 2- Biblioteca e arquivo histórico. 3-Reserva técnica. 4-Galeria Maria Amália. 6- História Natural. 9-Exposição temporária. 10-Exposição permanente (onde se localizava a Sala D. Pedro II). 12- Leito. 13-Quarto de Alfredo Ferreira Lage. 14-Sala História Antiga. 18 – escritório de Mariano Procópio. 20- Sala de costura e chá. 21-Sala de Música. 22-Sala de jantar. 23-Copa. 24-Cozinha. Fonte: SAFRA, 2006, p. 35

ANEXO D - Estatueta comemorativa do dia 13 de maio de 1888 (abolição da escravatura). Autoria desconhecida. Acervo MMP.



Fonte: SAFRA, 2006, p. 124.

ANEXO E – Sala D. Pedro II. 1921.



Observam-se ao fundo os quadros de D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina, pertencentes na composição da sala até a década de 1990. Fonte: REZENDE, 2008, p. 227.

ANEXO F – Anúncio do *Almanak Laemmert* (1844). Seção alfaiates.

Alfaiates.

Antonio Joaquim d'Almeida, rua dos Ourives, 80.
 Barros, rua da Quitanda, 105.
 Braga, rua do Rosario, 43.
 Cesar e M.^{me} Valais, rua d'Ouvidor, 62.
 Claudino, Alfaiate da Casa Imperial, rua da Quitanda, 25.
 Clemente José Machado, rua do Cano, 17, 4.º andar.
 E. Gudin, rua d'Ouvidor, 71.
 Frédéric Vierling, faz tudo quanto é relativo ao seu officio
 tanto em civil como em militar, rua do Rosario esquina
 da dos Ourives.
 F. J. d'Oliveira, rua das Violas, 41.
 G. Elliott, rua de S. José, 75.

Nota-se o anúncio de Claudino, o alfaiate da Casa Imperial, o mesmo nome localizado nos documentos do Arquivo Histórico Nacional.

Fonte: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394b&pesq=claudino&pasta=ano%20184>>.

ANEXO G – Anúncio do *Almanak Laemmert* (1844). Seção bordadores.

Bordadores.

D. Anna Justina do Espirito Santo, rua d'Ajuda, 97.
 Ignacio Joaquim dos Santos, bordador de paramentos,
 rua do Hospicio, 52.
 João Cancio dos Santos Pina, rua dos Ourives, 23.
 Laurindo José de Souza Ferreira, rua do Cano, 45.
 Manoel Villar de Oliveira, rua de S. José, 58.
 Ricardo Antonio do Nascimento, rua Formosa, 43.
 D. Rosa Alexandrina de Lima, Praça du Constituição, 75.

—————

André Robert, com loja de lãs, sedas frouxas, e avia-
 mentos de bordar, rua dos Ourives, 25.

—————

Nota-se que a maioria dos anunciantes é de homens. Os quadrados marcam os mesmos nomes localizados nos documentos do Arquivo Histórico Nacional. Abaixo se observa o comércio de André Robert destinado aos aviamentos de bordar.

Fonte: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394b&pesq=claudino&pasta=ano%20184>>

ANEXO H - Anúncio do Almanak Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro (1854). Seção lojas de modas e fazendas, p. 484.

WALLERSTEIN, MASSET & C.
70 RUA DO OUVIDOR 70

Com casa em Paris e em Londres, recebem fazendas por todos os vapores de Southampton, assim como por todos os paquetes regulares do Hâvre, encarregão-se de qualquer encommenda, tanto para França, como para Inglaterra; encontra-se sempre nos seus armazens grande sortimento de fazendas francezas, inglezas e da India; toda a qualidade de artigos proprios para o toilette de uma senhora, sedas, lãas, cassas, meias, rendas, modas, emfim tudo que apparece de novidade; algumas vezes ainda antes de conhecidas e vistas em Paris, são immediatamente remetidas pelos vapores; artigos de todas as qualidades para homens e meninos, chapéos e bonés, pannos, casimiras, brins, fazendas para colletes, grande sortimento de camisas, roupa feita, luvas, meias, etc., morins e linhos, lenços de linho, cambraia e seda da India, leques, oculos para theatro, lenços, camisinhas bordadas, &c.

Fonte: https://books.google.com.br/books?id=DN0WAQAAMAAJ&pg=PP13&lpg=PP13&dq=Almanak+Mercantil+e+Industrial+da+Corte+e+Prov%C3%ADncia+do+Rio+de+Janeiro,+1854&source=bl&ots=zrD981Sgyi&sig=yWRSzRzOzufKOKz3wj0hJ_WCyg&hl=ptBR&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI4jRjt3oxgIVzVqICh27OgoZ

ANEXO I – Anúncio Almanak Mercantil (1856).

38: NOTABILIDADES.

LÃAS, SEDAS E TODOS OS PERTENCES PARA BORDAR.

Leja de Lias, Sedas frouxas, frocos e aviamentos de bordar.

AO BASTIDOR DE BORDAR

95. Rua do Ouvidor, 95.

M^{me} A. C. Favre tem a honra de participar a todos os seus freguezes e ao respeitavel Publico, tanto na côrte, como nas provincias, que sua casa está sempre bem sortida em tudo o que ha de mais novo em lãas, sedas frouxas, torçaes, frocos, missangas, linhas, algodões, agulhas, crochetes, talagarça, papeis picados, vidrilhos, desenhos e mais todos os aviamentos que são precisos para bordar.

Tudo o que é necessário para costuras.

Tambem tem : fitas, rendas, blondas, gregas, franjas, galões, entremeios de cassa; borlas, botões, barbatanas, luvas de todas as qualidades, e tudo o que se pôde desejar de mais moderno e de bom gosto.

95. RUA DO OUVIDOR, 95.

Nota-se marcado pelo quadrado o comércio destinado aos bordados, como desenhos e papeis picados. Fonte: MONTELEONE, 2013, p. 91

ANEXO J – “L’Art du Brodeur”. Manual de bordados.



Prancha representando bordados, retirada de *L’Art du Brodeur*. Cada letra indica um tipo de material e ponto a ser utilizado. Fonte: FASTES DE COUR ET CEREMONIES ROYALES, 2009, p. 95.

ANEXO K -Botões forrados dos fardões.



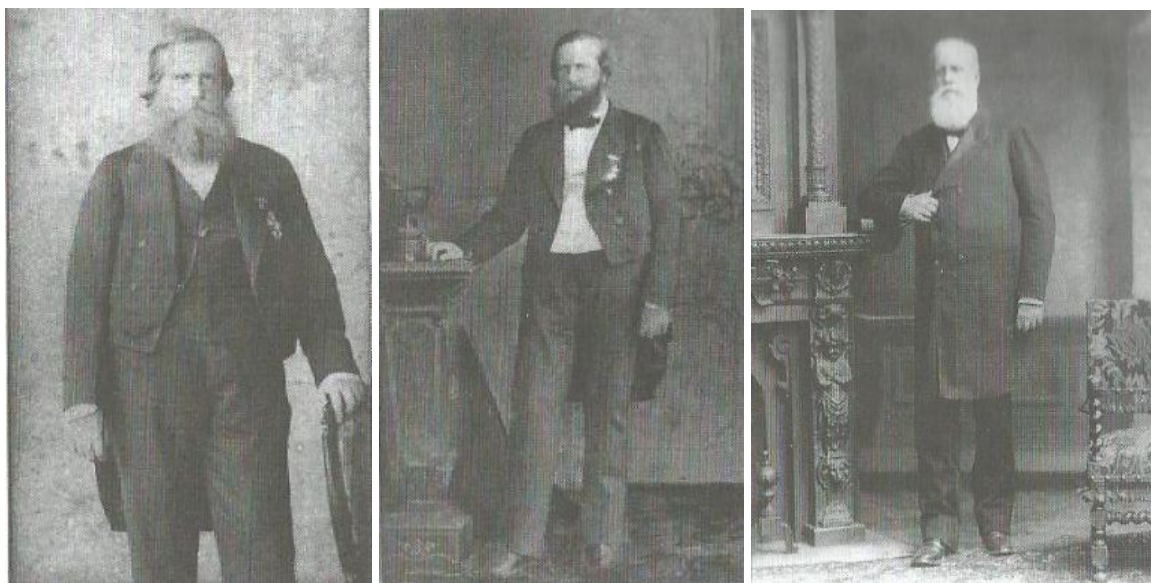
À esquerda barra das abas do fardão de casamento. Observa-se que o botão foi utilizado apenas como um acabamento decorativo, uma vez que foi costurado abaixo dos recortes. À esquerda, punho do fardão do casamento (acima) e punho do fardão da maioridade (abaixo). Fotografia Cássio Ferreira (fardão de casamento) da autora (fardão da maioridade). Acervo MMP.

ANEXO L – Dragonas do fardão de casamento.



À esquerda, dragona do fardão de casamento, parte interna. Os grampos de metal são presos a uma alça de lã costura nos ombros da casaca. À direita, dragona, botão bordado com o globo imperial, também localizado na veste de coroação e no manto imperial.

ANEXO M – D. Pedro II em trajés civis.



À esquerda e ao centro, fotografias da década de 1870. À direita, fotografia de 1889. Fonte: SCHWARCZ (2012, p. 326 e p. 452).

ANEXO N – Primeiros monarcas europeus a adotarem uniformes militares como forma de apresentação pessoal/ Tela de George Stubbs com o traje inglês de campo



À esquerda, David von Krafft (1625-1724), *Charles XII*. s/d. Óleo sobre tela. Coleção National Museum of Fine Arts. Stockholm. Fonte: <<http://swedishfreak.com/culture/swedish-history/the-rise-and-fall-of-a-superpower/>>. Ao centro, Adam Ludwig d'Argent (1748-1829), *Joseph II Imperador da Áustria*, miniatura (32 x 26 mm), 1780. Coleção MET Museum. Fonte: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436067>>. À direita, Thomas Gainsborough (1727-1798), *The Prince of Wales, 1782*, óleo sobre tela, 250.1 x 186 cm. The Rothschild Collection. Fonte: <<http://www.museumnetworkuk.org/portraits/artworks/waddesdon/img6.html>>

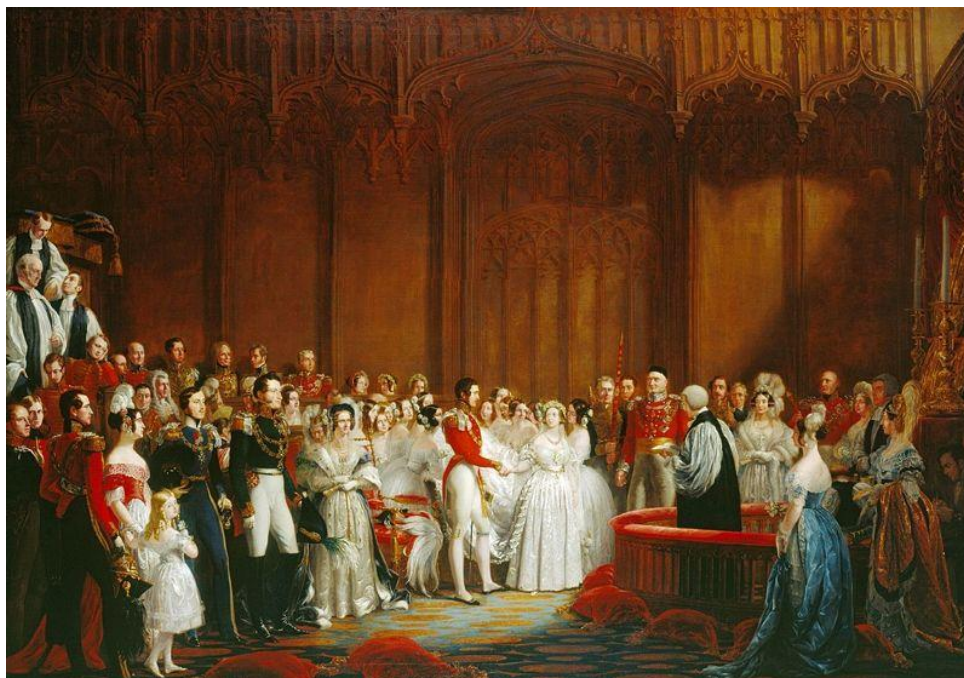


À esquerda, traje de coroação de Paulo I, 1796. The Moscow Kremlin Museums. Fonte: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/mens-court-dress-russia-1720s-1917/>>. Paulo I foi o primeiro monarca russo a ser coroado com um uniforme militar. À direita, traje de casamento (1766) de Gustave da Suécia (1746-1792). O modelo é chamado de *habit à la française*, como exemplo do impacto visual entre os dois tipos de indumentária. Acervo: Gabinete real de armas de Stockolm. Fonte: *Fastes de cour et ceremonies royales. Le costume de cour en Europe. 1650-1800*. Paris: Musée National de Versailles, 2009, p. 231.



George Stubbs (1724-1806). *Horse and Rider*. Óleo sobre tela. s/d. Fonte: <http://artmight.com/Artists/Stubbs-George/George-Stubbs-Horse-and-Rider-De-257230p.html>

ANEXO O – Monarcas do século XIX retratados em uniformes militares.



Sir George Hayter, *O casamento da Rainha Vitória*, óleo sobre tela, 1840-2. Fonte: <http://www.royalcollection.org.uk/egallery/object.asp?object=407165>



À esquerda Luís Filipe I de França. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Filipe_I_de_Fran%C3%A7a. Ao centro Maximiliano de Habsburgo-Lorena. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maximiliano_do_M%C3%A9xico#/media/File:Maximiliaan_van_Oostenrijk.png. À direita Franz Joseph I da Áustria. Fonte: http://www.artnet.com/artists/franz-russ-the-younger/kaiser-franz-joseph-i-5q4_KdDe3-kP5MDhYTaqO2

ANEXO P – D. Pedro I e D. João VI em uniformes portugueses vermelhos.



À esquerda, Jean François Badoreau. *D. Pedro de Alcântara, Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*, 18-- , gravura, color, 58 x 42 cm. À direita, Domingos Serqueira (1738-1836), *D. João Príncipe Regente*, 1802-1806, óleo sobre tela, 102x77 cm. Fonte: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2014-004.htm>>.

ANEXO Q - Jean-Baptiste Isabey. *Costume de inspetor general de artilharia. s/d. Paris, Musée du Louvre, departamento de Artes gráficas.*



A seta indica as anotações do artista com especificações dos bordados. Fonte: Catálogo, Jean-Baptiste Isabey, portraitiste de l'Europe. Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Preau, 18 octobre 2005 - 9 janvier 2006; Musée des Beaux-Arts de Nancy, 28 janvier 2006 - 19 avril 2006.

ANEXO R – Jean-Baptiste Debret. *Duas damas da corte em grande gala. Aquarela e lápis. 1826. Coleção: Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.*



Nas laterais das pranchas observa-se o desenho detalhado dos bordados com anotações à direita sobre os bordados. Fonte: (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 351)

ANEXO S – Condecorações brasileiras e francesas.



I) Condecoração da Legião de Honra. II) Ordem Imperial do Cruzeiro. III) A Ordem de D. Pedro I. IV) Imperial Ordem da Coroa de Ferro.

ANEXO T – Jacques Louis David. *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard, óleo sobre tela, 1801.*



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Napole%C3%A3o_Bonaparte#/media/File:David_napoleon.jpg

ANEXO U - Uniformes dos generais de Napoleão Bonaparte .



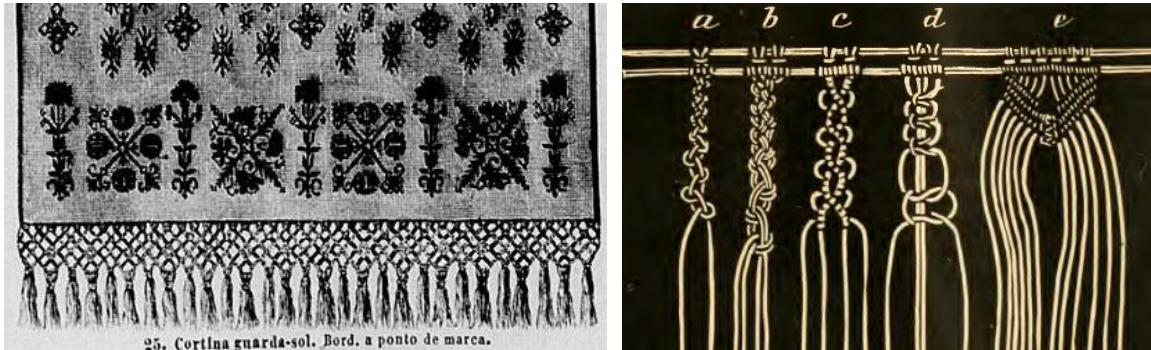
À esquerda, retrato do general-conde Dirk von Hogendorp, autor desconhecido, óleo sobre tela, 1810, coleção: *Musée de l'Armée*. Folhas e frutos de carvalho podem ser observados na farda. Fonte: (BANDEIRA & LAGO, 2009, p. 47). À direita, Leon Cogniet (1794-1880), retrato do marechal Nicolas Joseph Maison, s/d. óleo sobre tela, coleção: *Musée de l'Armée*. Fonte: <<http://www.musee-armee.fr/collections/base-de-donnees-des-collections/objet/nicolas-joseph-maison-1771-1840-marechal-de-france-par-leon-cogniet.html>>

ANEXO V - Retrato do imperador romano Claudius.



Observa-se esculpida na cabeça a coroa de folhas e frutos de carvalho. Museu do Vaticano. Fotografia da autora. 2014.

ANEXO W – Macramê.



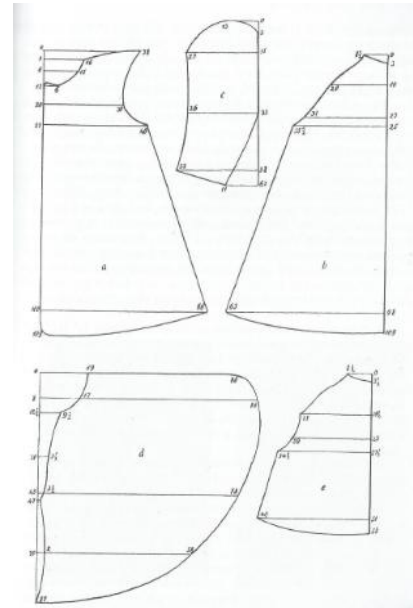
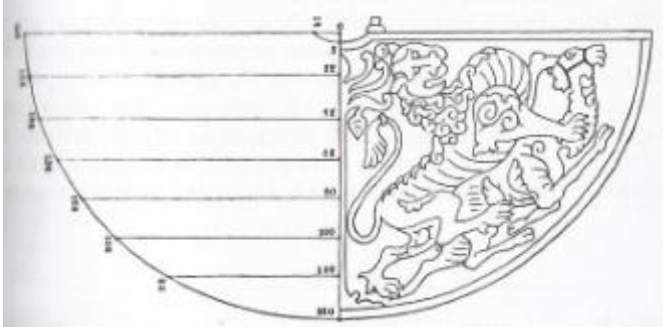
À esquerda, ilustração do periódico *A Estação*, ensinando como se fazer uma cortina guarda-sol com franjas de macramê. O jornal orienta que as assinantes retornem à edição de 1874 para consultarem a técnica. Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1881, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709816&PagFis=625>. À direita, ilustração de laçadas básicas da técnica. Fonte: *Sylvia's book of macramé lace*, 1890.

ANEXO X – Túnica de sacração de Napoleão Bonaparte.



Túnica e faixa (cintura) de coroação de Napoleão Bonaparte. 1804. Cetim de seda branco e bordados com fios de ouro. Coleção Fontainebleau, Musée National du Château, Departamento de Objetos, Museu do Louvre. Fonte: LAVEISSIÈRE (2004, p. 41)

ANEXO Y – Modelagens.



À esquerda manto de imperadores alemães. Idade média. À direita molde de peliça com capa curta. 1858. Observa-se a forma que remete ao godê nos cortes. Fonte: KOHLER, 2005, p. 179 e p. 51.

ANEXO Z – Coroa e cetro de D. Pedro II.



À esquerda, coroa de D. Pedro II que foi confeccionada com pedras preciosas retiradas da coroa de seu pai. À direita, cetro imperial da época da sagração de D. Pedro I que foi posteriormente utilizado por Pedro II em sua coroação e nas aberturas de assembleia. Atualmente as peças fazem parte do Museu Imperial de Petrópolis. Fonte: <<http://www.museuimperial.gov.br/>>.

ANEXO AA – Os apartamentos de Versalhes. Final do século XVII.

À esquerda, Antoine Trouvain, *Os apartamentos de Versalhes*. Final do século XVII. Biblioteca Nacional da França. Gabinete de estampas. Fonte: BOUCHER, 2010, p. 227.

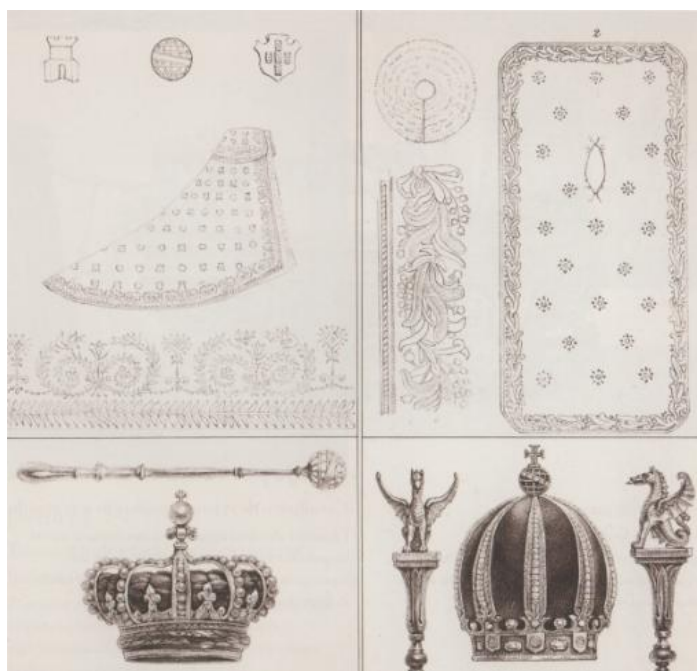
ANEXO BB – Jacques Louis David, *Le Sacre du Napoléon*, 1806/1807, óleo sobre tela, Museu do Louvre.

Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Sacre_de_Napol%C3%A9on.

ANEXO CC – Trajes majestáticos de D. João VI, D. Pedro I.



Jean-Baptiste Debret, Retrato de D. João VI, 1817, óleo s/ tela, 0,60m x 0,42m. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC, Rio de Janeiro. Jean-Baptiste Debret, Coroação de D. Pedro I, gravura. DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10. Reprodução digital de José Rosael. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo. Fonte: DIAS (2006).



Cetros, coroa e manto real de D. João VI (esquerda) e de D. Pedro I (direita) Prancha 10. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, v.3. Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 607.

ANEXO DD – Manto imperial de Francisco I da Áustria.



Nota-se acima do veludo vermelho a murça de pele de arminho, branca com pontos pretos. À direita detalhe do bordado com folhas e frutos de carvalho e o que se assemelha a folhas de louro. Fonte: Museum Wien. SK WS XIV 117. Departamento de reprodução do acervo (imagens enviadas pelo museu através de e-mail).

ANEXO EE - Luis XVI em seu traje majestático. Manto com murça de pele de arminho.



Jean Duplessis, Luis XVI, óleo sobre tela, 1780. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arminho#/media/File:Louis_xvi.jpg

ANEXO FF⁴²⁹ – UNIFORMES DO SEGUNDO IMPÉRIO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. OBSERVAÇÕES COMPARATIVAS DE TÉCNICAS DE MANUFATURA E MATERIAIS.

Indumentária 1-Casaca que pertenceu ao Barão do Pontal (Manuel Inácio de Melo e Souza/ 1781-1859). Exerceu cargos políticos no império de 1835 a 1859. Primeira peça doada ao MHN em 1922. Restaurada (forro interno não original). Provavelmente a peça seja de meados do século XIX, pois possui bordados com maior similaridade (técnicas) com os fardões pesquisados de D. Pedro II. Fotografias da autora.

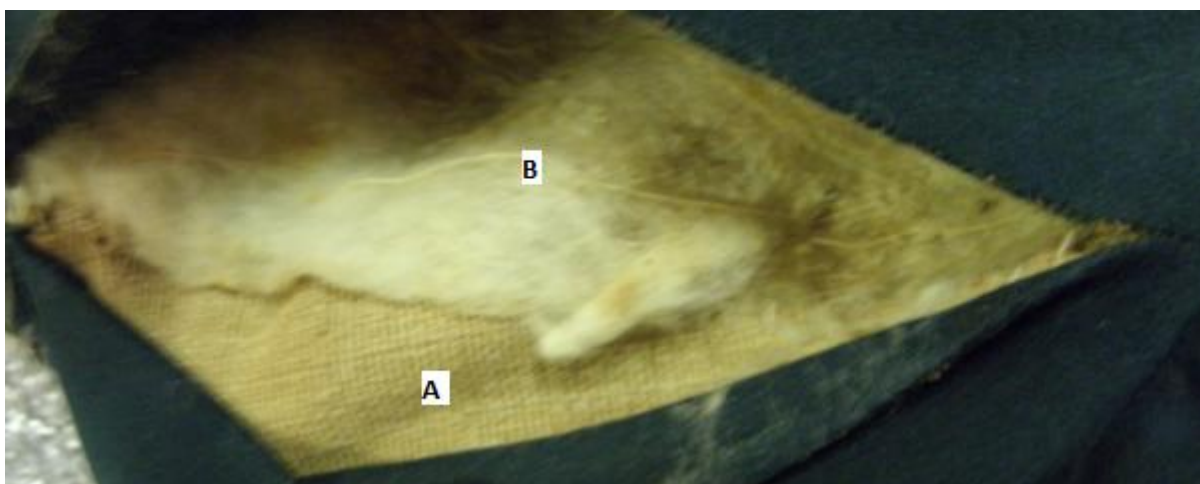
Créditos: Ibram/MinC/MHN. Referência da peça: 20175.



⁴²⁹É importante esclarecer que a identificação das matérias-primas das indumentárias foi feita somente a partir de análises visuais (principalmente dos materiais das camadas internas) e através de algumas informações das fichas catalográficas do MHN.



Detalhes da gola. Nota-se o mesmo material de preenchimento dos bordados (um tipo de papelão). Nesta indumentária o papelão parece ter sido todo costurado, antes de ser bordado com fios metálicos.



Estruturas internas da casaca. A – tipo de entretela de linho ou algodão grosso. B – acolchoamento provavelmente de algodão.



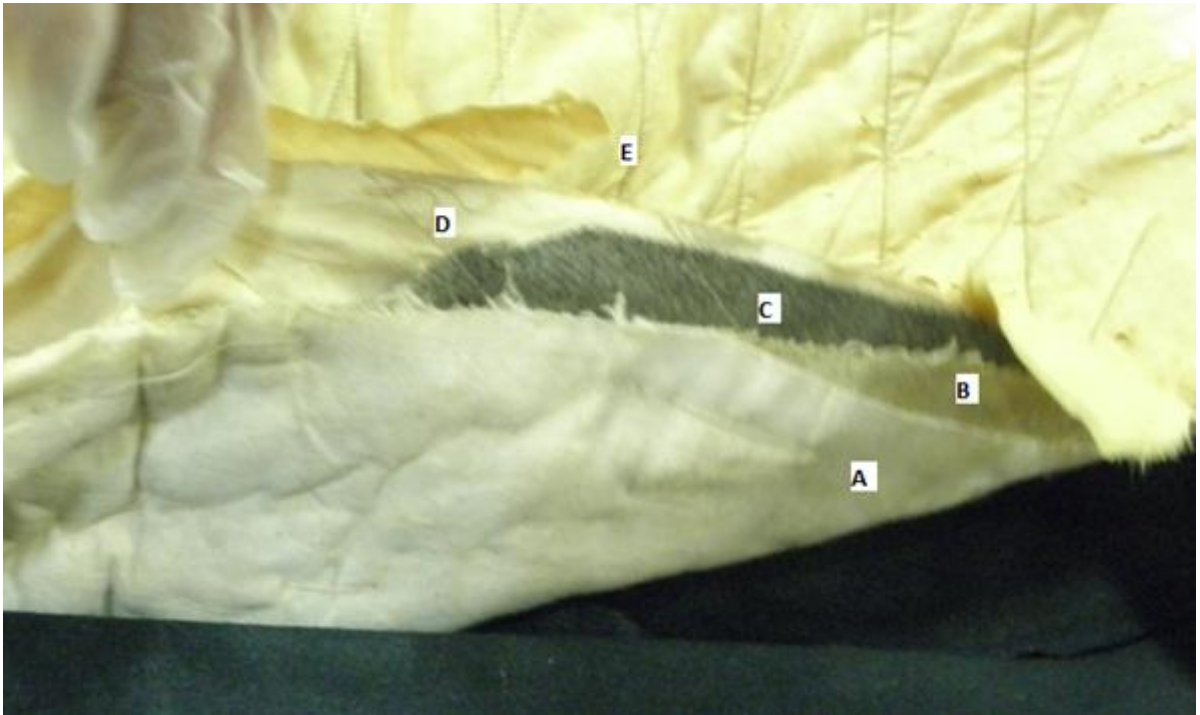
Barra da blusa da casaca. As setas indicam o mesmo recorte encontrado na modelagem dos fardões da maioria e do casamento.



Bolsos decorativos traseiros das abas da casaca. À esquerda: bolso fechado. À direita: bolso aberto.

Indumentária 2-Casaca de oficial maior do Paço Imperial. Provavelmente Segundo Império.
Lã, seda, fios metálicos dourados e prateados.

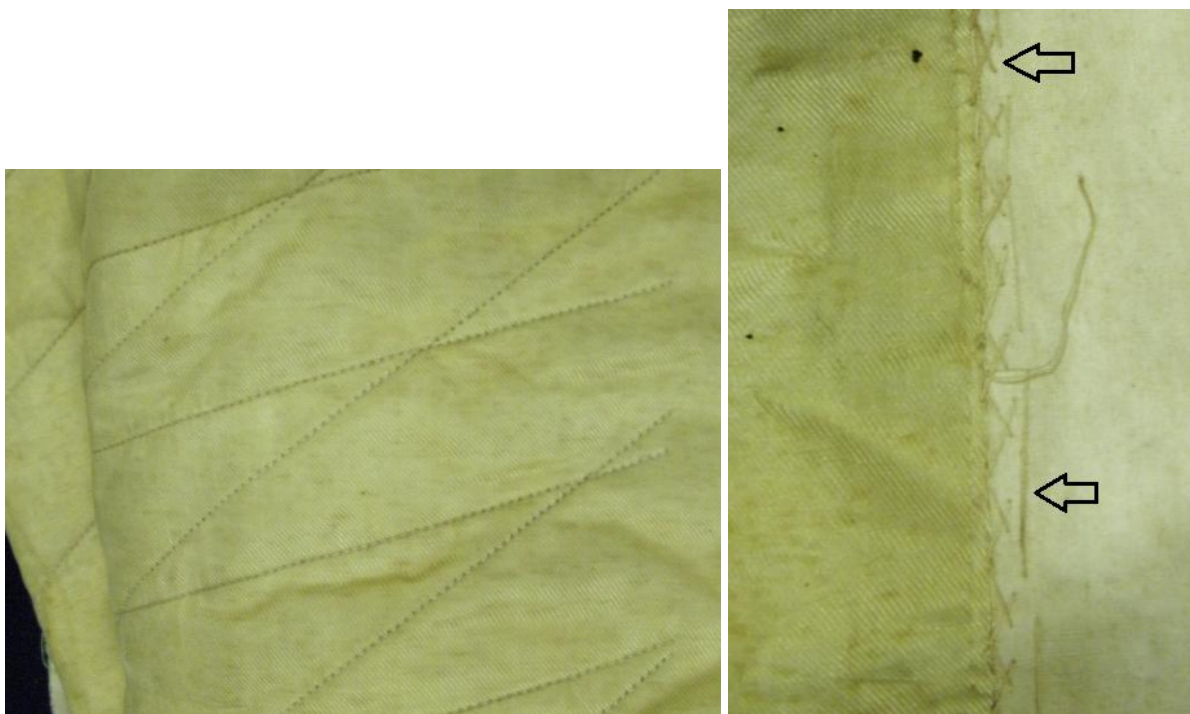
Créditos: Ibram/MinC/MHN. Referência da peça: 19250.



Estruturações internas da casaca. A – Tecido semelhante ao algodão. B – Tecido semelhante a uma entretela de linho ou algodão grosso. C – Material semelhante a um feltro. D – Tecido igual ao “A”. E – Último forro em seda.



À esquerda abertura do bolso esquerdo da aba da casaca (como dos fardões de D. Pedro II da maioria e do casamento). À direita, forro em seda descosturado, com perdas, o que permite ver o forro do bolso da aba da casaca (tecido mais claro semelhante ao algodão).



Forração interna em seda da casaca. Imagem à esquerda: costuras à máquina originais. À direita: costuras e alinhavos feitos à mão na junção dos forros.

Indumentária 3-Casaca sem identificação. Lã, seda, fios metálicos. Provavelmente do segundo Império (185-). Uniforme de oficial maior do paço (como camaristas e guarda-roupas, cargos de grande prestígio na Corte). Fonte: RODRIGUES, 1953.

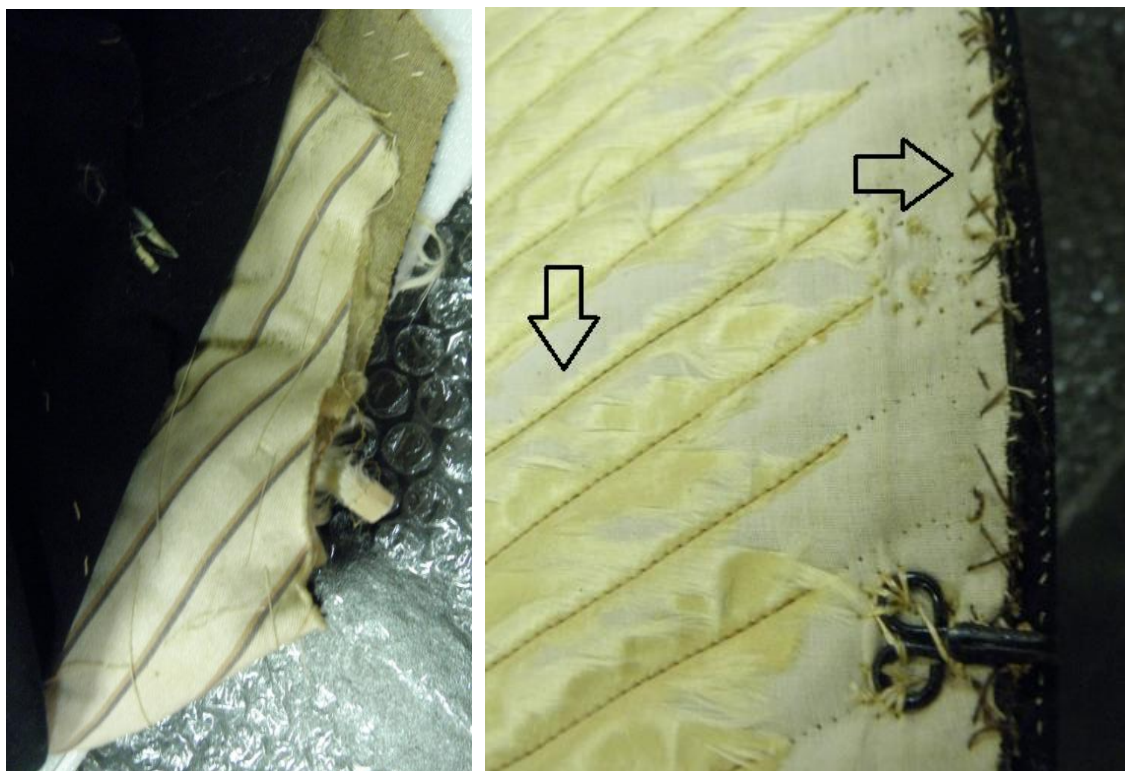
Créditos: Ibram/MinC/MHN.



À esquerda detalhe da gola. Nota-se o mesmo material de preenchimento do bordado. À direita tipo de linho grosso utilizado como base ou reforço para o bordado no interior da casaca. Nota-se que não há vestígios de risco do desenho dos bordados, que talvez fossem guiados pelo material de preenchimento.



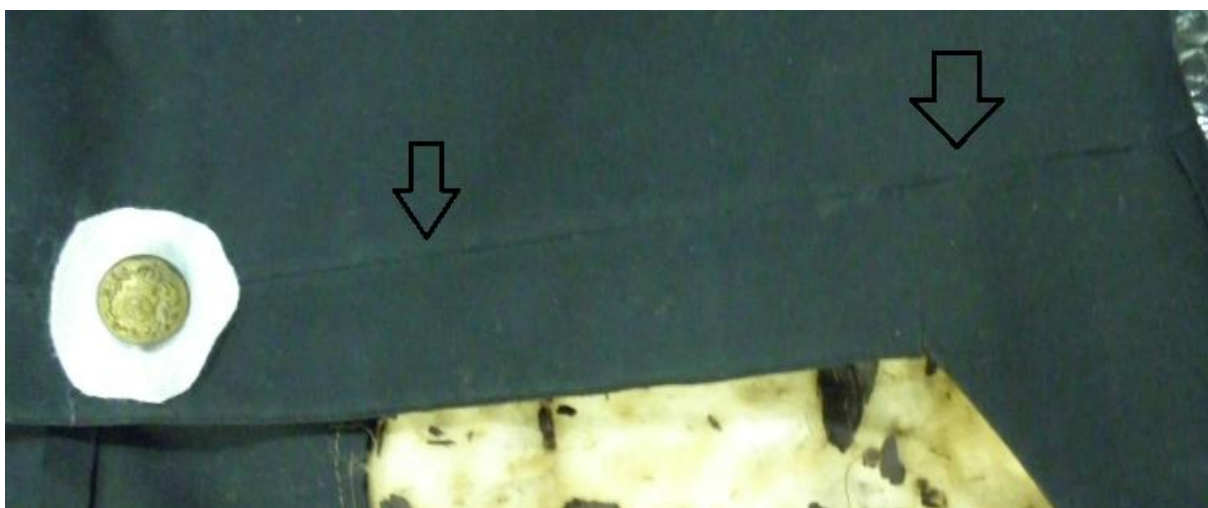
Interior da casaca. Nota-se o mesmo fechamento por colchetes das indumentárias de D. Pedro II pesquisadas e a forração original em seda com costuras feitas à máquina.



À esquerda, forro com padrão listrado localizado nas mangas (tecido de algodão ou seda). À direita, seta à esquerda: costuras feitas à máquina. Seto à direita: costuras feitas à mão que provavelmente ficavam abaixo do forro original em seda (atualmente com perdas como se nota).

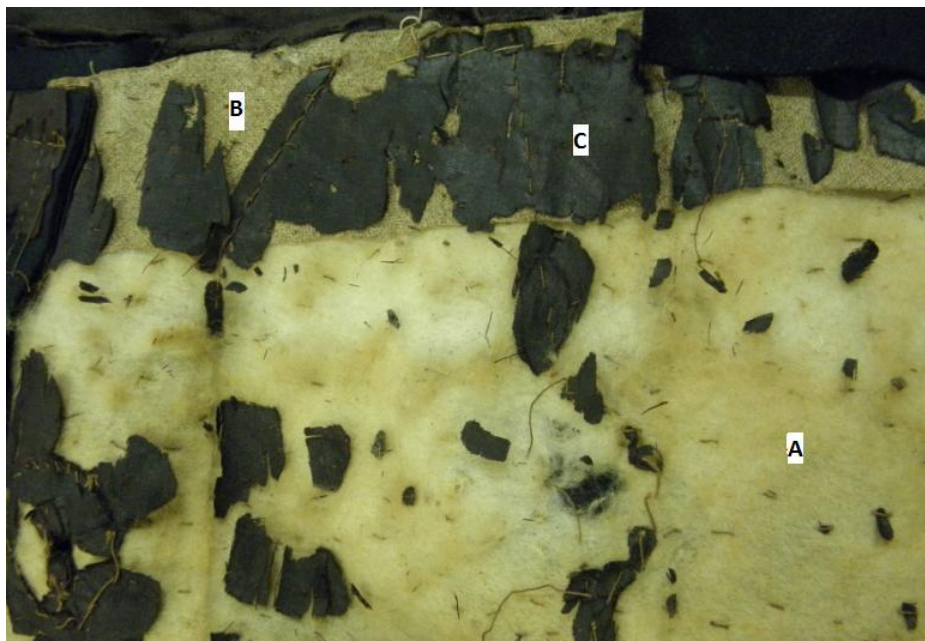
Indumentária 4-Casaca que pertenceu ao Barão de Mamoré (Ambrósio Leitão da Cunha/ 1825-1898). Lã, seda fios metálicos. O Barão iniciou sua vida política em 1852 como deputado e teve diversos cargos como de senador e presidente de província durante o segundo Império⁴³⁰.

Créditos: Ibram/MinC/MHN. Referência 20175.



Barra da blusa da casaca. As setas indicam o mesmo recorte localizado nos fardões de D. Pedro II, indicativo de uma modelagem semelhante das casacas.

⁴³⁰Fonte:http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=1402&li=20&lcab=1886-1889&lf=20



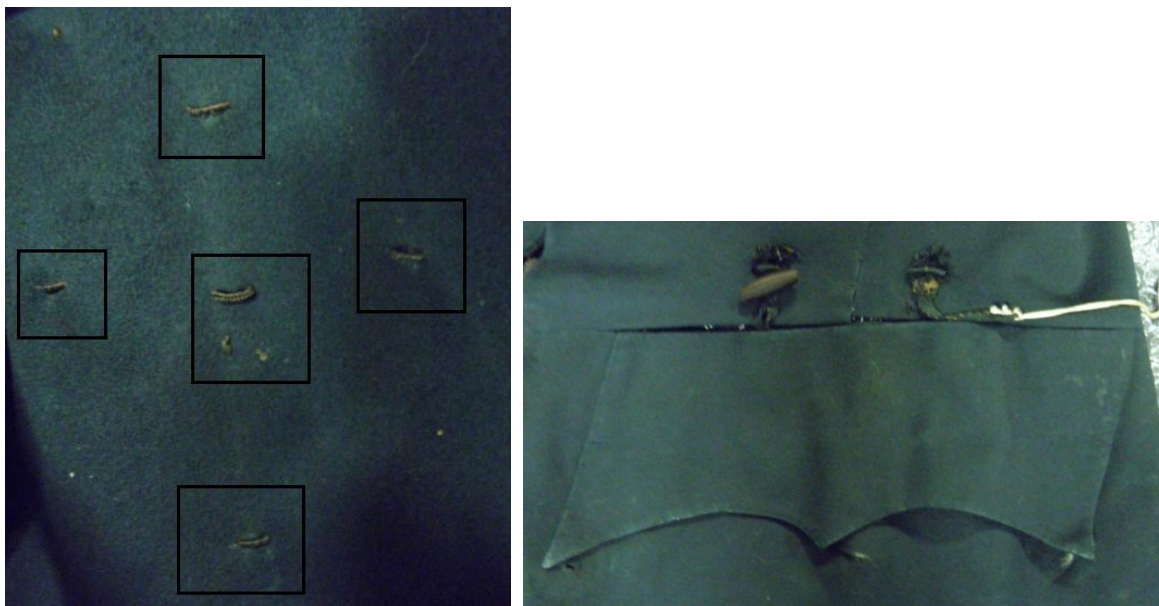
Estruturas internas das costas da casaca. A – acolchoamento interno. B – tipo de entretela em linho ou algodão grosso. C – Material marrom semelhante ao cetim ou tafetá de seda.



Bolso interno localizado na blusa (parte frontal) da casaca. Nota-se o forro vermelho, de um material não identificado, semelhante à lã.



Costuras originais à mão localizadas nas abas da casaca.



À esquerda, alças feitas à mão em linha marrom, localizada ao lado direito da blusa (parte da frente da casaca), provavelmente para fixar placas da Ordem de Cristo e da Ordem da Rosa, comendas concedidas pelo imperador ao Barão de Mamoré⁴³¹ [As mesmas alças foram observadas no fardão de casamento, na parte traseira da cintura, talvez para a costura de botões ou fixação das bandas] À direita bolso traseiro das abas.

Indumentária 5-Sobrecasaca de D. Pedro II do 3º uniforme da marinha (fardão de almirante). Segunda metade do século XIX. Lã, seda, fios metálicos.

Créditos: Ibram/MinC/MHN. Referência da peça: 20180.



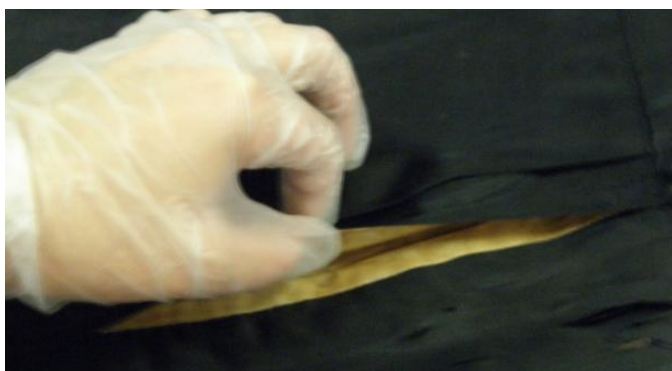
⁴³¹Fonte: http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=1402&li=20&lcab=1886-1889&lf=20



Canhão (punho) bordado com fios prata e dourado, com folhas e frutos de carvalho e estrelas, o mesmo padrão observado nos fardões de casamento e da maioria. À direita, botão da sobrecasaca, que ao todo possui 20 itens como este, com a coroa crucífera e estrelas nas bordas. Como diferenciados botões dos fardões pesquisados, a âncora, símbolo da Marinha.



À esquerda forro com padrão listrado utilizado nas mangas, possivelmente de seda. À direita camadas internas da sobrecasaca localizadas em toda parte da blusa (frente e costas). O tecido bege assemelha-se a um linho e o vermelho assemelha-se a um feltro de lã.



Bolso localizado no interior da sobrecasaca, localizado no interior das abas, como nos fardões da maioria e do casamento. No interior forração em tecido claro, possivelmente seda.

ANEXO GG - LEVANTAMENTO DE INDUMENTÁRIAS DE D. PEDRO II PERTENCENTES A COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS⁴³²

MUSEU IMPERIAL

SOBRECASACA DO 3º UNIFORME DO EXÉRCITO (FARDÃO DE GENERALÍSSIMO)



Materiais: Lã, seda, fios de ouro. Botões dourados.

Data: 1870

Marca: Rivet D & Solder D

Procedência: Doação de Pedro de Orleans ao MHN em 1922 e transferida em 1941 ao MI.

Obs.: Os punhos são bordados com folhas e frutos de carvalho e estrelas. Atualmente encontra-se na reserva técnica.

Imagem: Acervo Museu Imperial/Ibram/MínC

⁴³²Foi realizado um levantamento no Museu Mariano Procópio, no Museu Histórico Nacional, no Museu Imperial e no Museu Paulista. No Museu Paulista não há indumentárias de D. Pedro II. O MMP possui apenas as três peças pesquisadas.

SOBRECASACA DO 3º UNIFORME DA MARINHA (FARDÃO DE ALMIRANTE)

Materiais: Lã, seda, fios de ouro. Botões dourados.

Data: 1870

Marca: Luís Tarragão

Procedência: Doação de Pedro de Orleans ao MHN em 1922 e transferida em 1941 ao MI.

Obs.: Os punhos são bordados com folhas e frutos de carvalho e estrelas. Atualmente encontra-se na reserva técnica.

Imagem: Acervo Museu Imperial/Ibram/MinC

MURÇA (PELERINE) DO TRAJE MAJESTÁTICO



Materiais: Plumaz de papo de tucano do bico preto com forro de cetim de seda e cadarços no pescoço para fechamento.

Data: 1822

Marca: --

Procedência: Transferida do Tesouro Nacional onde esteve desde 1889 para o MHN em 1929. Posteriormente transferida para o MI em 1941.

Obs.: Utilizada na sagração de D. Pedro I e depois na sagração de D. Pedro II. Fazia parte do traje majestático de D. Pedro II para as aberturas de Assembleia. Atualmente encontra-se em exposição. Restaurada por Almir Paredes Cunha em 1975.

Imagem: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>

MANTO IMPERIAL



Materiais: Veludo verde de seda, forração em lhama dourada, bordados com fios dourados diversos, canutilhos e paetês.

Data: 1841

Fabricação: Rosa Alexandrina de Lima pelo valor de três contos de réis.

Procedência: Transferido do Tesouro Nacional onde esteve desde 1889 para o MHN em 1929. Posteriormente transferida para o MI em 1941.

Obs.: Utilizada na sagração de D. Pedro I e depois na sagração de D. Pedro II. Fazia parte do traje majestático de D. Pedro II para as aberturas de Assembleia. Atualmente encontra-se em exposição. Restaurada por Almir Paredes Cunha em 1975.

Imagem: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>

Detalhes da peça



VESTE MAJESTÁTICA

Materiais: Cetim de seda e fios de ouro.

Data: Segunda metade do século XIX.

Fabricação: Artesãos do Rio de Janeiro (segundo informações da legenda da peça).

Procedência: Doador por Pedro de Orleans e Bragança ao MI (s/d, possivelmente na década de 1940).

Obs.: Fazia parte do traje majestático de D. Pedro II utilizado nas aberturas de Assembleia. Atualmente encontra-se em exposição. Restaurada por Almir Paredes Cunha.

Imagem: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/588?mode=full>

SAPATOS DO TRAJE MAJESTÁTICO

Materiais: Cetim de seda e fios de ouro.

Data: Segunda metade do século XIX.

Fabricação: P. A. Guilherme.

Procedência: Doador por Pedro de Orleans e Bragança ao MI (s/d, possivelmente na década de 1940).

Obs.: Fazia parte do traje majestático de D. Pedro II utilizado nas aberturas de Assembleia. Atualmente encontra-se em exposição.

Imagem: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/672?mode=full>

LUVAS DO TRAJE MAJESTÁTICO

Materiais: Seda e fios de ouro.

Data: Segunda metade do século XIX.

Fabricação: Araújo Costa & Co.

Procedência: Doador Pedro de Orleans e Bragança ao MI (s/d, possivelmente na década de 1940).

Obs.: Fazia parte do traje majestático de D. Pedro II utilizado nas aberturas de Assembleia. Atualmente encontra-se em exposição.

Imagem: <http://187.16.250.90:10358/handle/acervo/604?mode=full>

CHAPÉU DA COROAÇÃO

Materiais: Veludo de seda e fios de ouro.

Data: 1841.

Fabricação: Joaquim Carlos Palhares (1841).

Procedência: Doado por Pedro de Orleans e Bragança ao MI (s/d, possivelmente início da déc. de 1940)

Obs.: Utilizado na coroação de D. Pedro II. A época foi descrito como “capacete de cavaleiro”.

Reserva técnica. Restaurado em 2010.

Imagem: CADERNO TÉCNICO. CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/servicos-online/publicacoes-online>

MANTO DE GRÃO-MESTRE DA ORDEM IMPERIAL DO CRUZEIRO

***Imagens não autorizadas

Materiais: Escumilha de seda branca bordado com retrós azul-claro com cristais. Motivo dos bordados: 376 estrelas de cinco pontas foram bordadas.

Data: 1841.

Fabricação: Inácio Joaquim dos Santos (RJ).

Procedência: Doado por Pedro de Orleans e Bragança ao MI (s/d, possivelmente início da déc. de 1940)

Obs.: Manto com o qual D. Pedro II chegou à cerimônia de sua sagração (segundo descrições da época era um “manto de cavaleiro”), depois foi substituído pelo manto imperial.

Reserva técnica. Restaurado em 1975. Atualmente encontra-se estado ruim de conservação, por isso as imagens não foram autorizadas.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL**SOBRECASACA DO 3º UNIFORME DA MARINHA (FARDÃO DE ALMIRANTE)**

Materiais: Lã, seda, fios de ouro e botão dourado.

Data: Segunda metade do século XIX (provavelmente década de 1870).

Fabricação: ---

Procedência: Doadada por Pedro de Orleans e Bragança ao MHN em 1922.

Obs.: Encontra-se atualmente na reserva técnica.

Imagem: Acervo Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC.

PONCHO



Materiais: Lã, pelos, fios de ouro e botão dourado.

Data: Por volta de 1866.

Fabricação: ---

Procedência: Doador Pedro de Orleans e Bragança ao MHN em 1922.

Obs.: De acordo com informações do MHN foi utilizado em 1866 na rendição do Uruguai durante a Guerra do Paraguai.

Encontra-se atualmente em exposição.

Imagem: Acervo Museu Histórico Nacional/Ibram/MínC.

CARTOLA⁴³³



Materiais: Pelo de antílope.

Data: Segunda metade do século XIX.

Fabricação: Paris.

Procedência: Doadada pela Baronesa de São Joaquim ao MHN em 1924.

Obs.: De acordo com informações do MHN a peça foi utilizada em Paris durante o exílio de D. Pedro II no final do século XIX. Na imagem acima, abaixo da cartola observa-se o estojo do objeto. Atualmente encontra-se em exposição.

Imagem: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=18505>

⁴³³Fonte das informações sobre a doação:

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=29631>

BORGUEZIM

Materiais: Couro, camurça, metal.

Data: Segunda metade do século XIX.

Fabricação: Paris.

Procedência: Doadada pela Baronesa de São Joaquim ao MHN em 1924.

Obs.: De acordo com informações do MHN a peça foi utilizada em Paris durante o exílio de D. Pedro II no final do século XIX. Na imagem acima, abaixo da cartola observa-se o estojo do objeto. Atualmente encontra-se em exposição.

Imagem: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=18515>

ANEXO HH – Coleção de indumentárias do Museu Mariano Procópio⁴³⁴
--

OBJETO	MATERIAL	ORIGEM/ÉPOCA	OBS.
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	José Cesário de Miranda Ribeiro (1792-1852)	Bordado nos punhos e gola
Calça	Lã, algodão, botão metálico	José Cesário de Miranda Ribeiro (1792-1852)	Conjunto do fardão acima
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Visconde Lima Duarte (1826-1896)	Bordado nos punhos e gola
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Visconde Lima Duarte (1826-1896)	Fardão de gala
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Não identificado/século XIX	
Calça	Lã, algodão, botão metálico	Não identificado/século XIX	Conjunto do fardão acima
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Não identificado/século XIX	Fardão de gala
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Conde da Motta Maia (1843-1897)	Bordado nos punhos e gola
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Conde da Motta Maia (1826-1896)	Abotoadura dupla frontal e bordados na gola
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	José Machado Coelho de Castro (1827-1896)	Bordado nos punhos, gola e bolsos traseiros
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejoulas, botão metálico, colchetes	Conselheiro Firmino Rodrigues (1816-1879)	Fardão de gala

⁴³⁴Esta tabela foi feita a partir dos dados da ficha de indumentárias do MMP. Entre os fardões do século XIX de origem não identificada, provavelmente encontra-se o uniforme do ex-presidente de província Eugênio Barbosa e do Barão de Catas Altas, uma vez que ambos foram citados no Arrolamento realizado em 1944 das peças em exposição no museu nesse ano. As origens não citadas de outras indumentárias, como por exemplo, dos paramentos religiosos e dos figurinos de teatro, necessitam de futuras pesquisas para que possam ser identificadas. O acervo também possui botões avulsos do século XIX, como os botões metálicos dos fardões e acessórios femininos, como trepa-moleques e travessas.

Calça	Lã, algodão, botão metálico	Conselheiro Firmino Rodrigues (1816-1879)	Conjunto do fardão acima
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejola, botão metálico, colchetes	Não identificado/século XIX	
Casaca	Seda	Conde de Prados (1815-1882)	
Conjunto de casaca, calça e colete	Cetim, sarja, algodão, botão fivela (metal)	Não identificado/século XIX	
Casaca	Sarja, algodão, botão	Não identificado/século XIX	
Fardão/sobrecasaca	Lã, algodão, seda, galão, botão e fio metálico	Pedro Antônio Freesz/século XIX	Tenente da Guarda Nacional
Farda ⁴³⁵	Linho (branco) e fio metálico	Afonso Pena (1847-1909)	
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejola, botão metálico, colchetes	Afonso Pena (1847-1909)	Bordado nas gola e punhos
Fardão/casaca	Lã, seda, algodão, fio metálico, lantejola, botão metálico, colchetes	Afonso Pena (1847-1909)	Bordado na gola
Calça	Lã, algodão, seda, galão, osso, metal	Afonso Pena (1847-1909)	Provavelmente faz conjunto com as duas últimas fardas acima
Calça	Lã, algodão, seda, galão, osso, metal	Afonso Pena (1847-1909)	Provavelmente faz conjunto com as duas últimas fardas acima
Par de punhos	Lã, algodão, fio metálico, lantejola	Barão Ribeiro de Almeida (1829-?)	Bordados
Cauda de traje de corte	Chamalote de seda, fio metálico dourado	Princesa Isabel (1826-1921)	
Blusa	Seda, festão, colchete e botão de pressão	Dona Maria Amália (1834-1914)	Mãe de Alfredo Lage
Saia	Seda, festão, colchete e botão de pressão	Dona Maria Amália (1834-1914)	Conjunto da blusa acima

⁴³⁵Farda similar ao modelo “nehru”, consultar Benarush (2014, p. 15).

Vestido [ou veste]	Seda, renda, festão, canutilho	Dona Maria Amália (1834-1914)	
Traje de corte (saia, blusa e pala)	Seda, cambraia de linho, tule, renda, fio metálico prateado, lantejola e colchete	Baronesa de Suruhy (1816-?)	
Bicorne (chapéu)	Couro, pluma, seda, fios metálicos	Visconde Lima Duarte (1826-1896)	
Bicorne (chapéu)	Couro, seda, fio metálico	Conde da Motta Maia (1826-1896)	Etiqueta com a marca: "Cia. Guimarães Rua da quitanda número 68"
Bicorne (chapéu)	Couro, seda, fio metálico	Conde da Motta Maia (1826-1896)	
Bicorne (chapéu)	Veludo, seda, couro, fio metálico, lantejola	José Machado Coelho de Castro (1827-1896)	
Bicornes (chapéu)	Veludo, seda, couro, fio metálico, lantejola	Visconde de Lima Duarte (1827-1896)	2 unidades
Bicorne (chapéu)	Couro, pluma, fio metálico e tecido	Afonso Pena (1847-1909)	2 unidades
Bicorne (chapéu)	Couro, tecido, pluma, metal, miçanga	Almirante Saldanha (1834-1914)	
Capacete	Feltro, cetim, couro, pluma, metal	Pedro Antônio Friesz/século XIX	Capacete de tenente da Guarda Nacional
Capacete	Couro, lã, metal dourado	Pedro Antônio Friesz/século XIX	Capacete de tenente da Guarda Nacional
Capacete	Metal dourado e prateado, couro e crina	Primeira metade do século XIX	Capacete da Guarda Nacional de D. Pedro I
Quepe	Couro, feltro, seda, fio metálica	Barão de Catas Altas (1829-?)	
Quepe	Couro, papelão, fio metálico, lantejola	Não identificado/século XIX	
Cartola	Couro, veludo, feltro, seda papelão	Belmiro de Almeida (1858-1935)	
Cartola	Gorgorão, metal	Belmiro de Almeida (1858-1935)	
Um par de luvas	Pelica branca	Afonso Pena (1847-1909)	
Um par de sapatos	Seda, couro, veludo, fio metálico	Maria Pardos (186?-1928)	

Um par de sapatos	Seda, couro, veludo, fio metálico	Não identificado/século XIX	
Farda/casaco	Sarja e botão	General Mourão Filho (1900-1972)	
Calça	Sarja e botão	General Mourão Filho (1900-1972)	Conjunto da peça acima
Quepe	Tecido [?]	General Mourão Filho (1900-1972)	
Um par de coturnos	Couro, ilhós de metal e cadaço	General Mourão Filho (1900-1972)	
Casaco (abrigo)	Lã e botão metálico dourado	Uniforme militar da Guarda Civil de Minas Gerais/ sec. XX	
Camisa	Tricoline, botão de plástico	Uniforme militar da Guarda Civil de Minas Gerais/ sec. XX	Conjunto da peça acima
Calça	Tecido [?] botão de plástico	Uniforme militar da Guarda Civil de Minas Gerais/ séc. XX	Conjunto das 2 peças acima
Gravata	Tecido [?] elástico e colchete	Uniforme militar da Guarda Civil de Minas Gerais/ sec. XX	Conjunto das peças acima
Dólmã	Lã, algodão, galão e botão de plástico e metal	Uniforme da Sociedade Musical Lira Guarani (fundada em 1893)/peça provavelmente do séc. XX	
Calça	Lã, algodão, galão e botão de plástico e metal	Uniforme da Sociedade Musical Lira Guarani (fundada em 1893)/peça provavelmente do séc. XX	Conjunto da peça acima
Camisa+platina	Sarja, feltro, galão dourado	Graça Almeida/século XX	Peça de uniforme de tenente de uma das primeiras mulheres a entrar para a Marinha do Brasil
Gravata	Sarja, feltro, galão dourado	Graça Almeida/século XX	Peça de uniforme de tenente da Marinha

Camisa	Tricoline e botão de plástico	Graça Almeida/século XX	Branca/Peça de uniforme de tenente da Marinha
Farda/casaco	Sarja e botão metálico	Graça Almeida/século XX	Branca/Peça de uniforme de tenente da Marinha
Saia	Sarja e zíper	Graça Almeida/século XX	Branca/Peça de uniforme de tenente da Marinha/conjunto da peça acima
Farda/paletó	Sarja, galão, botão metálico	Graça Almeida/século XX	Tecido escuro/Peça de uniforme de tenente da Marinha
Saia	Sarja e zíper	Graça Almeida/século XX	Tecido escuro/Peça de uniforme de tenente da Marinha/conjunto do item acima
Farda/casaco	Tecido [?], botão metálico	Graça Almeida/século XX	Tecido escuro/Peça de uniforme de tenente da Marinha
Blusa	Tecido [?], botão metálico	Graça Almeida/século XX	Peça de uniforme de tenente da Marinha
Saia	Tecido [?], botão de plástico, zíper	Graça Almeida/século XX	Peça de uniforme de tenente da Marinha
Quepe	Tecido [?] e metal	Graça Almeida/século XX	Peça de uniforme de tenente da Marinha
Quepe	Feltro, gorgorão, cetim, galão, botão metal	Graça Almeida/século XX	2 unidades/Peça de uniforme de tenente da Marinha
Casaco feminino	Lã e colchete	Emília Maria de Jesus/início do século XX/Rosário de Minas	Presente oferecido por seu noivo em 1901
Blusa	Algodão, seda, renda, passamanaria	Terezinha Oliveira Borges [?]	
Saia	Seda, renda, canutilho, colchete	Terezinha Oliveira Borges [?]	
Colete	Seda, algodão, botão	Não identificado	
Jabour (gola)	Renda e tule	Não identificado	

Traje de Nossa Senhora do Rosário (anágua, camisola, vestido e manto)	Cambráia, veludo cetim de algodão, galão	Não identificado	
Quepe	Feltro, metal dourado, couro sintético, fio metálico/ século XX	Peça de uniforme de funcionários do MMP	
Quepe	Tecido e couro sintético	Não identificado/Provavelmente século XX	
Capacetes (elmos)	Metal	Não identificado	3 unidades
Chapéu palheta	Fibra vegetal e tecido	Não identificado	
Chapéus femininos	Tecido [?] e pluma	Não identificado	2 unidades
Chapéu trançado	Fibra vegetal	Malásia/período não identificado	
Um par de sapatos	Couro, tecido, fios de seda, metal, pedraria	Pertenceu ao ator Antônio Ramos/Época não identificada	
Um par de sapatos	Tecido [?] e couro	Família Surerus	Família tradicional de imigrantes alemães de Juiz de Fora/os sapatos se assemelham a modelos típicos alemães
Sapatos	Couro e metal	Paris/época não identificada [século XIX?]	2 unidades
Avental	Seda e algodão	Não identificado	Peça cerimonial da maçonaria
Colar	Seda, veludo, colchete	Não identificado	Peça cerimonial da maçonaria/Grau 18
Paramentos religiosos			
Estolas	Algodão e fio metálico	Não identificado	2 unidades (cores diferentes)
Estola	Veludo, algodão, fio metálico, galão	Não identificado	

Casulas	Algodão adamascado e galão	Não identificado	4 unidades (cores diferentes)
Mitra	Seda[?], gorgorão, fio metálico, pedraria	Não identificado	
Um par de meias pontificais	Gorgorão	Não identificado	
Um par de sapatos	Couro, gorgorão, fio metálico	Bispo Dom Justino da Igreja Católica/nascido em 1966	
Véu de umeral	Algodão brocado, fio e argola metálica	Não identificado	
Figurinos de teatro			
Casaca+colete+jabour	Cetim, algodão	Não identificado	2 conjuntos (cores diferentes)
Casaca+colete+calça	Cetim, algodão, botão de pressão	Não identificado	3 conjuntos (cores diferentes)
Calças	Cetim, algodão, botão de pressão	Não identificado	3 unidades (cores diferentes)
Macacão	Cetim, algodão, colchete	Não identificado	

ANEXO II – Transcrições de cartas
--

Texto 1. Carta de D. Luis de Orleans e Bragança para Alfredo Lage datada da Villa Marie Thérèse, Cannes (França), 22 de janeiro de 1914⁴³⁶.

Presado amigo,

Só agora, voltando d'uma excursão a Itália, tive noticia do fallecimento da sua veneranda mãe, nossa fiel e inolvidável amiga. Não quero assim mesmo deixar de lhe enviar, em tão triste circumstancia, os meus mais sentidos pêsames. O que sua mãe foi para nós, bem o sei por meus pais. Póde pois estar certo de que não a esqueceremos nas nossas orações e sempre teremos em mente as grandes provas de dedicação que, durante toda a sua vida, ella nunca esqueceu de nos dar.

Creia-me sempre

Seu muito amigo

Luís de Orleans e Bragança

Texto 2. Carta de Alfredo Ferreira Lage para Geralda Armond (18/05/1943)⁴³⁷.

Rio, 18 de maio de 1943

Prezadissima prima Geralda,

Recebi uma estimada carta comunicando-me que fui procurado por um dos redatores do “Diário Mercantil” que lhe solicitou a história das fardas do magnânimo D. Pedro II para uma grande reportagem que intencionava fazer em torno desse assunto auxiliando assim a nossa obra de conservação dos objetos do 2º Império. Peço agradecer ao distinto Diretor do Diário Mercantil esse seu precioso auxílio e pondo à sua disposição os documentos que possuímos a respeito. O único que não convem reproduzir integralmente é o que se refere a carta do Taunay. Como bom amigo do diretor do Museu Paulista não desejo provavelmente magoal-o dando publicidade à um documento que não é favorável a esse bom amigo. Basta declarar que a pesar do esforço do diretor do Museu Histórico Nacional G. Barroso e não podendo conseguir do governo a quantia para aquisição das fardas, foram ellas, então, oferecidas ao

⁴³⁶Fonte: Arquivo Histórico MMP. Pasta MMP/AFL S7 76 apud REZENDE, 2008, p. 32.

⁴³⁷Fonte: Arquivo Histórico Museu Mariano Procópio.

Museu Paulista sem melhor resultado. Vendo que o nosso governo não fazia empenho na aquisição das preciosas fardas e correndo o risco de serem as mesmas negociadas para o estrangeiro intervimos então conseguindo adquiri-las para o Museu Mariano Procópio. Muito me auxiliou Pedro Calmon então redator do Gazeta de Notícias para essa aquisição escrevendo enérgicos artigos no “Gazeta”. Parece-me que com essas informações e o que possui o arquivo do Museu poderemos satisfazer o desejo do ilustrado diretor do “Mercantil”.

Como estou escrevendo muito às pressas, pois não quero demorar mais em responder a prima, aqui termino enviando saudoso abraço para a prima, [?] e irmãs.

[?]

Alfredo.

Texto 3. Carta de Gustavo Barroso à redação do Jornal do Comércio (12/06/1939⁴³⁸).

Museu Histórico Nacional

Rio de Janeiro, D.F.

Em 12 de junho 1939

Senhor Redator,

Tendo esta Diretoria deparado na notícia na notícia dada por essa ilustrada redação sobre a visita do Exmo. Senhor Presidente da República ao Museu Histórico Nacional com este trecho: “É pequena a Sala General Osório. Encontram-se nela objetos de arte do tempo de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II. O Sr. Gustavo Barroso mostrou ao Presidente vários quadros de valor histórico e desenhos das figuras mais importantes da época”, apressa-se a pedir a Vossa Senhoria a publicação das seguintes retificações pelo valor das relíquias do Grande Soldado nela expostas: suas armas, seus objetos de uso pessoal, seus uniformes de campanha, seus retratos, seu poncho transposto pelas balas paraguaias e até os próprios dentes e fragmentos de osso extraídos do profundo ferimento no Avaí.

Logo no início do Museu Histórico, a família General Osorio, compreendendo o alto significado patriótico da Instituição criada pelo Presidente Epitácio Pessoa, se apressou em

⁴³⁸Documento disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>. Biblioteca Digital do Museu Histórico Nacional.

pôr á disposição do diretor do museu as preciosa recordações do vencedor de Tuiuti. Durante todo o tempo de sua vida, D. Manuela Osorio Mascarenhas, distintissima filha do general e seus filhos, dedicaram-se grandemente a ajudar o Museu, cuidando com desvelo dessa esplendida sala. A Diretoria do Museu é profundamente grata á família Osorio e faz esta retificação para que seja posta em realce uma das salas mais belas do Museu, na qual estão reunidas as relíquias dum dos maiores brasileiros. Nela não há absolutamente quadros e desenhos das épocas colonial e monárquica. Tudo ali lembra o 1º comandante Chefe de nossas armas no Paraguai.

Por essa retificação, a Diretoria ficará gratissima a essa ilustrada redação.

Aproveito a oportunidade para apresentar a Vossa Senhoria os protestos de minha especial estima e distinta consideração.

Diretor

Ao Senhor do Jornal do Comércio.

Texto 4. Carta de Gustavo Barroso a José Vergueiro Steidel pedindo manequins para a exposição (29/09/1923⁴³⁹).

Museu Histórico Nacional

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1923

Exmo. Snr. Dr. José Vergueiro Steidel,

Informado pelo Sr. Encarregado dos Mostruários, que pertencem a expositores do Estado que tão dignamente V. Ex. representa, alguns “manequins” de que o “Museu” urgentemente precisa, rogo a V. Ex. que interponha o seu alto prestígio no sentido de serem cedidos taes manequins esta repartição, que os utilizará, com a competente declaração de oferta, para nelles expor as fardas de D. Pedro 2º e o “poncho” histórico que o mesmo Imperador vestia na rendição de Uruguayana.

Certo que o esclarecido espírito de V. Ex. apreciando na devida conta tão honrosa destinação, prestará o seu precioso apoio para que nos sejam cedidos taes objectos apresso-me a enviar-lhe a expressão do meu agradecimento e a segurança da minha estima e consideração.

Director

⁴³⁹Documento disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&PagFis=29265>.
Biblioteca Digital do MHN.

Texto 5. Carta de Gustavo Barroso a Rodrigo de Melo Franco sobre a transferência de indumentárias do MHN para o MI (17/04/1941)⁴⁴⁰.

Museu Histórico Nacional

Rio de Janeiro, 17 de abril de 1941

Senhor Director,

Respondo vosso officio n. 252, em que me solicitais a entrega das relíquias, pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional transferidas para o Museu Imperial de Petropolis. [...]

Os fardões de almirante e Generalissimo do Imperador, forma doados ao Museu nos dias de sua fundação, em 1922, pelo saudoso Principe D. Pedro de Orleans e Bragança sob a condição, de não poderem ser alienados ou transferidos. [...]

Rogo-vos ainda, se possível, retardar a transferência do poncho do Imperador na rendição do Uruguaiana, submetendo á digna douda Comissão que deu parecer sobre as transferências ou ao Exmº Sr. Ministro, ou pela forma que julgardes mais conveniente, o pedido de reconsideração do despacho feito aqui por esta Directoria e baseado nas seguintes alegações:

O Poncho em questão, dado sob aquelas já citadas condições pelo saudoso D. Pedro de Orleans e Bragança é uma peça fundamental e insubstituível da Sala Duque de Caxias, onde o MHN conserva e expõe as relíquias das nossas guerras estrangeiras e os troféus das vitorias de nosso Glorioso Exército. Ele integra a preciosa coleção dos objetos relativos à capitulação do Uruguaiana, entre os quais está a espada de Estigarribia, de modo que sua retirada desfalca profundamente o esplendor do conjunto do mostruário que relembra esse memorável feito militar. Além disso a sala é dominada pela estátua equestre do Imperador com o uniforme que trajava naquele dia, obra de Chaves Pinheiro, que não foi infelizmente fundida. Essa maquette de gesso, de tamanho acima do natural foi abandonada e quebrada no antigo Asilo dos Inválidos da Patria, onde esta directoria a foi buscar, restaurando-a com grande dificuldade.

O Imperador a cavalo cobre-se com o poncho que se exhibe na vitrina próxima. O confronto dessa peça do vestuário militar com a sua cópia pelo escultor é uma das cousas que mais ferem a atenção do visitante. O poncho está de tal modo ligado ao episodio guerreiro que parece a esta directoria ser mais próximo ficar onde se encontra.

Proponho entregar em lugar do poncho o modelo de bronze da mão do Imperador, feito para a confecção da chamada mão-de-justiça quando da coroação de Sua Majestade, peça de suma beleza e real valor histórico, mais própria a figurar no Museu Imperial.

⁴⁴⁰Documento disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=35012>.
Biblioteca Digital do MHN.

Entrego estas observações ao vosso alto critério e esclarecimento entendimento, certo de que sabereis nelas vê somente o meu zelo e bem dos serviços que me foram confiados sem o menor intuito de crear dificuldades ou empecilhos á administração.

Aproveito o ensejo para reiterar-vos os protestos do meu elevado apreço e distinta consideração.

Director.

ANEXO JJ – Transcrições de artigos de jornais

Texto 1. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, p. 1, 20/04/1926⁴⁴¹.

O caso das relíquias

Noticiamos, há dias, um facto realmente escandaloso e digno de toda a atenção por parte das autoridades competentes, qual o de certa compra de objectos de alto valor histórico, de verdadeiro interesse nacional, feita por um Belchior da cidade que, para isso, usou, criminosamente, do nome do Museu Histórico Nacional.

Cumpre-nos esclarecer ao publico, em additamento a informação, mais esta circumstancia grandemente significativa. O homem do bazar pedia pelos objectos 30 contos (adquirira-os por 3:000\$000) e, após a declaração da “Gazeta de Noticias” cedeu-os logo ao primeiro licitante, por 20 contos menos. Obteve-se por 10:000\$000 o proprietário do museu “Mariano Procopio”, em Juiz de Fora.

O hespanhol quis ver-se livre de uma possível compressão policial...

Agora uma reflexão. Deve o Congresso armar, quanto antes, o governo, de poderes especiais para agir, por intermédio de uma repartição federal, mas promptamente, efficientemente, em casos como o citado. O parlamento não pode deixar de encerrar a questão com o fito de resolvel-a, como já fizeram as Camaras dos principaes paizes. Há, no Congresso, figuras de destaque que têm demonstrado a maior solitudine em accorrer as necessidades da conservação do patrimônio histórico da nação. É tempo de tomarem a si obra de tanto vulto. Trata-se de nímia imposição de patriotismo!

⁴⁴¹Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&PagFis=18773. Fundação Biblioteca Nacional.

Texto 2. O Paiz, Rio de Janeiro, p. 3, (24/04/1926⁴⁴²).

Relíquias históricas

O brasileiro é, infelizmente, um povo pouco amigo de suas tradições. O nosso patrimônio histórico tem sofrido mutilações lamentáveis, graças, tão só, ao menospreço a que votamos tudo o que nos vem do passado.

Não só no que se refere aos acontecimentos da nossa história, mas, ainda, às próprias riquezas de arte, nós somos descuidados, para não dizer desleixados...

É facto que a nossa história é curta e que pouco temos a guardar. Mas, por isso mesmo, é que devemos guardar, avaramente, o pouco que possuímos, porquanto o futuro ir-nos-há pedir contas do nosso desamor aos objectos que falam de épocas culminantes de nossa história. Ainda há pouco, o presidente Mello Vianna, num gesto louvabilíssimo, organizou uma comissão, especialmente encarregada de estudar os meios necessários á retenção, no Estado, das riquezas da historia e da arte de Minas.

Essa iniciativa, de todo o ponto louvável, devia ser seguida por todos os governos das unidades da Federação. Até agora, infelizmente, o que temos é o quase completo abandono em que vivem ou se perdem, por ahi, as nossas relíquias de arte ou de historia. Agora mesmo, por exemplo, chega-se a noticia de ter sido oferecida, por um particular, ao Museu Mariano Procópio, daquela cidade mineira, o fardão sumptuoso com que o nosso segundo imperador estava nas ceremonias de sua maioridade e coroação.

Esse fardão é um objecto de inestimável valor histórico, que todo brasileiro, qualquer que seja a sua opinião em matéria de regimes governativos, deve pressar como symbolo que é uma phase importantíssima da vida da Patria. Além de ter pertencido ao segundo imperador do Brasil, esse fardão foi utilizado em cerimônias da mais alta significação histórica.

Como tal, elle deveria estar no Museu Historico, ao lado de outras relíquias do império. O facto de só agora ter dado entrada em um museu revela que esse objecto andou de mão em mão, ou, pelo menos, sepultado em alguma velha arca antiga, á mercê das traças e de outros inimigos roedores da gloria alheia.

⁴⁴²Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=25065. Fundação Biblioteca Nacional.

Texto 3. Correio da manha, Rio de Janeiro, p. 7, 22/06/1926⁴⁴³.

Professores e alumnos da Escola D. Pedro II no museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Os alumnos e alumnas da Escola Pedro II, acompanhados das professoras D. Valentina Marcondes, Irene Rabello Dias e Stella Aboim, visitaram hontem, demoradamente, o museu do Instituto Historico Geographico Brasileiro, onde tiveram oportunidade de admirar as fardas que pertenceram a Dom Pedro II e lhes serviram nos actos da maioridade, coroação e casamento. O Drs Ramiz Galvão, Orador Perpetuo, Max Fleiuss, secretario perpetuo do instituto e Marcos Baptista dos Santos, professor do collegio Pedro II, que estavam na occasião no instituto proporcionaram aos visitantes carinhosa recepção.

Texto 4. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 1, 16/06/1926⁴⁴⁴.

A odyssea dos fardões. Dos guarda-roupas imperiais ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fora

O Dr. Alfredo Ferreira Lage director fundador do Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, realisou a aquisição, para esse estabelecimento, dos uniformes da maioridade, da coroação e do casamento do Imperador D. Pedro II.

Comprou-os pela quantia de 10 contos de réis do Belchior que os houvera de uma descendente do conselheiro Paulo Barbosa, nas condições pouco limpas que a “Gazeta de Notícias”, em tempo, denunciou estridentemente. O gesto do Dr. Ferreira Lage é digno de encômios, pois angariou para a instituição, de que é fundador, os preciosos objectos, em risco imminente de serem negociados para o estrangeiro.

As fardas imperiaes, das três grandes épocas da vida de Pedro II, não irão mais para montras norte-americanas ou inglezas onde figurassem ao lado de uma cabaia de mandarin e de uma tanga de hottentote. Ficam no Brasil. Pertencem á cidade de Juiz de Fóra. Incluem-se no patrimônio de um Museu florescente e rico, onde estarão bem. Acresce que o seu

⁴⁴³Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=26139. Fundação Biblioteca Nacional.

⁴⁴⁴Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&PagFis=19299. Fundação Biblioteca Nacional.

comprador fez confeccionar artísticos armários, rigoroso estilo Império, com decorações de bronze dourado, para guardal-as.

As fardas de Pedro II são actualmente exhibidas no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde podemos vê-las conduzidos pela captivante amabilidade de Max Fleuiss. Magnificas, as três, não sabemos qual dellas seja a mais opulenta e mais formosa. A da maioridade, de velludo azul, bordados douro e botões primorosamente broslados, com as iniciaes do soberano e a coroa, acusa o reduzido desenvolvimento da criança. Pedro II, aos quatorze annos, de hombros escassos e talhe esguio, corpulência minguada de menino, seria como os demais rapazelhos de sua idade. A túnica cahirá como uma luva numa criança de 12 a 13 annos. Também muito delicado e pobre de proporções é o esplêndido fardão da coroação, de sêda cor creme, sumptuosa como as blusas das imagens, e que já Araujo Porto Alegre retratara na tela, inacabada, que possui o mesmo Instituto. A casaca do casamento pertence ao mocinho de 17 annos que ainda não é o homem e já não é a criança. De todas é a mais bella e completa.

E o thesouro não sahiu do Brasil!

É o que mais importa.

Texto 5. O Paiz, Rio de Janeiro, p. 2, 12/06/1926⁴⁴⁵.

Três Relíquias Históricas

Não serão exagerados os louvores, muito menos os agradecimentos, ao acto do Dr. Alfredo Lage offertando a Municipalidade de Juiz de Fora o Museu Mariano Procópio, de sua organização e que reuni collecções de alto valor histórico.

Naturalmente, sob a continuidade de seu cuidado e o zelo daquelle município, estará garantindo aos vindouros o usufruto artístico e instructivo dessa útil e patriótica fundação.

E agora, precisamente, vai ser Ella enriquecida com três fardas pertencente a D. Pedro II e ainda o Dr. Alfredo Lage quem as offerece, depois de as ter adquirido, de uma, descendente de Paulo Barbosa da Silva, I mordomo do imperante. São essas as fardas da coroação, da

⁴⁴⁵Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=25618. Fundação Biblioteca Nacional.

maioridade e do casamento. A da coroação, de 1841, consta da veste de velludo ricamente bordada a fios de ouro, uma banda de seda também bordada e sapatos de cetim com filigranas de ouro.

A da maioridade, de 1840, é pequena, tendo servido ao imperador quando este tinha apenas 15 annos. Resumisse no fardão todo bordado de desenhos a fios de ouro. A do casamento, é a mais rica data de 1843, e consta do fardão primorosamente trabalhado a ouro, com as respectivas dragonas.

Essas verdadeiras relíquias, antes de seguirem para Juiz de Fora, ficarão expostas no Instituto Histórico, sobre cuja égide foram inauguradas, a 13 de março de 1923, as galerias do museu Mariano Procopio, tendo sido, nesta solemnidade, representado pelos seus illustre directores Dr Manuel Cicero Peregrino da Silva, vice – presidente, e Dr Max Fleiuss, I secretario perpetuo, que foi o orador official e proferiu magnífica peça oratória.

Texto 6. Jornal do Commercio, Juiz de Fora, p. 1, 18/07/1926⁴⁴⁶.

Museu Mariano Procópio. A visita do príncipe d. Pedro de Orleans e Bragança. As fardas que pertenceram ao imperador d. Pedro II. O regresso dos príncipes.

Conforme estava noticiado realizou-se hontem, no Museu Mariano Procópio, a solemnidade da colocação das fardas que pertenceram a d. Pedro II, e há pouco adquiridas pelo sr. Dr. Alfredo Ferreira Lage.

As 9 horas da manhã, S. A. o príncipe d. Pedro, acompanhado de sua nobre esposa, a princesa Eliysabeth e dos principes Pedro e João, deram entrada no Museu, sendo recebidos pelo sr. Dr. Alfredo Ferreira Lage.

Logo após verificou-se a collocação das fardas na sala D. Pedro II, achando se presente elevado numero de pessoas gradas. [...]

Na sala d. Pedro II, passaram suas altezas a outras salas em visita ás preciosas relíquias expostas. O sr. Dr. Alfredo Lage sobre cada objecto dava amplas informações, despertando assim a atenção de todos.

O príncipe d. Pedro elogiou com enthusiasmo o carinho com que o sr. Alfredo Lage, vem organizando o museu, dotando-o de relíquias que constituem uma verdadeira glória.

⁴⁴⁶Fonte: Biblioteca Murilo Mendes.

S.A. a princesa Elysabeth, percorreu também demoradamente todas as secções admirando entusiasticamente todos os objectos e sobre elles dispendendo considerações, o que evidencia elevada cultura da ilustre e nobre dama.

Após a visita, o sr. Dr. Alfredo Lage ofereceu a Suas Altezas e as pessoas presentas uma chávena de chocolate.

A banda do 10º Regimento de Infantaria executou lindas peças de seu vasto repertório.

O Sr. Dr. José Procópio Teixeira proporcionou hontem aos principes um agradável passeio, percorrendo vários pontos da cidade.

Suas altezas acham-se agradavelmente impressionados pela acolhida gentil que lhes tem sido dispensada pelas autoridades e pessoas gradas desta cidade.

Obedecendo ao itinerário os ilustres visitantes seguirão hoje as 12 e 17 minutos para Ouro Preto.

O Museu Mariano Procópio por uma deferência especial do Sr. Alfredo Lage, será hoje franqueado ao público.

Texto 7. Diário Mercantil, Juiz de Fora, p. 2, 14/09/1926⁴⁴⁷.

Museu Mariano Procópio

Foram feitas ao Museu Mariano Procópio as doações seguintes:

Pela sra. Viscondessa de Cavalcanti uma miniatura da Imperial Ordem da Rosa. Pelo general Estalishau Vieira Pamplona uma valiosa espada da época de d. João, Príncipe Regente, tomada dos revoltosos do Contestado.

Pelo sr. Nelson de Senna dois machados indígenas de origem Botocuda, achados no valle do Suassuby Grande.

Pelo sr. Dr. João Nunes Lima um antigo e curioso polvarinho.

Pela família Freesz diversos objetos de fardamento de oficial da Guarda Nacional que pertenceram ao saudoso tenente Pedro Antonio Freesz.

Pelo senhor Orlando Zebrist Torres um par de dragonas e um raro bernal da época do segundo Império.

⁴⁴⁷Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora.