

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

VALESCA HENZEL SANTINI

**PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E USOS DA JOIA EM SÃO PAULO NO SÉCULO
XIX, 1815-1889: UM ESTUDO DE CULTURA MATERIAL**

Versão Corrigida

São Paulo, 2023

VALESCA HENZEL SANTINI

**PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E USOS DA JOIA EM SÃO PAULO NO SÉCULO
XIX, 1815-1889: UM ESTUDO DE CULTURA MATERIAL**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do grau de doutor em História. Linha de pesquisa: Cultura material e visual, historiografia e documentação. Versão Corrigida.

Orientador: Prof. Dra. Heloisa Maria Silveira Barbuy

São Paulo, 2023

FICHA CATALOGRÁFICA

S235p SANTINI, VALESCA HENZEL

Produção, circulação e usos da joia em São Paulo no século XIX, 1815-1889: um estudo de cultura material. Valesca Henzel Santini.

Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2022.

“Orientadora: Prof. Dra. Heloisa Maria Silveira Barbuy”

1. Cultura Material. 2. Produção e Consumo. 3. Joalheria. 4. Ourives. 5. Corte – Rio de Janeiro. 6. São Paulo. 7. Século XIX.

CDU 94(815.6)=739.2”18”

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Lúcia Amaral Ferlini

Programa de Pós-Graduação em História Econômica - Universidade de São Paulo

.....

Profa. Dra. Maria Isabel Rocha Roque

Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa

.....

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

Programa de Pós-Graduação em História - Universidade Federal Fluminense

.....

AGRADECIMENTOS

Durante os cinco anos desta pesquisa pude contar com o apoio e a torcida de muitas pessoas, a quem expresso aqui meu mais sincero agradecimento.

À minha orientadora, Prof. Heloisa Barbuy, minha imensa gratidão pela generosidade com que compartilhou seus métodos de pesquisa, me apontando sempre os melhores caminhos, e pela forma paciente com que tantas vezes falou sobre a história de São Paulo para que eu, gaúcha, pudesse me aproximar do tema da pesquisa. Seu exemplo de ética profissional e fidelidade aos valores nos quais acredita só aumentam minha admiração. Foi uma honra ter sido sua orientanda!

Entre os muitos colegas e amigos do Museu Paulista, aqueles que estiveram no dia a dia desta pesquisa e me deram suporte muitas e muitas vezes: Adilson Almeida, Ângela Ribeiro, Vagner Gusmão, Teresa Cristina Toledo de Paula e Rodrigo Irponi. Muito obrigada por serem quem são e estarem sempre lá por mim!

Às professoras que participaram da banca de Qualificação, Professora Vera Ferlini e Professora Ana Maria Camargo, e ao Professor Paulo Knauss pela acolhida no Museu Histórico Nacional.

Às equipes das instituições onde realizei pesquisas e fui sempre muito bem recebida, em especial à Maria de Simone Ferreira, do Museu Histórico Nacional, e à Priscila Pinheiro, do Museu Mariano Procópio, que dedicaram parte do seu tempo a localizar informações sobre meu tema.

À Cátedra Jaime Cortesão, agradeço pela bolsa de pesquisa que permitiu o período de pesquisas em Lisboa, e à Prof. Maria Isabel Roque pelo acolhimento acadêmico em Portugal.

À Fundação Calouste Goulbenkian e em especial ao Sr. Jorge Leitão, agradeço a oportunidade de acesso aos arquivos históricos da Casa Leitão & Irmão.

Ao longo desse caminho nunca me faltaram amigos para perguntar sobre a tese, mesmo distantes mandar uma palavra de apoio e dizer que estavam torcendo por mim e que tudo ia dar certo. Houve ainda os que me ofereceram sua casa como um refúgio silencioso para a escrita. Gostaria que eles soubessem que todas as energias positivas que recebi estão nas páginas deste trabalho. Porque sem amigos não tem graça, não tem tese, não tem nada.

Minha família, meu tesouro, meus três diamantes mais valiosos, para vocês eu dedico esse trabalho. Nesses anos de realização da tese, vi meus filhos Fernando e Ricardo tornarem-se adolescentes compreensivos, gentis e independentes, fazendo escolhas que me enchem de orgulho e admiração. Meu marido, Marcelo, que há muito tempo caminha comigo nessa vida, apoia todas as minhas escolhas e acredita em mim muito mais do que eu mesma, foi incansável na tarefa de tornar mais leve a solidão da pesquisa. Só posso dizer que por vocês três, tudo vale a pena.

“O diamante é um pedaço de carvão que se saiu bem sob pressão.”

(Autor desconhecido)

RESUMO

Desde os tempos da colônia, o ouro, os diamantes e as gemas coloridas extraídos das minas brasileiras e enviados a Portugal garantiram a opulência e o fausto da joalheria portuguesa. No século XVIII, intensificou-se o fluxo de portugueses para o Brasil, bem como de carregamentos de joias para serem aqui comercializadas. A transferência da família real em 1808, instaurou na colônia o gosto português como referência, primeiramente no Rio de Janeiro, sede da corte, chegando a São Paulo, através de personagens que, pela sua trajetória, representaram um elo entre São Paulo e a corte, e também de ourives aqui estabelecidos que aplicaram as técnicas trazidas de Portugal ou aprendidas com mestres portugueses. A partir de meados do século XIX, São Paulo sofreu grandes transformações sociais, econômicas e urbanas impulsionadas pela instalação da ferrovia, que favoreceram a circulação de mercadorias e pessoas; pelo crescimento da economia cafeeira, que aumentou o poder aquisitivo da elite; e pelo desenvolvimento da imprensa, que fez circular com maior alcance anúncios de produtos e serviços. Na Europa, também na segunda metade do século XIX foram realizadas exposições universais, que tiveram importante papel disseminador das ideias de modernidade, progresso e celebração da tecnologia em voga na Europa oitocentista. No campo da joalheria, as exposições propiciaram a inserção de técnicas relacionadas ao tratamento dos metais, das gemas sintéticas e das pérolas de imitação, além de uma nova mentalidade que aproxima a joia da arte. Esta tese nasce da identificação da existência de uma matriz portuguesa no campo da joalheria no Brasil, tendo São Paulo como recorte para exame. A questão central desta pesquisa reside em compreender o processo histórico da passagem do que convencionamos chamar de um gosto português para um gosto cosmopolita, principalmente inglês e francês, que ocorreu lenta e sutilmente em São Paulo ao longo do século XIX. A presente investigação, inserida no campo da cultura material, propõe identificar as mudanças de padrões da joalheria através da análise de três eixos que compõem este universo: a produção, a circulação e os usos da joia. A partir de fontes textuais, materiais e iconográficas, propõe-se mapear, da oficina dos ourives ao retrato das paulistas do oitocentos, os processos e os agentes envolvidos neste segmento - os ourives artesãos, os ourives comerciantes - e os usuários das joias da São Paulo do século XIX.

Palavras-Chave: Cultura Material; Produção e Consumo; Joalheria; Ourives; Corte - Rio De Janeiro; São Paulo - SP; Século XIX.

ABSTRACT

Since colonial times, gold, diamonds and colored gems extracted from Brazilian mines and sent to Portugal guaranteed the opulence and pomp of Portuguese jewelry. In the 18th century, the flow of Portuguese people to Brazil intensified, as did the shipment of jewelry to be sold here. The transfer of the royal family in 1808 introduced the Portuguese tastes in the colony, first in Rio de Janeiro, seat of the court, and then in São Paulo, through characters who, by their trajectory, represented a link between São Paulo and the court, and also through goldsmiths established here who applied the techniques brought from Portugal or learned from Portuguese masters. From the mid-nineteenth century on, São Paulo underwent major social, economic, and urban transformations driven by the installation of railroads, which favored the movement of goods and people; by the growth of the coffee economy, which increased the purchasing power of the elite; and by the development of the press, which made advertising for products and services circulate more widely. In Europe, also in the second half of the 19th century, universal exhibitions were held, which had an important role in disseminating the ideas of modernity, progress, and celebration of technology in vogue in 19th century Europe. In the jewelry field, the expositions propitiated the insertion of techniques related to the treatment of metals, synthetic gems and imitation pearls, in addition to a new mentality that brought jewelry and art closer together. This thesis is born from the identification of the existence of a Portuguese matrix in the jewelry field in São Paulo. The central question of this research lies in understanding the historical process of the passage of what we conventionally call a Portuguese taste for a cosmopolitan taste, mainly English and French, which occurred slowly and subtly in São Paulo throughout the nineteenth century. The present investigation, inserted in the field of material culture, proposes to identify the changes in jewelry patterns through the analysis of three axes that compose this universe: production, circulation and uses of jewelry. Based on textual, material and iconographic sources, it intends to map, from the goldsmith's workshop to the portrait of the "paulistas" of the 19th century, the processes and the agents involved in this segment: the artisan goldsmiths, the merchant goldsmiths, and the users of jewelry in the 19th century São Paulo.

Key-Words: Material Culture; Production And Consumption; Jewelry; Goldsmith; Court - Rio De Janeiro; São Paulo - SP; 19th Century.

RÉSUMÉ

Depuis l'époque coloniale, l'or, les diamants et les pierres précieuses colorés extraits des mines brésiliennes et envoyés au Portugal ont assuré l'opulence et le luxe des bijoux portugais. Au XVIIIème siècle, l'afflux de Portugais vers le Brésil s'intensifie, ainsi que les expéditions de bijoux destinés à être vendus ici. Le transfert de la famille royale en 1808 établit le goût portugais dans la colonie, d'abord à Rio de Janeiro, siège de la cour, après à São Paulo, à travers des personnages qui, par leur trajectoire, représentaient un lien entre São Paulo et la cour, et aussi des orfèvres établis ici, qui appliquaient les techniques apportées du Portugal ou qui ont été appris avec les maîtres portugais. À partir du milieu du XIXème siècle, São Paulo connaît des énormes transformations sociales, économiques et urbaines entraînées par l'installation du chemin de fer, qui favorisait la circulation des biens et des personnes ; par la croissance de l'économie caféière, qui a accru le pouvoir d'achat des élites ; et par le développement de la presse, qui a fait circuler, avec une large gamme, des publicités des produits et des services. En Europe, également dans la seconde moitié du XIXème siècle, ont eu lieu des expositions universelles, qui ont joué un rôle important dans la diffusion des idées de modernité, de progrès et de célébration de la technologie en vogue dans l'Europe des années 1800. Dans le domaine de la joaillerie, les expositions ont permis l'insertion de techniques liées au traitement des métaux, des gemmes synthétiques et des perles d'imitation, en plus d'une nouvelle mentalité qui rapproche la joaillerie de l'art. Cette thèse découle de l'identification de l'existence d'une matrice portugaise dans le domaine de la joaillerie de São Paulo. L'enjeu central de cette recherche réside dans la compréhension du processus historique du passage de ce que nous appelons conventionnellement un goût portugais à un goût cosmopolite, surtout anglais et français, qui s'est opéré douce et subtilement à São Paulo tout au long du XIXème siècle. La présente enquête, insérée dans le champ de la culture matérielle, propose d'identifier les changements des normes en ce qui concerne la joaillerie à travers l'analyse de trois axes qui composent cet univers : la production, la circulation et les usages des bijoux. À partir de sources textuelles, matérielles et iconographiques, il est proposé de cartographier, de l'atelier d'orfèvrerie au portrait des habitants de São Paulo du XIXème siècle, les processus et les agents impliqués dans ce segment : artisans orfèvres, marchands orfèvres et porteurs des bijoux de la ville de São Paulo dans les années 1800.

Mots-Clés: Culture Matérielle; Production Et Consommation; Bijoux; Orfèvres; Cour - Rio De Janeiro; São Paulo - SP; Xixème Siècle.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Nota das joias dadas por D. Rodrigo de Sousa Coutinho a D. Gabriela Di Cavaglio, sua futura esposa, em 1789.....	43
Figura 2 - Par de brincos de prata com crisólitas (frente e verso)	47
Figura 3 - Brincos do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Um dos pares idênticos ao existente no acervo do Museu Paulista.	48
Figura 4 - Par de brincos do acervo do Musée des Arts Decoratifs.....	48
Figura 5 - Anel oval de crisólitas.	49
Figura 6 - Botões e anéis de crisólitas	49
Figura 7 – Exemplo de pendente de filigrana, Portugal, século XIX.....	53
Figura 8 - Desenhos de joias portuguesas das primeiras décadas de 1800.	53
Figura 9 – Desenhos de joias portuguesas das primeiras décadas de 1800.....	54
Figura 10 - Marca do ourives de Lorena, Claudio Azevedo Ribeiro.....	65
Figura 11 - Banca de ourivesaria utilizada no Brasil no século XIX, composta de vários compartimentos.	67
Figura 12 - Broche em forma de águia.....	96
Figura 13 - Anúncio de Pedro Chiquet Transcrito da Figura 14.....	96
Figura 14 - Anúncio do joalheiro Pedro Chiquet no Correio Paulistano, 1877.....	97
Figura 15 - Capa da publicação La Illustración Española, com imagem de D. Luiz vestindo traje com botões de metal com pedra no centro.....	100
Figura 16 - Detalhe dos botões de metal com pedra no centro	101
Figura 17 - Colar de estrelas de D. Maria Pia.....	102
Figura 18 - Efigie Em homenagem a Imperatriz Teresa Cristina.....	103
Figura 19 – Diversidades de Joias da Joalheria Supplicity.....	104
Figura 20 - Young Man piercing a girl’s ear, de Jean Baptiste Mallet.....	106
Figura 21 – Página de Catálogo francês de brincos	107
Figura 22 – Exemplo de brinco de ouro com fixação por rosca	108
Figura 23 - Par de brincos de ouro com pingente de coral	109
Figura 24 - Detalhe de fixação por gancho com trava	109
Figura 25 - Par de brincos do século XIX de prata com crisólitas.....	109
Figura 26 - Detalhe de fixação por gancho com trava	110
Figura 27 - Par de brincos com fixação por tarracha	110
Figura 28 - Detalhe de fixação por gancho com trava	110
Figura 29 – Página de catálogo de anéis de publicação francesa.....	115
Figura 30 - Anel com turquesas	116
Figura 31 - Anel com pérolas e gemas coloridas em diferentes formatos	116
Figura 32- Anel com pérolas, e gemas coloridas em diferentes formatos	116
Figura 33 - Exemplo de gravura publicada no periódico Novo Correio das Modas em 1852	121
Figura 34 - Anel com pérolas no perímetro e cabelo humano no centro	124
Figura 35 - Broche com monograma bordado com cabelo	125
Figura 36 - Pingente, miniatura de retrato.....	125
Figura 37 - Broche de azeviche	125
Figura 38 - Relógio de bolso feminino, com esmalte de 1885	128

Figura 39 - Tampa do Relógio de bolso feminino escondendo o mostrador de 1885	128
Figura 40 - Interior do Crystal Palace.....	134
Figura 41 - Ilustração do diamante Koh-i-noor exposto na exposição universal de 1851	135
Figura 42 - Arranjo expositivo da joalheria Mellerio na exposição universal de 1867, em Paris. Broche pavão sinalizado em vermelho.	136
Figura 43 - Broche com besouro adquirido no Egito pelo príncipe de Gales por volta de 1860.	141
Figura 44 - Busto em mármore da Princesa Alexandra da Dinamarca, nora da Rainha Victoria, usando joia de besouro.....	141
Figura 45 - Par de brincos com besouros	142
Figura 46 - Conjunto de joias com besouros: pulseira, abotoaduras, broche e brincos, em estojo.	145
Figura 47 - Broche em detalhe.....	145
Figura 48 - Conjunto de colar e brincos	146
Figura 49 - Conjunto de joias do Duke de Devonshire.....	147
Figura 50 - Broche de camafeu, em madrepérola.....	148
Figura 51 - Acervo de joias da Viscondessa de Cavalcanti, incluindo brincos e anéis de crisólitas.	150
Figura 52 - Colar de ametistas com camafeu, que pertenceu à Marquesa de Santos	159
Figura 53 - Duas damas da Corte em Grande Gala - Debret	161
Figura 54 - Ordem de Santa Isabel.....	162
Figura 55 - Joias da Marquesa de Santos em detalhe.....	166
Figura 56 - Colar de pérolas e bracelete em detalhes	170
Figura 57 - Pingente que pertenceu a Marquesa de Santos.....	171
Figura 58 - Armas de Castro no Verso do Pingente que pertenceu a Marquesa de Santos.	171
Figura 59 - Charge publicada no periódico Semana Ilustrada, 1873.....	180
Figura 60 - Detalhes do Retrato 2.....	188
Figura 61 - Detalhe do broche, brinco e bracelete	196

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Atividades relacionadas ao ofício da ourivesaria	63
Quadro 2 - Distribuição dos ourives pesquisados, estabelecidos na região central da cidade de São Paulo entre 1855-1895.....	92
Quadro 3 - Brincos anunciados no Correio Paulistano	111
Quadro 4 - Tipos de anéis anunciados no Correio Paulistano.....	117
Quadro 5 - Joias de indumentária anunciadas no Correio Paulistano	122
Quadro 6 - Tipos de relógios encontrados nos anúncios do Correio Paulistano: ...	127
Quadro 7 - Quadro comparativo de número de expositores e visitantes de algumas das exposições universais do século XIX	133
Quadro 8 - Lista de joias pertencentes à Marquesa de Santos e respectiva avaliação segundo o inventário	173
Quadro 9 - Conexões Familiares Entre As Mulheres Retratadas (Marquesa de Santos e Genebra de Barros Leite).....	202
Quadro 10 - Conexões de Genebra Barros Leite com Filhas e Noras.....	203
Quadro 11 - Conexões de Teresa Miquelina do Amaral Pompeu de Camargo com as Filhas.....	203
Quadro 12 - Enfeites de cabeça em detalhes	204
Quadro 13 - Brincos e colares em detalhes	204
Quadro 14- Pingentes e broches em detalhes.....	205
Quadro 15 - Anéis e braceletes em detalhes	206

LISTA DE RETRATOS

Retrato 1 - Marquesa de Santos	165
Retrato 2 - Condessa de Iguassú (1852)	170
Retrato 3 - Genebra de Barros Leite (1782-1836).	184
Retrato 4 - Francisca Miquelina de Sousa Queirós (1803-1831).	187
Retrato 5 - Ilídia Mafalda de Souza Queiróz, Marquesa de Valença (1805-1877)..	189
Retrato 6 - Marquesa de Valença em idade avançada	190
Retrato 7 - D. Felicíssima Campos Barros [1831-18--].	192
Retrato 8 - Baronesa de Limeira na juventude (1826-1905).	194
Retrato 9 - Baronesa de Limeira em idade avançada (1826-1905)	194
Retrato 10 - Lídia de Sousa Resende	195
Retrato 11 - Josefa Ribeiro Gavião Peixoto (1830-1829)	196
Retrato 12 - D. Thereza Michelina do Amaral Pompeu de Camargo (1802-1832).	197
Retrato 13 - Ana Guilhermina Pompeu do Amaral – Viscondessa de Indaiatuba (1824-1897).....	198
Retrato 14 – Retrato de Ana Guilhermina Pompeu do Amaral, Viscondessa de Indaiatuba (1824-1897).....	199
Retrato 15 - D. Verdiana Prado (1825-1910)	201

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
PARTE I - A PRODUÇÃO DAS JOIAS: OS OURIVES COMO GRUPOS SÓCIO-PROFISSIONAL E O SIGNIFICADO, NAS PRÁTICAS SOCIAIS, DE CARACTERÍSTICAS PARTICULARIZADAS DAS JOIAS POR ELES PRODUZIDAS	32
CAPÍTULO 1 - A MATRIZ PORTUGUESA NO CAMPO DA JOALHERIA	33
1.1 <i>O Ofício De Ourives Em Portugal No Século XVIII E XIX</i>	33
1.2 <i>A Joalheria Portuguesa: Principais Elementos</i>	41
1.3 <i>A Casa Leitão & Irmão E Suas Relações Com O Brasil</i>	55
CAPÍTULO 2 - OURIVES ARTESÃOS EM SÃO PAULO: AGENTES DA MATERIALIDADE	60
PARTE II - CIRCULAÇÃO DE JÓIAS: O SISTEMA JOALHEIRO EM SÃO PAULO, COMÉRCIO, TIPOS DE JÓIAS E O ESTABELECIMENTO DE PADRÕES INTERNACIONAIS DE JOALHERIA	72
CAPÍTULO 3 - OURIVES JOALHEIROS EM SÃO PAULO EM MEADOS DO SÉCULO XIX	73
3.1 <i>Família Supplicity</i>	77
3.2 <i>Casimiro Mouth</i>	82
3.3 <i>Pedro Chiquet</i>	83
3.4 <i>Família Worms</i>	87
3.5 <i>Luiz Bamberg</i>	89
CAPÍTULO 4 – JOIAS “DE GOSTO MODERNO”: OS TIPOS DE JOIAS QUE CIRCULAVAM EM SÃO PAULO	94
4.1 <i>Brincos</i>	105
4.2 <i>Anéis</i>	112
4.3 <i>Alfinetes, Botões, Broches E Fivelas</i>	118
4.5 <i>Relógios</i>	126
CAPÍTULO 5 - A JOALHERIA NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS, PADRÕES INTERNACIONAIS EM DIFUSÃO: A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NESTE RAMO.	130
5.1 <i>Luxo, Brilho e Tradição</i>	133
5.2 <i>Criatividade, Inovação E Excelência Técnica</i>	137
5.3 <i>O Retorno Ao Antigo E A Joia Como Arte</i>	140
PARTE III – OS USOS DAS JOIAS E SEUS SIGNIFICADOS SOCIAIS	151
CAPITULO 6 - A MARQUESA DE SANTOS: ELO ENTRE SÃO PAULO E A CORTE	152
CAPÍTULO 7 - MULHERES PAULISTAS E SUAS JOIAS: DO PORTA-JOIA AO RETRATO	176
7.1 <i>Os Usos Da Joia Em São Paulo</i>	176
7.2 <i>Galeria de retratos: uma síntese visual</i>	202

CAPÍTULO 8 - CATÁLOGO DE JOIAS E BIJOUTERIAS.....	208
CAPÍTULO 9 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231
OUTRAS FONTES CONSULTADAS	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Graduada e mestre em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com uma graduação anterior em Arquitetura e Urbanismo pela UNISINOS-RS, o ingresso no Museu Paulista da USP, em 2013, e desde então, atuando na Documentação de acervos de objetos, despertou o interesse pelos Estudos de Cultura Material como caminho acadêmico para aprofundar as pesquisas realizadas nos museus e ampliar o seu alcance.

Os Estudos de Cultura Material têm sido o foco da atuação do Museu Paulista desde a implementação do Plano Diretor de 1990, que conduziu a instituição do modelo enciclopédico para um perfil especializado no campo da História. Elaborado pelo então diretor Prof. Ulpiano T. Bezerra de Meneses, que define este campo como o conjunto de sistemas físicos de produção e reprodução social, o Plano Diretor de 1990 estabeleceu três segmentos da cultura material considerados prioritários a curto e médio prazo, além de estratégicos, por cobrirem aspectos cruciais da organização material da vida social: 1. *Cotidiano e Sociedade*, com foco em pesquisas sobre enculturação, papéis etários e sexuais. 2. *Universo do Trabalho*, que engloba pesquisas relacionadas aos ofícios em época, pré e proto-industrial. 3. *Imaginário*, que abrange pesquisas relacionadas à atribuição de sentido dos vetores materiais da sociedade, com referência obrigatória e permanente a um acervo de coisas materiais. Isto significa, diz Meneses, “[...] que [no museu] não pode existir acervo sem pesquisa (que lhe dá racionalidade, sistemática e abrangência), nem pesquisa sem responsabilidade para com o acervo.” (MENESES, 1990, p.3).

Desde a última década do século XX, os estudos em Cultura Material têm encontrado nos museus espaço cada vez mais alargado para seu desenvolvimento, justamente, por serem instituições que têm sua essência nos acervos que guardam e conservam. O acervo do Museu Paulista, por exemplo, já foi objeto de estudos importantes na área da Cultura Material, dentre os quais podemos citar a pesquisa de Heloisa Barbuy (2019) sobre porcelanas, de Adilson José de Almeida (2001) sobre indumentária, e de Maria Aparecida Borrego (2017) sobre a memória das Monções. O Museu Histórico Nacional também possui estudos importantes nesse sentido, como a pesquisa de Tilde Canti (1980) para o mobiliário e de Jenny Dreyfus (1982) para a porcelana. Estas e outras pesquisas relacionadas ao campo da Cultura Material foram

publicadas nos últimos anos em periódicos organizados pelos próprios museus: os Anais do Museu Histórico Nacional (com destaque para a seção intitulada “Reserva Técnica”) e Anais do Museu Paulista, que em 1989 teve seu título acrescido do subtítulo História e Cultura Material para indicar a definição de campo, sendo o primeiro periódico do país neste domínio e desde então contando com sessão específica denominada “Estudos de Cultura Material”.

Também na Europa, as coleções museológicas têm sido objeto de pesquisas no campo dos estudos em Cultura Material. Em novembro de 2017, o museu holandês Rijksmuseum realizou o Simpósio *Jewellery Matters*, ocasião em que foi lançado o livro homônimo, de autoria de Marjan Unger e Suzanne Van Leeuwen (2017). Nessa obra as autoras propõem, através do estudo da coleção de joias do Rijksmuseum, uma abordagem multidisciplinar do estudo da joalheria, a fim de descobrir porque as pessoas usam joias e quais valores estão associados a elas. No capítulo final, *Six reasons why jewellery matters*, concluem que os estudos sobre joalheria devem ser traçados sobre valores culturais, históricos, sociais, emocionais, materiais e financeiros.

O campo da Cultura Material, que abriga esta pesquisa, trata do “[...] vasto universo de objetos usados pela humanidade para lidar com o mundo físico, para facilitar a vida social e para criar símbolos e significados.”, como define Thomas Schlereth:

Cultura material é a ordem de artefatos e paisagens culturais que as pessoas criam de acordo com a tradição, o modelo e os conceitos tácitos de valores e utilidade que se desenvolveu ao longo do tempo, através do uso e da experimentação. (SCHLERETH, 1985, p.13, tradução nossa)

Não se trata, dizem Julien e Rousselin (2005), de reduzir o objeto à coisa em si. O que interessa ao campo da cultura material é a integração entre o sujeito e o objeto, incluídos aí os gestos que envolvem o fazer do objeto, que também estão ligados à construção da cultura.

A construção da cultura material depende da extrema diversidade de atores que a compõem: as condições de produção social, econômica e política do objeto como portadores de significados, bem como os espaços sociais de sua produção. (JULIEN; ROSSELIN, 2005, p. 6)

Para Schlereth (1985, p. 6), a pluralidade característica dos estudos em Cultura Material advém do fato de compreenderem diversas disciplinas, entre elas a arqueologia, a antropologia, a história social e cultural, ainda que cada uma das disciplinas aborde as fontes materiais por diferentes perspectivas. É justamente essa pluralidade na observação da materialidade que permite ao pesquisador da Cultura Material explorar, como define Susan Pearce (1994), como as pessoas interagem com o mundo material e o que o mundo material significa em termos de vida, status e relações.

O acervo do Museu Paulista foi formado a partir da coleção de objetos pertencentes ao Coronel Joaquim Sertório. Doadas ao governo paulista em 1890, tornaram-se o embrião do acervo do Museu Paulista, inaugurado em 1895, no Monumento do Ipiranga, e que se configurou, à época, como um Museu de História Natural, vinculando-se diretamente ao movimento de criação dos museus do país, conforme aponta CARVALHO (2014). Em seus 127 anos de história, dois momentos foram cruciais para o estudo das coleções: a transferência do acervo de zoologia em 1941 para o então recém criado Museu de Zoologia (então Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo) e, em 1989, a transferência dos acervos de arqueologia para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (além de outras transferências de menor porte), abrindo espaço para a ampliação de acervos históricos sobre a sociedade brasileira, especialmente a paulista, referentes ao período de 1850 a 1950.

Em linha com as diretrizes propostas no Plano Museológico de 1990, foi sobre o acervo de joias do Museu Paulista que recaiu a escolha inicial do tema da presente pesquisa, a partir da constatação da carência de informações a respeito da coleção em si, bem como de pesquisas acadêmicas que utilizem a joia como plataforma de observação da sociedade paulista do século XIX. Desenvolvemos o projeto de pesquisa baseado em três eixos fundamentais para a Cultura Material: produção, circulação e usos, estes últimos entendidos no seu aspecto material e simbólico, para identificar e compreender as mudanças de padrões de joalheria ao longo do século XIX em São Paulo. Ao desenvolver este trabalho tínhamos em vista também, num horizonte mais ampliado, contribuir para a melhoria da documentação do acervo museológico, bem como para a ampliação de conhecimento no campo da Cultura Material.

Definidos o tema e os objetivos, foi necessário definir recortes temporais e de objeto. Estabelecemos como baliza cronológica inicial o Alvará de 11 agosto de 1815, que “Declara livre aos ourives o trabalharem e negociarem com obras de ouro e prata” (BRASIL, 1815), revogando a Carta Régia de 1766, que proibia o exercício do ofício de ourives na colônia. Sabemos que esta limitação não é rígida, uma vez que a proibição anterior, imposta pela Carta Régia, não impedia a atividade clandestina de ourivesaria. Entretanto, a partir de 1815, após a legalização da atividade, as possibilidades de fontes de pesquisa se ampliam, principalmente no que diz respeito aos documentos relativos ao ofício da ourivesaria, como regimentos e cartas de exames. Foi também em 1815 que o Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, que significou o fim do pacto colonial. O ano de 1889 representa o marco temporal final desta pesquisa, porque corresponde a grandes mudanças culturais, que são sensíveis no campo da joalheria. Tais mudanças ligam-se a processos de internacionalização que se tornam muito perceptíveis na Exposição Universal de Paris de 1889, em que importantes joalherias europeias se apresentam de maneira retumbante e plenamente consolidadas, tais como as francesas Boucheron, fundada em 1858, Cartier, em 1860, Van Cleef & Arpels, em 1896, a inglesa Hancocks, de 1849, além da marca suíça Chopard, de 1860, da italiana Bvlgari, de 1884, e da americana Tiffany & Co, fundada em 1837 (todas em operação até os dias atuais), e que acabaram por instaurar, a partir do final do século XIX, novos padrões internacionais de alta joalheria no século XX. No contexto político, 1889 corresponde ao fim do período imperial no Brasil.

Tendo em mente a coleção do Museu Paulista como norteadora da pesquisa, optamos por investigar as joias da elite, tanto as joias de aparato quanto do cotidiano, limitando-nos ao estudo das joias femininas. Apesar de os homens também usarem joias, principalmente aquelas associadas à funcionalidade, como abotoaduras e alfinetes, entendemos que a pesquisa sobre a joalheria masculina deveria abranger o estudo de condecorações e aparatos militares, estes também presentes no contexto do século XIX, o que tornaria grande demais o escopo da pesquisa. Deixamos, portanto, esta porta aberta aos pesquisadores que se interessarem pelo tema, uma vez que há ainda muito a explorar sobre a joia masculina.

Ao estruturar o sumário, achamos por bem dividir os capítulos entre os três eixos de estudo – a produção, a circulação e os usos. Em que pese o fato de a relação entre os três eixos não ser linear, ou seja, todos os aspectos coexistem e se

entrelaçam ao longo do período investigado, esta divisão nos permitiu organizar os capítulos de forma a oferecer certa coerência e fluidez de leitura.

Nossa ideia inicial, mais tarde abandonada, era dividir a tese em dois tempos cronológicos; primeira e segunda metade do século XIX, já que a partir de meados daquele século São Paulo começou a passar por diversas transformações urbanas e sociais que favoreceram a introdução de novos padrões de joalheria na província. Entretanto, percebemos que as mudanças nos padrões da joalheria não são rígidas e nem uniformes nos três eixos estudados; ao contrário, aconteceram de forma lenta e sutil ao longo do tempo, não fazendo sentido, portanto, a divisão temporal que havíamos imaginado. Observamos, também, desde as leituras preliminares que nortearam o projeto, que havia no início do século XIX forte presença da matriz portuguesa na joalheria de São Paulo, que foi lentamente sendo enfraquecida pela entrada de novos padrões ingleses e franceses, além de padrões alemães de relojoaria, movimento acarretado pela expansão e as mudanças do comércio, da imprensa, da tecnologia e dos padrões de comportamento. A questão principal desta pesquisa reside, justamente, em compreender o processo de passagem de um *gosto português* para um *gosto cosmopolita*.

A partir daí, surgiram novas perguntas: o que caracteriza, afinal, a matriz portuguesa que estávamos observando? Como se deu a passagem de um gosto português para um gosto francês e inglês, revestido de conotações de cosmopolitismo a partir da segunda metade do século? Pensamos ser relevante descrever essa trajetória, uma vez que a necessidade de explicar tais questões ficaram claras no momento do exame de qualificação.

As ligações entre Brasil e Portugal têm sido objeto de estudos em pesquisas em Cultura Material desenvolvidas em ambos os países. No Brasil, temos como referência as pesquisas realizadas pela Cátedra Jaime Cortesão, órgão da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, criada em 1991 a partir de convênio entre USP e o Governo Português, com foco na pesquisa e divulgação da História de Portugal e do Mundo de Colonização e Língua Portuguesa. Em Portugal, observamos pesquisas importantes realizadas no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), órgão da Universidade Católica do Porto, além do grupo de pesquisas *Casas Senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio*, uma articulação entre a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e a Universidade Nova de Lisboa, além do Colóquio Coleções de Arte Brasil

e Portugal, promovido em parceria entre o ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que em 2022 realizou sua nona edição.

Tais iniciativas de pesquisas entre os dois países deixa clara a ideia de que a herança portuguesa no Brasil extrapola o idioma, a religião e a organização político-administrativa, marcando fortemente a arquitetura, as artes decorativas, cerâmicas e azulejos, rendas, gastronomia, e também a ourivesaria e a joalheria, conforme atesta o recém inaugurado Museu do Tesouro Real no Palácio da Ajuda, em Lisboa, que abriga mais que 1000 peças, incluindo joias raras da coroa portuguesa, moedas, prataria artística e apresenta seção específica sobre joias produzidas com grande quantidade de ouro e diamantes do Brasil¹. O catálogo ainda não está disponível, conforme matéria publicada no Jornal Folha de São Paulo em junho de 2022².

É importante, antes de prosseguirmos, situarmos a definição do termo joia no contexto que pretendemos observar. Raphael Bluteau, em 1728, define: “[...] todo o gênero de pedra fina.” (BLUTEAU, 1728, não paginado). O dicionário Antônio de Moraes Silva (1789, p. 745) diz: “Peça de ouro, prata e pedraria de adornar mulheres.”. O Dicionário Luiz Maria da Silva Pinto (1832, p. 483) traz a seguinte definição: “Joya: Qualquer peça preciosa que serve para adorno das mulheres.”

Já no final do século XIX, o Dicionário Aulete (1881, p.1017) define joia como: “Artefato de matéria preciosa, como ouro, prata, platina, e principalmente pedrarias, que serve para adorno.” Mais recentemente, Evelyne Possémé (2004), ao descrever a coleção de joias do século XIX do Musée des Arts Décoratifs, em Paris, diferencia os objetos feitos em ouro (*la bijouterie*), dos objetos feitos com pedras preciosas montadas em metal (*la joaillerie*), e ainda difere o uso das duas tipologias, *la bijouterie* para o dia, e *la joaillerie* para a noite. Neste trabalho, o termo *joia* será utilizado como

¹ “Museu do Tesouro Real: uma coleção de jóias únicas”, disponível em: <https://www.tesouroreal.pt/> Sobre o projeto da nova ala construída no Palácio Nacional da Ajuda, em arquitetura contemporânea e destinada a abrigar o Museu do Tesouro Real, ver vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kfl77LJ0fQY>

² Giuliana Miranda (jornalista). “Portugal exhibe tesouros da monarquia com vasta presença de ouro do Brasil”. *Folha de S. Paulo*, 6 de junho de 2022, Caderno Mundo, seção “Onde se fala português”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/06/portugal-exibe-tesouros-da-monarquia-com-vasta-presenca-de-ouro-do-brasil.shtml>

referência a qualquer tipo de adorno pessoal, independente do seu material ou valor financeiro.

Fortemente ligado aos conceitos de beleza e status social, o uso da joia sempre foi revestido de um importante significado simbólico. Anéis selam uniões, pingentes em forma de coração demonstram afeto, diamantes significam amor eterno. Joias com retratos ou com cabelos, comuns no século XIX, pretendiam aproximar a pessoa querida. Neste sentido, Pearce afirma que:

Objetos, especialmente aqueles provenientes das esferas religiosas ou cerimoniais ou feitos de materiais altamente valorizados como metais preciosos, âmbar ou marfim, simbolizam de forma única estados mentais e relações sociais entre homens e homens, e entre homens e seus deuses.” (PEARCE, 1994, p.131)

É certo que as joias também têm seus ciclos, ainda que bem menos efêmeros que a indumentária, e mudam ao longo do tempo de acordo com os gostos, os recursos tecnológicos e as mentalidades de cada época. Em sua obra *O Mundo dos Bens*, Mary Douglas pergunta: Por que as pessoas querem bens? A resposta não é simples, diz ela, e uma de suas reflexões sobre o tema sustenta que bens são necessários para dar visibilidade e estabilidade a categorias culturais.

É prática etnográfica padrão supor que todas as posses materiais carreguem significação social e concentrar a parte principal da análise cultural em seu uso como comunicadores. [...]. Mas, ao mesmo tempo, é evidente que têm outro uso importante: também estabelecem e mantem relações sociais. Essa é uma abordagem utilizada há muito tempo e é frutífera em relação ao lado material da existência, alcançando uma ideia muito mais rica do significado social do que a mera competitividade individual. (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p, 103)

Enquanto Mary Douglas trata dos objetos como mediadores de relações sociais, Jean Baudrillard refere-se ao papel comunicador dos objetos, referindo-se a uma “[...] linguagem não falada de gestos e objetos[...]” (BAUDRILLARD, 2009, p.11). Vejamos um exemplo daquilo a que se refere Baudrillard: era 1845 quando o Cônego português José Inácio Roquete (1997), no papel fictício de um pai viúvo, escrevia cartas educacionais aos filhos Teófilo e Eugênia, ensinando-os sobre códigos de civilidade e bom-tom em voga por toda a Europa. A Teófilo, aconselhava que não usasse anéis, cadeias de ouro, botões de diamantes e outros enfeites, por serem próprios de senhoras, não ficando bem a um homem. Tais regras de conduta,

adotadas inicialmente pela corte francesa em fins do século XVIII, que regulavam desde os modos à mesa, o saber vestir-se, a arrumação da casa, comportamentos e posturas em locais públicos, eram demonstradas e reconhecidas pelos códigos estabelecidos nas formas de usar os objetos do cotidiano, incluindo os adornos pessoais. Daniel Roche, ao discutir o consumo indumentário parisiense desde o antigo regime até o século XIX, refere-se às tentativas históricas realizadas pela monarquia francesa de restringir legalmente o uso de sedas e ouro aos nobres como movimentos no sentido de promover a distinção social através das aparências e da moda, incluindo-se aí todo o conjunto de modos e comportamentos adequados a cada posição social. Segundo o autor, “[...] as boas maneiras eram associadas não apenas à evolução dos tipos de aparência³, reveladoras das relações sociais, mas a uma profunda conexão entre o ser e o parecer.” (ROCHE, 2007, p. 64)

Costuma-se encontrar referências à joalheria nas vastas pesquisas existentes no campo da indumentária e da moda, este já consolidado na esfera acadêmica, abordando-a geralmente, porém, de forma acanhada, acessória ou secundária. De fato, uma das funções da joia é complementar a indumentária, exercendo por vezes a função de prender partes da roupa, como ocorre com botões, fivelas ou alfinetes, ou de, simplesmente, adornar os trajés acompanhando suas formas. Não é à toa, por exemplo, que os chamados *devant de corsage*⁴ transformaram-se em broches conforme desapareceram os cortes nos vestidos logo abaixo do busto, onde estes adornos eram antes posicionados. Também não foi por acaso que os adornos de penteado, usados na parte de trás da cabeça, ganharam destaque quando entrou na moda a anquinha, que valorizava a parte posterior do vestido. Os significados da joia, porém, vão muito além destes. A joia tem luz própria, possui um valor de permanência incompatível com os rápidos ciclos característicos da moda da indumentária, como sugere o poeta Mallarmé, no século XIX, referindo-se à joia enquanto objeto de uso pouco sujeito a mudanças:

Eu aconselharia a uma senhora, que está indecisa quanto a quem confiar o desenho de uma joia preciosa, a pedir este desenho ao arquiteto que construiu sua casa, em vez de pedir à costureira ilustre que traz seu vestido

³ A partir do texto original em francês “En même temps que les convenances sont associées à l’évolution des façons de paraître révélatrices des relations sociales, elles sont unies à la conception profonde des liens existant entre l’être et les apparences”, compreendemos que a expressão “tipos de aparência” utilizada na versão em português, refere-se a tipos sociais com indumentárias que lhe correspondem.

⁴ O termo em francês *devant de corsage*, em inglês *Stomacher*, refere-se a uma peça de joalheria utilizada no centro do corpete, logo abaixo do peito.

de gala. Tal é, em uma palavra, a arte da joia. (MALLARMÉ, 1874 APUD HADDAD, 2016, p. 275).

É importante ressaltar que não se pretende aqui fazer uma pesquisa no campo da moda ou do design, apesar de considerar que informações deste universo contribuirão significativamente para a resposta aos problemas históricos da investigação. Deste modo, leituras sobre a história da indumentária, já com vasta bibliografia produzida, irão inevitavelmente permear este trabalho.

No campo específico da joalheria são poucas as pesquisas acadêmicas que transbordam os limites do design para a história, ou que se dedicam a analisar seus usos e significados, menos ainda se tratamos especificamente de São Paulo. Entretanto, há obras importantes que nos valem como referência e as mais robustas investigações sobre o tema da joalheria no Brasil vem de longa data. É o caso da obra *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto Franceschi, publicada em 1988, que apresenta um amplo e detalhado panorama do exercício do ofício de ourives do ouro e da prata desde a chegada do português, em 1500, com foco nos ourives atuantes no Rio de Janeiro. *O Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras*, de Fernando Moitinho de Almeida, foi publicado em 1974 e identificou cerca de 500 marcas de ourives portugueses e brasileiros, incluindo uma punção de ourives de São Paulo, Claudio Azevedo Ribeiro. Irina dos Santos (2014) trouxe grande contribuição ao tema em sua pesquisa *Tramas de afeto e saudade*, publicada em 2014, em que pesquisou as chamadas joias de afeto utilizadas no século XIX.

Na área da gemologia, Mariana Magtaz publicou, em 2008, sua obra *Joalheria Brasileira, do descobrimento ao século XXI*. A joalheria da Comarca de Rio das Velhas do século XVIII foi o tema da tese de doutorado de Luiz Henrique Ozanam, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais em 2013. As joias de crioulas foram o tema da publicação de Simone Trindade Vicente da Silva, em 2012, a respeito da coleção do Museu Carlos Costa Pinto, de Salvador. Também publicaram sobre o mesmo tema os autores Laura Cunha e Thomas Milz, que em seu livro *Joias de Crioula*, de 2011, buscaram nas coleções de museus e particulares as fontes para pesquisar tipos e técnicas dos ornamentos utilizados pelas mulheres não brancas, principalmente a partir da ourivesaria baiana. As joias africanas também foram tema da pesquisa de Renato Araújo da Silva: a partir dos acervos do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE) e do Museu Afro Brasil, o pesquisador estudou os vínculos entre os

continentes africano e americano no contexto da escravidão, buscando correspondências de características nas joias dos dois continentes.

Dos trabalhos dedicados especificamente à investigação da joalheria em São Paulo, a obra de maior relevância é a de Maria Helena Brancante, *Os Ourives na História de São Paulo*, publicada em 1999. A partir de pesquisa de fôlego nos maços de população, a autora compilou os ourives estabelecidos na província no século XIX. Sua pesquisa foi referência importante para o desenvolvimento de nossa investigação. Ainda sobre a joalheria de São Paulo, em 2017 a pesquisadora Sonia Skoda apresentou artigo em que analisa um catálogo de produtos da Casa Michel, famosa loja de joias paulista do fim do século XIX. Em 2018, Ana Cristina Passos defendeu sua tese de doutorado: *De matéria a afeto: a construção do significado da joia*, em que aborda a construção de sentido no processo de criação da joia na contemporaneidade. Considerando, portanto, que ainda há uma carência de pesquisas no campo da joalheria, especialmente tendo São Paulo como campo empírico, pretendemos contribuir para a ampliação do conhecimento sobre o tema, bem como fornecer subsídios que, esperamos, possam ser úteis à documentação museológica das coleções de joalheria dos museus paulistas e brasileiros.

No Brasil, a história da ourivesaria se inicia com a incessante busca pela prata, com várias expedições infrutíferas, até a descoberta das primeiras minas de ouro em 1729. O alto valor dos metais e dos diamantes e o inevitável contrabando fez com que a atividade da ourivesaria sofresse historicamente acirrado controle pelos órgãos de governo, até a proibição do ofício entre 1766 e 1815. Durante o período da proibição os ourives tornaram-se negociantes, vendendo obras vindas principalmente de Lisboa e do Porto, e alguns executavam trabalhos próprios com o beneplácito dos vice-reis (FRANCESCHI, 1988, p. 231). Mesmo depois de cancelada a proibição, Franceschi ressalta a enorme dificuldade em regulamentar a profissão no Brasil, com vários projetos negados pelo Senado da Câmara entre 1822 e 1836. Apenas em 1838 aparece no Código de Posturas da Câmara Municipal da Corte, uma postura que regula o comércio das obras de ouro e prata, de acordo com esse autor.

Em São Paulo, a abertura da estrada de ferro na década de 1860 propiciou um novo fluxo de circulação de mercadorias vindas do Rio de Janeiro e da Europa, bem como o estabelecimento de comerciantes estrangeiros em São Paulo, principalmente franceses e alemães, que atendiam não só a uma elite tradicional, mas também uma burguesia em ascensão, enriquecida pela forte economia cafeeira da região. Ao final

do século XIX, São Paulo caminha para a consolidação de grandes mudanças na dinâmica do comércio apontadas, entre outros, por Heloisa Barbuy (2006, p.135): “Inserido nas ideias de reformulação urbana e de novos padrões arquitetônicos, vinha o anseio por formas de comércio igualmente mais cosmopolitas”. Na Europa, as exposições universais realizadas a partir da segunda metade do século XIX, das quais o Brasil participou ativamente, disseminavam novas tecnologias e novos padrões estéticos.

O aumento do poder econômico e as mudanças nos padrões de comportamento social modificaram também os usos da joalheria ao longo do século. A instalação da Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1828 é apontada por Ernani Silva Bruno, em sua clássica obra *História e Tradições da cidade de São Paulo*, como agente decisivo para mudanças sociais na cidade. Com a intensificação da vida social, cresceu também a valorização da moda no cotidiano das paulistas.

Do ponto de vista da produção, ao longo do século XIX as oficinas, onde se dava a fabricação das joias, cederam espaço para as vitrines iluminadas das lojas, que vendiam sortimentos de joias importadas diretamente da Europa, ao estilo e ao gosto europeus. A difusão das técnicas de ligas metálicas que imitava a prata garantiu o barateamento dos metais, a produção em série e expandiu o consumo. O surgimento de gemas de imitação e as descobertas de minas de diamantes na África do Sul inundaram os mercados com matéria-prima mais acessível. É a partir deste contexto que nos propomos a responder as seguintes questões: o que é a joia do século XIX? O que era produzido? O que era comercializado? E ainda, o que era de fato utilizado?

Para responder às questões propostas, seguiremos o método indiciário proposto por Ginzburg e Poni (1989), e buscaremos nas histórias individuais e na vida cotidiana dos sujeitos observar sua vida produtiva e suas formas de vida social. Cada nome, cada história individual representa um fio da trama que estamos nos propondo construir para desvendar o universo da joia na São Paulo oitocentista, uma vez que, como nos ensina Fernand Braudel, “[...] a história é a soma de todas as histórias possíveis.” (BRAUDEL, 1965, p.271).

Na parte I, os dois primeiros capítulos são dedicados aos aspectos da produção. No Capítulo 1, dedicamo-nos, primeiramente, a tratar da matriz portuguesa

no campo da joalheria e a dinâmica do ofício de ourives em Portugal⁵. No acervo do Museu Nacional da Ajuda, em Lisboa, pesquisamos documentação sobre dois núcleos de acervo de joias: as Joias de Grande Aparato da Casa Real e o núcleo das Joias do Quotidiano, constituído por várias tipologias de adorno para uso corrente, no qual prevalecem os exemplares oitocentistas, originários das oficinas nacionais. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, também em Lisboa, pudemos examinar o extenso conjunto documental do Arquivo da Associação de Socorros Mútuos dos ourives da prata lisboense. Na biblioteca da Fundação Gulbenkian pesquisamos os arquivos da joalheria portuguesa Leitão & Irmão, fundada no Porto em 1822, e que viria a desenvolver sólidas relações com o Brasil – e particularmente em São Paulo, ao longo do século XIX. Ainda no primeiro capítulo buscamos elucidar quais os elementos estéticos que caracterizam a joalheria portuguesa.

No Brasil, desde o século XVIII, chegavam joias portuguesas, movimento intensificado pela vinda da família real, em 1808. Ourives também vinham se estabelecer no Brasil, como lembra Gonçalo Sousa: “A carência de mão de obra especializada numa terra de promessas e vastos recursos, e talvez um grande aglomerado de artífices no continente, ocasionaram uma migração transatlântica.” (SOUSA, 2010, p. 285). Após a pesquisa nos acervos portugueses buscamos ampliar nossa compreensão sobre o ofício dos ourives também no Brasil, antes território português, para aprofundar, no capítulo 2, os conhecimentos sobre o ofício de ourives no Brasil e em São Paulo ao longo do século XIX. Ao investigarmos a trajetória dos ourives como agentes da materialidade, cruzaremos inevitavelmente com a história econômica para que, a partir das noções de patrimônio, bens e endividamento, possamos enxergar o modo de vida daqueles que representavam a ponta produtiva do setor joalheiro. Encontraremos autores estudiosos do comércio na cidade de São Paulo: Heloisa Barbuy (2006), Marisa Deaecto (2002), Maria Lucilia Araújo (2006), e Maria Luiza Ferreira de Oliveira (2005), e também aqueles que se dedicaram à trajetória dos imigrantes que aportaram em São Paulo na segunda metade do século, como Sílvia Siriani (2003) e Vanessa Bivar (2007).

As formas pelas quais as joias circularam em São Paulo também sofreram alterações ao longo do tempo, atreladas principalmente ao desenvolvimento urbano

⁵ Agradecemos à Cátedra Jaime Cortesão-USP, pela concessão de bolsa de pesquisa que nos proporcionou a realização de período de pesquisa em arquivos e museus de Lisboa em outubro de 2018, e à Prof. Maria Isabel Roque, que nos acolheu nesse período, na Universidade Europeia de Lisboa.

que a cidade experimentou a partir de meados do século XIX. Nas primeiras décadas do oitocentos, chegavam a São Paulo principalmente joias que vinham em carregamentos portugueses, que aportavam primeiramente no Rio de Janeiro, além de joias produzidas por artesãos locais, estes também em sua maioria de origem portuguesa. A partir de meados do século, com a implantação das estradas de ferro, associada ao crescimento econômico e ao desenvolvimento da imprensa, formou-se uma conjuntura que ensejou uma nova forma de circulação de produtos e de novas ideias ligadas ao consumo.

Aspectos associados à circulação de jóias são o foco da PARTE II – capítulos 3, 4 e 5. O capítulo 3 é dedicado a compreender a dinâmica do trabalho dos ourives joalheiros que em meados do século estavam estabelecidos em São Paulo, já que eram eles os principais veículos para a introdução e disseminação da joia na sociedade local, e encontravam no comércio uma nova forma de prática da profissão. Mapeamos os ourives joalheiros atuantes em São Paulo através de seus anúncios no jornal *Correio Paulistano*, e através de seus inventários (aqueles que nos foi possível localizar), buscando compreender como trabalhavam, como viviam e como se relacionavam na cidade em transformação.

Na sequência, no capítulo 4, nosso objetivo é como que adentrar as portas das lojas dos ourives joalheiros e decifrar os tipos de joias que brilhavam em suas vitrines, através da análise dos artigos que eram ofertados nos anúncios comerciais que faziam publicar na imprensa, cotejando-os com as listas de joias verificadas nos seus inventários. Como é inerente ao campo da Cultura Material, a compreensão da materialidade dos artefatos contribui sobremaneira para compreensão dos usos que deles se fizeram, razão pela qual toda nossa investigação será permeada por exemplares de joias do século XIX que estão atualmente em museus brasileiros e europeus, e que foram, inclusive, nossa motivação inicial de pesquisa.

No Capítulo 5, analisaremos a participação do Brasil nas Exposições Universais. Tais eventos eram legitimadores daquilo que era considerado moderno, e suas diferenças em relação ao que se via como ultrapassado. O fato de o Brasil ter participado ativamente desses eventos demonstra sua inserção nesses sistemas, que acabavam por estabelecer padrões internacionais no campo da joalheria como nos demais. Assim, os relatórios e outros documentos produzidos nesse contexto são de interesse para nossa pesquisa por exporem e sintetizarem claramente os critérios definidos para o estabelecimento de tais padrões.

No século XIX, a mulher paulista foi mais identificada pelo uso da mantilha do que pelo uso de joias. No romance *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antonio de Almeida se refere à mantilha usada pela suas personagens: “...ora debaixo daquela capa negra passavam-se imensos mistérios: a mantilha para as mulheres estava na razão das rótulas para as casas; eram um observatório da vida alheia” (ALMEIDA, 1854, p.55). O tecido escuro usado para cobrir a cabeça das mulheres ao saírem à rua foi descrito inúmeras vezes pelos viajantes que passaram por São Paulo ao longo do oitocentos. Em 1839, Kidder relata: “Quase todas as senhoras traziam graciosas mantilhas escuras que serviam ao mesmo tempo de chapéu e de xale.” (KIDDER, 1839, p.192). Em 1860, Zaluar escreve sobre a mantilha: “Em Taubaté ainda se usa muito de mantilhas, não só na classe baixa, como entre algumas senhoras mais distintas”. (ZALUAR, 1860, p.104). O mesmo viajante descreve a mantilha como já caindo em desuso na região de Lorena: “Esses costumes ir-se-ão perdendo pouco a pouco, como já vão desaparecer as mantilhas que apenas figuram hoje para ocultar as rugas de alguma sexagenária matrona, ou são usadas pela gente das classes menos abastadas”. (ZALUAR, 1860, p.76).

Porém, mesmo cobertas como os viajantes descreveram, as paulistas não dispensavam o uso de joias desde os remotos tempos coloniais. Assim observou Alcântara Machado, pioneiro no trabalho com inventários, em sua reconhecida obra *Vida e Morte do Bandeirante*: “Sem joias não há dama que se considere suficientemente vestida. A paulista, sobretudo, filha do português, em que é ingênito o gosto por essas coisas, e do índio, tão amigo de atavios e bugiarias”. (MACHADO, 2006, p.101). Sergio Milliet (2006) aponta que ao mesmo tempo que Alcântara Machado localiza nos inventários “um bandeirante pobre e analfabeto, grosseiro de modos e haveres parcos, vivendo quase na indigência”, encontra também uma profusão de joias de todos os tipos: brincos que “[...] variam ao infinito[...]”, para o pescoço gargantilhas, afogadores e cadeias, profusão de gemas verdes. Juntam-se a estas os anéis e os rosários. De acordo com Alcântara Machado, “[...] os homens dão mostras de igual predileção pelos ornatos e metais preciosos. Para seu uso se fazem, de prata, fivelas de cinto, fivelas de sapatos, botões lisos de véstia”. (MACHADO, 2006, p. 103). O valor das joias naquele tempo não residia necessariamente em sua materialidade, já que, segundo o autor, o valor atribuído às joias pelos avaliadores dos inventários era, por vezes, mesquinho. Seu real valor era o status atribuído a quem

estivesse bem suprido de boas vestes e complementos, para que pudesse se apresentar com dignidade.

Nosso interesse está, para além da posse, nos usos das joias, razão pela qual dedicamos os capítulos 6 e 7 – PARTE III, a buscar algumas personagens paulistas do século XIX e identificar os usos das joias através de suas biografias e da iconografia. Em ambos os capítulos faremos uso dos retratos, estes já apontados por Gonçalo Sousa (2010) como fonte primordial para identificação do uso corporal da joia. No capítulo 6, trataremos de correlacionar o referencial português identificado no capítulo 1 com a joalheria usada no Brasil. Traremos à cena a trajetória da Marquesa de Santos como um elo entre as práticas sociais da corte e a cidade de São Paulo. As joias descritas nas obras bibliográficas já publicadas sobre Domitila de Castro Canto e Melo a partir das cartas trocadas com D. Pedro I, bem como aquelas listadas em seu inventário, serão analisadas de forma integrada com seu retrato mais conhecido, hoje, parte do acervo do Museu Histórico Nacional. No sétimo e último capítulo examinaremos uma série de 13 retratos do acervo do Museu Paulista, em que personagens femininas da elite paulista do século XIX foram retratadas usando diferentes tipos de joias.

A coleção de cerca de 900 pinturas do Museu Paulista reúne, além dos retratos, pinturas de cenas históricas e paisagens urbanas e rurais, integradas ao acervo, predominantemente, ao longo da gestão de Afonso d'Escagnolle Taunay como diretor da instituição (1917-1945). Foi, entretanto, conforme aponta Makino (2002), nas décadas de 20 e 30 do século passado que a coleção de pinturas teve crescimento expressivo, encomendadas por Taunay com vistas à celebração do Centenário da Independência, em 1922. Ao conjunto de pinturas encomendadas relacionadas com a história paulista do século XVII ao XX, “[...] se agregaram as pinturas, principalmente retratos, provenientes de famílias da elite paulistana (barões do café) ou oriundas de demolições de edificações da cidade de São Paulo.” (MAKINO, 2010, p.168).

No capítulo 8 apresentamos as joias pertencentes ao Museu Paulista em formato de catálogo, onde estão sistematizadas as informações existentes na documentação da instituição, além de observações que encontramos ao longo da pesquisa sobre a identificação e o histórico das peças. Vale ressaltar a ideia de que trabalhamos com dois tipos de identificação: um, relativo à identificação de cada objeto individualmente, com seu histórico particularizado; o outro é relativo ao tipo de

objeto, que permite sua inserção em seu contexto geral, por suas características físicas, mesmo que não haja informações particularizadas sobre ele individualmente.

O cronograma original deste trabalho previa atividades de pesquisa em fontes primárias a serem realizadas ao longo do ano de 2020, que tiveram que ser canceladas por conta da eclosão da pandemia de COVID-19. Entre as mais importantes destacamos a pesquisa no arquivo histórico da Joalheria Mellerio, em Paris, a pesquisa no acervo do Museu Imperial, em Petrópolis, e a pesquisa no acervo de joalheria da Viscondessa de Cavalcanti, no Museu Mariano Procópio, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Estas pesquisas presenciais não realizadas foram substituídas, na medida do possível, por interações via e-mail com as instituições, para que a perda de informação fosse a menor possível e não comprometesse o resultado da investigação. De qualquer forma, como é característico da esfera acadêmica, esta pesquisa não pretende esgotar o tema de estudo, ficando, portanto, algumas portas abertas para o muito que ainda há por descobrir sobre a joalheria de São Paulo do século XIX.

Por ora, partimos para descobrir o brilho sob a mantilha das paulistas do oitocentos.

PARTE I - A PRODUÇÃO DAS JOIAS: OS OURIVES COMO GRUPOS SÓCIO-PROFISSIONAL E O SIGNIFICADO, NAS PRÁTICAS SOCIAIS, DE CARACTERÍSTICAS PARTICULARIZADAS DAS JOIAS POR ELES PRODUZIDAS.

A primeira parte da pesquisa busca estudar os ourives como grupo socioprofissional, e o significado, nas práticas sociais, de características particularizadas das joias por ele produzidas. Buscamos identificar as características do que denominamos “matriz portuguesa” no campo da joalheria. No Brasil, observamos a atuação dos ourives artesãos em São Paulo como agentes da materialidade, principalmente nas primeiras décadas do século XIX, época em que as oficinas dos artífices eram o grande palco da joalheria.

CAPÍTULO 1 - A MATRIZ PORTUGUESA NO CAMPO DA JOALHERIA

Ao longo do século XVIII, diamantes, topázios, esmeraldas, ametistas, águas-marinhas e outras gemas extraídas das minas brasileiras foram enviadas em grande quantidade para Portugal. A extração e envio de diamantes tornou-se especialmente importante para o reino a partir da metade de setecentos, quando entrou em declínio a produção de ouro do Brasil. A abundância e excelente qualidade das gemas conferiram cor, brilho e exuberância à arte da joalheria e da ourivesaria portuguesas, que contou com grandes mestres ourives, que tinham nas instituições religiosas e na monarquia seus principais clientes. Ao passo que os diamantes extraídos no Brasil eram enviados a Portugal, carregamentos de joias produzidas com tais gemas eram, por vezes, principalmente, a partir da metade do século XVIII, enviadas por ourives de Lisboa para serem vendidas no Rio de Janeiro. Com a transferência da família real para o Brasil em 1808, a joalheria portuguesa aportou ostensivamente na colônia, vinda não somente nos cofres dos membros da corte portuguesa, mas também através da arte e técnica que trouxeram os ourives que vieram se estabelecer na colônia.

Neste capítulo, buscamos trazer à cena a dinâmica do ofício do ourives em Portugal, seus regimentos e suas relações sociais. Na sequência, identificamos as características da joalheria portuguesa que acreditamos terem sido a matriz da joalheria produzida e utilizada no Brasil nas primeiras décadas do século XIX. Desenvolvemos este capítulo a partir de pesquisa em acervos documentais de instituições de Lisboa, apoiados na vasta bibliografia existente sobre joalheira portuguesa nos campos da história e das artes decorativas.

1.1 O Ofício De Ourives Em Portugal No Século XVIII E XIX

No universo dos artefatos, talvez não haja outro segmento que demande maior habilidade humana que a joalheria, seja pela necessidade de se trabalhar em escala diminuta, ou pela responsabilidade de moldar e lapidar matéria prima de grande valor econômico. A habilidade manual do artesão é objeto de reflexão de Richard Sennet, que descreve o artífice como aquele que pode ser observado em sua bancada, cercado por ferramentas e aprendizes, executando com maestria habilidades técnicas

repetitivas, na busca pela perfeição. Seu trabalho envolve, para além do conhecimento técnico e habilidade manual, noções de confiança, ética e hierarquia. Para Sennet, no âmbito social o artífice faz parte de uma rede de relações formada com seus pares e seus clientes, e a forma como transita nesta rede pode definir sua trajetória social e profissional. E no caso dos ourives, “[...] a perícia que estava por trás da autoridade do mestre era inseparável da sua ética.” (SENNETT, 2009, p. 75).

A tradicional banca de ourives portuguesa foi analisada por Rosa Maria dos Santos Mota (2016), que a identificou como um móvel utilitário de execução geralmente simples, desprovido de elementos decorativos, composta em geral por tampo, gavetas de tamanhos variados, além de travas e gavetas de segurança. O conjunto era composto ainda pelo banco de assento, sem encosto nem braços, algumas vezes com as iniciais do ourives entalhadas na madeira, atestando que o móvel era de uso individual. Segundo Mota, “[...] seu utilizador estabelecia com o móvel uma relação de estreita proximidade, sendo as bancas muitas vezes personalizadas tanto em pormenores técnicos como na adequação ao físico do seu usuário.” (MOTA, 2016, p. 96) A autora observa, por exemplo, que a altura média de 75 cm observada na maioria das bancas, era frequentemente ajustada para cima, para que os ourives pudessem trabalhar com a última gaveta aberta e ainda assim, encaixar as pernas embaixo da banca. Eram executadas com as madeiras existentes nas regiões onde a ourivesaria se desenvolvia, com destaque para o pinho, madeira barata e fácil de encontrar principalmente no Norte de Portugal, região onde a ourivesaria era próspera. Mota diz ainda que em alguns casos as bancas eram feitas pelos próprios ourives: “[...] ter permissão para executar ou delinear a sua própria banca poder-se-ia equiparar à prova de passagem de aprendiz a mestre, e considerava-se um acontecimento de prestígio para os ourives dentro da oficina e entre seus congêneres.” (MOTA, 2016, p.102).

No século XVIII, em Portugal, as corporações de ofício regulavam a produção e o comércio de mercadorias, ditavam as regras de aprendizagem e formação dos artesãos, bem como suas obrigações políticas e religiosas. Além de um meio de subsistência, o ofício do indivíduo era também um meio de inserção social. As redes de sociabilidades baseadas na identificação profissional eram fortalecidas pelo arruamento (concentração geográfica de cada ofício em uma rua específica) obrigatório das atividades, e na própria hierarquia existente entre os ofícios mecânicos.

Na clássica obra *Ourivesaria em Portugal*, os autores João Couto e Antônio Gonçalves (1960) analisam a posição social dos ourives desde os mais remotos tempos. Segundo os autores:

Os ourives foram em todos os tempos profissionais da melhor qualidade. E por duas razões: já porque a clientela era deveras exigente no fabrico das peças que encomendava, já porque educados dentro dos mais estritos princípios de seriedade profissional, os produtos saídos das oficinas eram excelentes. (COUTO; GONÇALVES, 1960, p.7).

Seus privilégios se estendiam ao fato de terem os ourives dois assentos na Casa dos Vinte e Quatro⁶, um para ourives da prata e outro para ourives do ouro. No ofício da ourivesaria, havia a separação entre os ourives do ouro e ourives da prata, e suas atribuições variavam de acordo com a cidade onde estavam localizados. Foram mudando ao longo do tempo, com muitas alterações feitas nos regimentos das corporações. A esse respeito, Laurindo Costa (1920) define:

A separação é, como em outros países da Europa, antiquíssima. Os da prata faziam as peças grandes: a tassaria, a obra de copa e a obra de igreja⁷, mesmo a de ouro, sendo grande; podiam ainda executar no Pôrto joias de prata, por ser de costume antiquíssimo na terra, mas não podiam dourá-las. Os ourives de prata de Lisboa não podiam, contudo, fabricar as tais joias de prata. Os de ouro faziam a obra miúda, as joias de ouro, e a joalheria, propriamente dita (cravação). Podiam dourar peças que os de prata lhe apresentavam, e podiam esmaltar de cores. (COSTA, 1920, p.59)

Humberto Franceschi (1988) também se refere à existência da separação dos ourives de ouro e de prata de acordo com o tamanho das peças. Entretanto, Gonçalo Sousa (2020) ressalta que “[...] nem sempre isto sucedeu com rigor. Esta diferenciação terminológica tenderia a desaparecer ao longo do século XIX. Tenderá a haver, cada vez mais, comerciantes de ourivesaria e ourives fabricantes.” (SOUSA, 2020, p.5)

Na execução de peças de ourivesaria havia ainda a participação do ensaiador e do contraste. De acordo com Gonçalo Sousa (2020), as vezes as duas atividades

⁶ A Casa dos Vinte e Quatro foi uma instituição composta por representantes das corporações de ofício junto à Câmara de Lisboa, com poder deliberativo. Sobre a Casa dos Vinte e Quatro ver Mônica de Sousa Nunes Martins (2007)

⁷ A partir do Thesaurus para objetos do culto católico, organizado pelas autoras Natalia Correia Guedes, Maria Isabel Roque e Dália Maria Guerreiro (2004), podemos caracterizar como tassaria os objetos em forma de taça munida de asas. As obras de copa referem-se aos objetos em forma de vaso ou copo. Já o termo obras de igreja refere-se tanto às taças e vasos relacionados aos litúrgicos, como as taças de batismo ou de ofertório, e ainda a todos os demais objetos utilizados nos ritos católicos, como turíbulos, navetas e objetos de missa.

eram realizadas pela mesma pessoa, porém eram entendidas como funções distintas. Ao ensaiador cabia a função de verificar a legalidade do metal (ouro e prata), ou seja, atestar se a liga do metal continha o teor de ouro ou prata exigido pela lei. Tal procedimento era feito através da retirada de uma porção de metal da peça, fazendo uma incisão em linha ziguezague, chamada de burilada. Se a liga metálica estivesse de acordo com a lei, o ensaiador puncionava na peça a letra correspondente a cidade, L para Lisboa, P para Porto, e assim por diante. Já o contraste era responsável pela avaliação do valor financeiro das peças, emitindo certidões de avaliação em que indicava o peso, as gemas e o valor da peça.

A partir de 1880, as funções de ensaio e contraste passaram a ser realizadas pelas Contrastarias, estabelecidas em Lisboa, Porto e Braga, principais centros produtores de Portugal. As marcas das contrastarias passaram a ser representadas pela forma de um animal, substituindo as letras das iniciais das cidades, e os ourives passaram a formar suas punções através do desenho da primeira letra do seu nome, acompanhado por algum objeto ou figuração. Gonçalo Sousa identifica ainda a presença das especialidades de cravador de pedraria – aquele que engasta as gemas nos metais nobres, podendo ser ou não o próprio ourives do ouro; lapidário – o que lapida as gemas; e lavrante – o que lava a prata e o ouro, nela executando ornamentos.

A organização profissional dos ourives em Portugal tem uma longa trajetória. Os primeiros regimentos dos ourives do ouro de Lisboa e do Porto datam respectivamente de 1538 e 1548. Entretanto, desde 1457 existem registros da organização profissional dos ourives da Confraria de Santo Elói⁸, quando os mestres do ofício dirigiram documento ao rei D. Afonso V, pedindo severas providências que proibissem o exercício da profissão por estrangeiros. (COUTO; GONÇALVES, 1960, p.11).

Para aprofundarmos a pesquisa sobre o ofício dos ourives em Portugal, investigamos os arquivos da Confraria de Santo Elói e Nossa Senhora da Assunção dos Ourives da Prata, que se encontra no acervo do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa (ANTT). Trata-se de um vasto conjunto documental, contendo regimentos, atas de assembleias, recibos de auxílio a ourives necessitados, recibos

⁸ Santo Elói, padroeiro dos ourives, nasceu no século VI próximo a Limoges, na França. Acusado de falsificar o ouro, foi o primeiro ourives a provar que o ouro não poderia ser trabalhado na forma pura, por ser maleável demais, sendo assim necessária a utilização de ligas com outros metais.

de contrastes, bem como cartas de exames dos ourives associados. Fazemos aqui um parêntese: apesar de tratar-se de uma associação de ourives da prata, e considerando a divisão de trabalho já mencionada entre os ourives de prata e ouro, sendo os da prata aqueles que fazem obras grandes e os de ouro os que fazem os adornos, vale justificar que a dinâmica da profissão no que diz respeito a aprendizagem, fiscalização e rotinas das atividades não difere entre as duas especialidades de ourives. Além disso, a documentação mostrou que muitos ourives associados executavam também adornos menores e joias, ficando evidente, portanto, que, de fato, a divisão de trabalho pode não ter sido, na prática, tão rígida, conforme já apontado por Gonçalo Sousa (2020).

O ourives da prata Joaquim Ignacio de Macedo tornou-se mestre do seu ofício em setembro de 1759, quando foi examinado conforme o regimento da Confraria de Santo Elói por “[...] ter bem executado um jarro da moda.”, na presença dos juízes, que na forma do compromisso e regimento da confraria o acharam apto o suficiente para lhe mandarem passar sua carta de examinação. O documento traz ainda os nomes dos pais e avós do ourives examinado, bem como os locais onde todos foram batizados. Prometeu debaixo do juramento dos Santos Evangelhos de cumprir e guardar todos os capítulos do novo compromisso do regimento, e de a nenhum tempo ir contra eles (ANTT, [1759]).

O documento demonstra que, para além da habilidade de artífice, o cumprimento dos sacramentos e dos preceitos católicos eram imprescindíveis para que o ourives fosse considerado mestre em seu ofício. Tais qualificações, entretanto, foram tornando-se mais flexíveis no decorrer das décadas seguintes, como observamos, por exemplo, na carta de examinação do ourives Jose Antônio Gomes, de 1801, que já não apresenta mais nenhuma referência aos nomes dos pais ou avós, nem mesmo informações sobre o batismo. De forma mais simples, o documento diz apenas:

Fazemos saber aos que esta nova carta de Examinação virem, que nós damos licença a Jose Antônio Gomes para que possa usar do ofício do ourives da prata com sua loja aberta como a tem os demais oficiais examinados, enquanto o Senado não mandar o contrário (ANTT, 1801, Lv. 46, fl 155)."

A Confraria de Santo Elói e Nossa Senhora da Assunção dos Ourives da Prata era a corporação responsável pela fiscalização das atividades dos ourives em Lisboa até meados do século XIX. Suas atribuições iam desde fiscalizar as atividades dos associados, garantindo a manutenção da boa reputação da corporação, até prestar auxílio às famílias de associados necessitados. Constam dos arquivos diversas petições de auxílio por pobreza, como a de Maria Josefa Madre de Deus, que em 1858 escreveu:

[...] viúva de Antônio Gomes de Mattos, confrade desta confraria de Nossa Senhora da Assunção de Santo Elói que se acha vivendo mui pobremente pois não tem meios de subsistência para si e seus três filhos menores que já a muito teriam perecido a fome se não fosse a caridade de algumas pessoas de seu conhecimento e como consta a suplicante que se acha vago um lugar de vezitada desta ilustre confraria, e se acha nessas circunstâncias acima mencionadas, razão porque pede aos Srs. Juizes e mais mesários ajão por bem usar para a suplicante daquela caridade que tanto os distinguem promovendo-a a um lugar de vezitada desta ilustre e benigna confraria. (ANTT, [1858], fl. 27).

O “lugar de vezitada” a que se refere a suplicante seria, provavelmente, o direito a um pagamento destinado aos familiares de associados falecidos. Havia nos estatutos menção ao cargo de *vesitador*, cuja função era visitar os elegíveis aos auxílios, e ainda a função do *facultativo*, incorporada aos estatutos em 1863, cuja atividade principal era de fiscalização, ficando este responsável por inspecionar os indivíduos habilitados a tornarem-se sócios, e também visitar os sócios doentes para verificar o bom uso do auxílio financeiro que lhes era oferecido, mantendo assim o maior controle possível, para evitar abusos e mau uso dos auxílios. (ANTT, [186?]). Dessa forma, a confraria era, ao mesmo tempo, rede de proteção e vigilância.

No vasto acervo de documentos da Confraria há também o Livro de Dotes. Nele localizamos registros de outro tipo de auxílio praticado pela associação: o sorteio anual de uma filha de ourives pobre para ser contemplada com um dote de 100 mil reis⁹ para tomar o estado de casada ou de religiosa em seis anos a partir do sorteio. A mecânica do sorteio era simples e está descrita em detalhes no livro de dotes: em primeiro de dezembro de cada ano, dia de Santo Elói, os nomes das pretendentes eram escritos em um pedaço de papel de mesma cor e mesmo tamanho, e depositados em uma urna, que era lacrada e guardada no cofre da irmandade até a missa do sábado seguinte, quando seria então aberta na presença do pároco, dos

⁹ Ao longo do período de concessão dos dotes, houve alguns anos em que os dotes foram de 50 mil reis.

juizes do ofício e do público. Procedia-se então à retirada de um dos papéis, e o nome da sorteada era lido imediatamente em voz alta. Caso a moça não contraísse matrimônio nem se tornasse freira em seis anos a contar daquele dia, perderia o direito ao dote. Há registros de sorteios de dotes em um período de cinquenta anos, entre os anos de 1781 e 1831 (ANTT, [1781-1831], fl.6). O auxílio do dote era uma forma de garantir que as filhas dos ourives confrades ficassem em melhor posição na busca por um bom casamento, beneficiando não só a própria família, mas indiretamente toda a corporação de ourives, já que a imagem do grupo era baseada na reputação dos seus indivíduos.

Nos primeiros tempos de existência da associação, a preocupação com o auxílio aos necessitados dividia espaço com as questões técnicas do ofício. A preocupação com a excelência da execução das peças foi a razão para o requerimento de 1788, encaminhado à Rainha de Portugal pelos mestres ourives da Confraria de Santo Elói, propondo novas regulações sobre a forma de se proceder aos exames do ofício, que deveriam passar a constar do regimento da Confraria. Propunham as seguintes reformas:

Todos os examinados tem que ter trabalhado quatro anos como oficial; que todo que se houver examinar seja de louváveis costumes, que seja examinado todo aquele que quiser abrir loja; será admitido fazendo um jarro; será esta peça construída na loja de um dos juizes de ofício, e os procuradores fecharão num cofre todas as noites que durar a construção; concluído, convocarão toda a mesa para votação; pode-se repetir até 3 vezes a peça; filhos de mestres são dispensados dos 4 anos como oficial, podendo ser examinados a qualquer tempo (ANTT, [1788], cap. 10).

As principais decisões relativas ao ofício e às atividades cotidianas foram registradas de 1853 a 1863 no livro de Atas da Confraria de Santo Elói. Participavam das reuniões mensais cerca 35 confrades examinados. Tratavam de questões administrativas, prestações de contas da casa de aferição (local onde os ourives deveriam levar periodicamente seus equipamentos para validação, evitando-se assim o uso de balanças adulteradas), apuravam denúncias contra associados, avaliavam pedidos de auxílio financeiro, faziam eleições, envolviam-se em assuntos que afetavam o ofício. Por exemplo, em novembro de 1855 registraram em ata sua insatisfação com a introdução do sistema métrico, que substituiu o sistema de marcos e oitavas, e fez com que todos os equipamentos da casa de aferição fossem vendidos em hasta pública, por estarem obsoletos: “O novo sistema foi considerado adotado e

a nós não nos resta dúvida de que a confraria foi sem convencimento nem consideração esbulhada da sua antiquíssima propriedade do ofício de aferidor de pesos e balanças em Lisboa.” (ANTT, 1855, fl. 11).

A cada ata analisada, percebemos o aumento do empobrecimento da confraria, associado à flexibilização das exigências técnicas. Na ata de 14 de dezembro de 1856 foi decidido que: “[...] fica extinta a obrigatoriedade da feitura da peça para os examinados, desde que pague a joia de 28 mil reis.” (ANTT, 1856, fl. 16). Tal proposta, feita pelo então presidente da Confraria Antônio José da Motta, significou, em termos práticos, que os ourives poderiam “comprar” seus títulos de mestres, sem necessidade de comprovar habilidade técnica.

As reclamações sobre o estado de pobreza da confraria ficavam cada vez mais constantes. Sob a liderança de Antônio José da Motta, um novo regimento foi aprovado em 1863, e dois anos depois a Confraria de Santo Elói transformou-se na entidade jurídica Associação dos Ourives da Prata Lisbonenses, passando a dedicar-se quase que exclusivamente a questões políticas e administrativas do ofício. Em 01 de abril de 1881 foi realizada uma sessão solene em razão da comemoração do décimo sexto aniversário da criação da Associação. No evento, o discurso do presidente Sr. Jerônimo Rosa homenageou o Sr. Antunes Rebello pelo empenho na criação da entidade:

Sendo o Sr. Antunes Rebello admitido na idade de 15 anos na Confraria de Santo Elói, começou logo a difundir suas transcendentais ideias de progresso em uma corporação que ainda tendia para o feudalismo, e alistando-se a uma notável corte que tentava fazer desaparecer esses preconceitos, esclareceu com o facho luminoso da sua inteligência o caminho que remontou aquela brilhante plêiade. (ANTT, 1881, fl. 104)

A visão de futuro do Sr. Antunes Rebello era o reflexo das ideias de progresso que a Europa do século XIX experimentava. Ainda antes da chegada da metade do século XIX o sistema de corporações de ofício estava em declínio - culminando com sua extinção em 1834, provocado pela concorrência com as manufaturas e o aumento do comércio internacional. Internamente, Portugal já vinha de uma crise econômica que se havia iniciado já no apagar das luzes do século XVIII, no período que se seguiu ao grande terremoto de 1755, aliado ao esgotamento da produção de ouro brasileiro, às invasões francesas, a conseqüente partida da família real e a própria independência do Brasil.

Em 1834, também ocorreu a extinção das ordens religiosas em Portugal, que culminou na extensa recolha de objetos de arte sacra que acabaram por formar o acervo dos museus nacionais e regionais portugueses, sobretudo de matriz religiosa, resultando na musealização dos objetos de ourivesaria sacra. A esse respeito, Maria Isabel Roque escreve:

As ações de recolha, conservação e classificação conducentes a uma futura musealização foram definidas, desde logo, como a solução mais eficaz para a salvaguarda do património desafecto, ao mesmo tempo em que se criavam as bases para a constituição de um museu nacional no âmbito da história da arte. O destino das alfaias era decidido com base em seu valor material e uso litúrgico: as peças consideradas irrelevantes foram refundidas ou vendidas a particulares; das que sobraram, a maioria dos objetos sagrados foi devolvida à igreja. (ROQUE, 2011, p.134).

Ao analisar exposições museológicas posteriores ao movimento de extinção das ordens religiosas, a autora observou que: “[...] a forma como eram expostas as várias tipologias artísticas denunciava os critérios essencialmente decorativos e promocionais que informavam a norma museográfica vigente, mas que não eram de molde a evidenciar o conteúdo funcional dos objetos.” Assim, a partir de diversos movimentos, o processo de musealização dos objetos sagrados tem observado as boas práticas da museologia em vigor, garantindo o universo simbólico da materialidade.

Dessa forma, os acervos de ourivesaria ainda hoje presentes nas instituições museológicas, tornam-se caros a esta pesquisa, constituindo-se em fontes materiais sobre a joalheria portuguesa.

1.2 A Joalheria Portuguesa: Principais Elementos

Estudar a matriz portuguesa da joalheria significa investigar, além da dinâmica do ofício dos ourives, os tipos de joias que produziram, por meio da análise dos materiais utilizados, formas e elementos estéticos. A joalheria e a ourivesaria são temas amplamente estudados no campo das artes decorativas de Portugal, já tendo sido abordados de formas diversas por autores de relevância no cenário acadêmico português¹⁰. Buscaremos identificar, na sequência deste capítulo, os elementos que

¹⁰ Ver Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Ruy Galopim, Rosa Maria dos Santos Mota, Laurindo Costa, Luisa Penalva. Isabel da Silveira Godinho; Nuno Vassalo e Silva; Ana Cristina Sousa.

caracterizam a joalheria portuguesa do século XVIII e princípio do século XIX, que entendemos ter sido a matriz da joalheria do Brasil (e assim de São Paulo, no século XIX).

Do ponto de vista dos materiais, a utilização das gemas do Brasil irá determinar a característica que Gonçalo Sousa chamou de “festa da cor”. Trata-se da ampla utilização das gemas coloridas enviadas do Brasil, como o autor descreve em seu artigo *Exuberância e Cromatismo*, no qual dedica-se a analisar as repercussões da utilização da pedraria brasileira na joalheria portuguesa do século XVIII e do início do século XIX, que, segundo o autor, ligaram de forma indelével Portugal e Brasil, numa intercomunicação entre formas, gemas e uso das peças. Ainda a respeito das gemas brasileiras, Sousa afirma que:

Ao longo do século XVIII o cromatismo foi uma das principais características das diversas artes. Em termos europeus, a joalheria não foi exceção, e a ourivesaria portuguesa, acompanhando as correntes em moda, deixou-se seduzir pelo apelo dos contrastes possibilitados pelas diversas gemas. Os diamantes, numa primeira fase, e as pedras de cor, como granadas, topázios, ametistas, águas-marinhas e crisoberilos, chegados do Brasil, num segundo momento, permitiram que a joalheria portuguesa (e a brasileira?) pudesse atingir um momento de grandes significados em termos internacionais. (SOUSA, 2013, p.13).

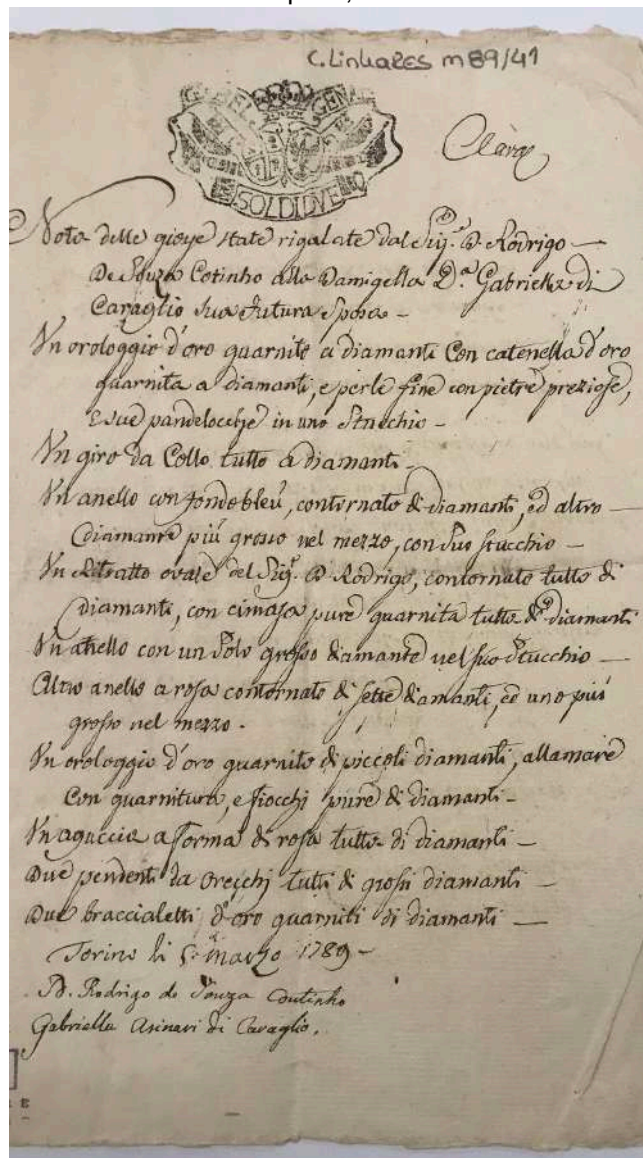
Enquanto as gemas coloridas cumpriam a função estética, os diamantes garantiam o status social na corte, e demonstravam poder econômico. Vejamos o caso de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, primeiro conde de Linhares, foi um político e diplomata português, que, como Ministro e Secretário de Estado da Marinha e Domínios Ultramarinos, foi membro da comitiva que acompanhou a viagem da corte para o Brasil em 1808. Localizamos nos arquivos da Torre do Tombo, em Lisboa, documento referente ao compromisso de casamento de D. Rodrigo Coutinho com a italiana D. Gabriela Azinari di Cavaglio. Trata-se de uma nota das joias¹¹ dadas por ele à sua futura esposa, escrita em italiano (ANTT, 1789, doc. 41)¹², em Turim, datada de março de 1789, dois meses antes de seu casamento (Figura 1). Constam da lista as seguintes peças:

¹¹ Nota das joias dadas por D. Rodrigo de Sousa Coutinho a D. Gabriela Azinari di Cavaglio, sua futura esposa.

¹² D. Rodrigo Coutinho estudou direito na Universidade de Coimbra. Foi ministro da corte de Portugal em Turim, onde viveu de 1779 a 1796, e casou-se com D. Gabriela em maio de 1789.

- Um relógio de ouro guarnecido de diamantes com corrente de ouro guarnecida com diamantes e pérolas finas com pedras preciosas e sua [...] em um estojo;
- Um colar de diamantes;
- Um anel de fundo azul contornado de diamantes, e outro diamante maior ao centro, com seu estojo;
- Um retrato oval de D. Rodrigo, contornado todo de diamante, com uma guarnição superior de diamante;
- Um anel com um só grande diamante em seu estojo;
- Outro anel a rosa contornado por sete diamantes e um diamante maior ao centro;
- Um relógio de ouro guarnecido com pequenos diamantes [...];
- Um [...] a forma de rosa, todo em diamante;
- Dois pendentes de orelha de grandes diamantes;
- Dois braceletes de ouro guarnecidos de diamantes.

Figura 1 - Nota das joias dadas por D. Rodrigo de Sousa Coutinho a D. Gabriela Di Cavaglio, sua futura esposa, em 1789



Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (1789)

Nota: A presença de diamantes em todas as peças da lista atesta a capacidade financeira do noivo.

Não se trata apenas de conhecer as joias, mas de conhecer as práticas sociais através delas, como já apontou Ulpiano Bezerra de Meneses, acerca do objeto como documento:

Os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem número de esferas de fenômenos. Assim, a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos. (MENESES, 1998, p.91)

Vejamos, então, algumas inferências possíveis a partir de um olhar mais atento à lista de joias entregue por D. Rodrigo à sua noiva: trata-se de dez peças, todas com diamantes, o material mais caro e nobre da joalheria; a lista foi registrada em documento com carimbo oficial, assumindo assim papel legitimador do compromisso assumido. Além disso, atestava a capacidade financeira do noivo e sinalizava que a moça teria um bom padrão de vida depois de casada. Entre os presentes, um retrato oval de D. Rodrigo, que seria provavelmente usado como um pingente em um colar ou alfinete, alinhando-se à prática comum do século XIX, de as esposas possuírem miniaturas de retratos de seus maridos em forma de joias, e frequentemente serem com elas serem retratadas junto ao peito, em um sinal de afeto e respeito. Esta prática ocorreu também no Brasil, como veremos no decorrer deste trabalho e, por te vindo ao Brasil em 1808, podemos entender Dom Rodrigo e Dona Gabriela como um elo entre Portugal e nosso país na disseminação do gosto português entre nós quanto às joias.

Num outro caso, em 1803, o Conde de São Miguel escreve ao tesoureiro da Casa Real, pedindo autorização para que fosse retirado dos cofres da coroa o valor para pagamento de um par de brincos de brilhantes:

Diz o Conde de São Miguel que ele se acha justo e contratado com José Antonio Ribeiro a pagar-lhe a quantia de dois contos de reis, por uma consignação de cento e sessenta mil cada um mês, e receber dele uns brincos de brilhante, e uma flor também de brilhantes que se acham em seu poder [...] (ANTT, [1803], n. 54).

Três anos antes, em 1800, o mesmo Conde de São Miguel registrou em Lisboa um documento em que declara ter comprado joias com topázios, gema abundante no Brasil e muito presente na joalheria portuguesa. Diz o documento:

[...] à Sra. Ana Rita um adereço de topázios pela quantia de vinte e sete moedas e três mil e duzentos, cuja quantia me obriguei a pagar-lhe no dia quinze do próximo mês de junho do presente ano. Lisboa, 23 de maio de 1.800. Declaro que as peças são as seguintes: uma gargantilha, um par de brincos, umas pulseiras sem cordões, dois anéis e uma cruz. (ANTT, [1800], n. 88).

Com relação às formas, a laça (ou laço), é apontada por Gonçalo Sousa como um dos principais elementos estéticos da joalheria portuguesa do século XVIII, seguida pelas peças em forma de flores, folhas, cachos de uvas, corações e cruces. Alguns destes elementos constam do inventário de Domingas Luis, de 1772, que contém uma extensa lista de joias pesadas e avaliadas pelo contraste Afonso Jorge de Sousa. Trata-se dos seguintes itens:

- Uma cruz de ouro com laço de fita e com flores no laço. A cruz com pingente tudo liso pelas costas guarnecida pela frente com cento e dezanove diamantes rosas todos de vários tamanhos. Um par de brincos irmãos de três peças cada um, cabeça, laço e pingente, guarnecidos pela frente com oitenta e seis diamantes rosas (...) pesa tudo dezanove oitavas vinte e quatro grãos avaliado em noventa e dois mil reis. 92\$000
- Duas pulseiras que servem para os braços em ouro com seis peças com aljofres miúdos guarnecidas as seis peças pela frente com cinquenta e quatro diamantes rosas de vários tamanhos.
- Um anel de ouro de círculo aro fechado esmaltado de preto guarnecido pela frente com quinze diamantes rosas de vários tamanhos, pesa duas oitavas, avaliado em oito mil oitocentos reis. 8\$800
- Um anel de ouro de círculo aro aberto liso pelo fundo guarnecido pela frente com quinze diamantes rosas de vários tamanhos, pesa uma oitava trinta grãos avaliado em seis mil reis – 6\$000
- Um anel com aro e fundo de ouro gomado aro aberto com círculo de prata guarnecido com treze diamantes rosas cravados em prata, pesa duas oitavas avaliado em cinco mil reis – 5\$000
- Um anel com aro de ouro aberto em forma de rosa com folhas de ouro guarnecido pela frente com um topázio no meio encarnado cravado em ouro quatro diamantes rosas cravados em prata, pesa uma oitava dezanove grãos avaliado em mil oitocentos reis – 1\$800
- Outro dito do mesmo feitio com um topázio no meio encarnado cravado em ouro, quatro diamantes rosas cravados em prata, pesa uma oitava e dezoito grãos avaliado em mil e oitocentos reis. – 1\$800
- Um par de estrelas que servem para as orelhas em prata lisas pelas costas guarnecidas pela frente com dois topázios amarelos e dezesseis ametistas, cravado tudo em prata avaliados em novecentos reis – 900\$

- Um par de cadeados de aljofre¹³ que servem para as orelhas de cabeça laço e pingente, digo cabeça esmaltado de várias cores, pesam duas oitavas e quinze grãos avaliados em três mil reis. – 3\$000
- Outros ditos de cabeça esmaltados de verde, com seus aljofres, pesam de ouro uma oitava e meia avaliados em dois mil reis – 2\$000
- Dois cordões de ouro delgados de foz e meias canas soldados com argolas com a marca de lei, pesam onze oitavas e meia e trinta grãos a mil e quatrocentos reis a oitava, importam dezesseis mil e seiscentos e oitenta reis. – 16\$680
- Um cordão de ouro de foz e meias canas soldados com argola com marca de lei, pesa trinta e três oitavas vinte e quatro grãos a mil quatrocentos reis a oitava, importa quarenta e seis mil seiscentos e sessenta reis. 46\$660
- Um cordão de foz e meias canas soldados com argola com marca de lei, pesa trinta e três oitavas a mil e quatrocentos reis, importa em quarenta e seis mil e duzentos reis – 46\$200
- Um cordão de ouro de foz e meias canas soldados com argola com marca de lei, pesa trinta e duas oitavas e trinta grãos a mil e quatrocentos reis a oitava, importa em quarenta e cinco mil e duzentos reis – 45\$000

O primeiro item da lista faz referência a um conjunto de adereços, no qual o pingente em formato de cruz com laço e brilhantes faz combinação com um par de brincos de três peças: cabeça, laço e pingente. Trata-se, possivelmente, de um tipo de brinco que encontramos com frequência nas coleções dos museus brasileiros, formados por três partes desmontáveis, como podemos observar na figura 2. A referência a diamantes rosas diz respeito ao tipo de lapidação do diamante, com facetas irregulares. Mais tarde, com o desenvolvimento da tecnologia da lapidação e os estudos da ótica, a lapidação rosa foi substituída pela lapidação brilhante, caracterizada por conter facetas regulares, que refletiam melhor a luz e com isso conferiam mais brilho à peça.

Em São Paulo, O Museu Paulista da USP possui uma coleção de objetos atribuídos à Marquesa de Santos (Figura 2). Além de um conjunto de mobiliário, constam dois objetos de uso pessoal – um vestido e um par de brincos, que teriam entrado juntos na coleção. Trata-se de um par de brincos de prata com crisólitas, com 10cm de comprimento, montado em 3 partes que podem ser facilmente separadas uma da outra. Possui exatamente os mesmos elementos identificados na matriz portuguesa: a cabeça, a laça e o pingente, além da borla¹⁴. Ao contrário do que ocorre com o mobiliário que pertenceu à Marquesa de Santos, que tem procedência clara, por doação de um descendente seu, na documentação da instituição não há notícias sobre a procedência do par de brincos, apenas o registro de que, quando chegou ao

¹³ De acordo com o dicionário Raphael Bluteau, Aljofres são pequenas pérolas miúdas, em formato irregular. Cadiados, por sua vez, são um tipo de brinco de argola.

¹⁴ Chama-se borla o contorno da peça feito por minúsculas esferas contíguas.

Museu estava junto com um vestido, em que ambos teriam pertencido à Marquesa de Santos. De acordo com as fichas catalográficas antigas, o par de brincos RG1181 foi guardado na reserva técnica do Museu Paulista em 1974. Entretanto, a patrimonialização na Universidade aconteceu somente em 1983, ano em que aparece no livro de tomo da Divisão de Patrimônio da USP, avaliado em Cr\$ 10.000,00¹⁵, em uma lista de números sequenciais referentes a outras joias listadas para serem patrimonializadas do mesmo lote.

Figura 2 e - Par de brincos de prata com crisólitas (frente e verso). Ver p.209, RG 1181.



Fonte: Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)¹⁶

Nota: Encontram-se no acervo do Museu Paulista, que teriam pertencido à Marquesa de Santos, compostos por cabeça, laça e pingente. Modelos idênticos a este par de brincos são encontrados em acervos de outras instituições.

Nossa curiosidade inicial a respeito deste par de brincos foi motivada pela observação de que vários outros museus, tanto do Brasil quanto do exterior, possuem em seus acervos um modelo idêntico. No Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa há um par (Figura 3) idêntico ao do Museu Paulista, cuja ficha catalográfica¹⁷ traz informações sobre o período (século XVIII-XIX) e materiais (prata, ouro e crisoberilos), porém não traz dados sobre o autor nem procedência.

¹⁵ Vale observar que os valores atribuídos no processo administrativo são em geral baixos e normalmente sem correspondência com o valor de mercado das peças.

¹⁶ Todas as imagens do acervo do Museu Paulista que constam deste trabalho são de autoria de José Rosael e Helio Nobre.

¹⁷ A ficha catalográfica está disponível para consulta em:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=257976&EntSep=5#gotoPosition>

Figura 3 - Brincos do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Um dos pares idênticos ao existente no acervo do Museu Paulista.



Fonte: Museu de Arte Antiga de Lisboa

Ainda na Europa, outro exemplar idêntico encontra-se no acervo do *Musée des Arts Décoratifs*, em Paris (Figura 4). A documentação do museu francês atribui a origem do par de brincos a Portugal, século XVIII. Entrou na coleção em 1956, adquirido de Mme. Marguerite Arquembourg. A imagem de seu reverso revela algumas diferenças de execução se comparado aos exemplares do Museu Paulista e do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Além destes, também há um exemplar idêntico no acervo no Museu de Arte Sacra de São Paulo e no Museu Mariano Procópio, em Minas Gerais, este último tendo pertencido à Viscondessa de Cavalcanti, do qual falaremos mais adiante

Figura 4 - Par de brincos do acervo do Musée des Arts Decoratifs.



Fonte: Musée des Arts Decoratifs

Nota: A diferença da técnica de execução em comparação com os brincos das figuras 2 e 3 fica visível na imagem do reverso do objeto.

A exemplo do par de brincos analisado, a ocorrência de peças idênticas (ou muito semelhantes) em diferentes museus do Brasil e da Europa, principalmente de Portugal, repete-se em outras peças, principalmente de origem portuguesa que possuem crisólitas. Tais ocorrências levantam duas possibilidades: ou a joalheria de fins do século XVIII e início do século XIX não era feita de forma muito exclusiva, havendo uma produção seriada do mesmo modelo feito por um ou alguns artífices em Portugal, e vários exemplares das mesmas joias chegavam ao Brasil já executadas, ou alguns modelos tornavam-se tão populares que eram copiados por diferentes artífices, o que nos parece mais provável, já que podemos observar no verso das peças algumas diferenças de execução.

A crisólita, também chamada comumente na bibliografia de crisoberilo¹⁸, estava entre as gemas mais populares da joalheria portuguesa do século XVIII. De cor amarelo-esverdeada, seu uso se popularizou em brincos, anéis e botões, e seus exemplares são encontrados em acervos de museus tanto de Portugal como do Brasil.

A crisólita era aplicada em diversos tipos de joias, podendo ser considerada uma das gemas mais utilizadas na joalheria portuguesa do fim do século XVIII e primeira metade do século XIX.

Figura 5 - Anel oval de crisólitas. Ver p.216, RG 1205.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Foto: Helio Nobre / José Rosael

Figura 6 - Botões e anéis de crisólitas



Fonte: acervo do Museu Histórico Nacional. (Foto da autora)

¹⁸ Gemologicamente, a crisólita e o crisoberilo são gemas diferentes na sua composição química, dureza e densidade. Entretanto, ambas possuem tons que oscilam entre o amarelo e o verde, por isso muitas vezes são consideradas como equivalentes.

Seguimos com a análise das joias de D. Domingas. Sua vasta lista de joias nos sugere tratar-se de uma senhora de posses. Há na lista três pares de brincos: de estrelas, cadeados de aljofres, e esmaltados com seus aljofres, indicando que os brincos foram essenciais nos porta-joias portugueses e na composição da toalete feminina, conforme já atestaram Costa e Freitas, sobre o protagonismo dos brincos na joalheria portuguesa, não só para as mulheres da corte, mas também para as mulheres comuns:

Constituíam o primeiro ouro da menina acabada de nascer (nalgumas localidades eram colocados no sétimo dia). Eram pequenos brincos, muitas vezes de Chapola¹⁹, e quase sempre com motivos amuletos (quarto crescente, estrela e um pato ou cisne). A partir dos seis ou sete anos (na primeira comunhão), a madrinha, ou os pais, trocavam os botões por brincos um pouco maiores. Era sempre de aro que fechava por trás e, muitas vezes, o ourives esmagava a extremidade do fecho para que não se perdessem. (COSTA; FREITAS, 2011, p. 109)

Ainda de acordo com os autores, brincos eram usados também como amuletos, porque acreditava-se que os maus espíritos entravam no corpo pelas orelhas, e dizia-se ainda que, caso a menina não sobrevivesse, o primeiro brinco seria vendido para a compra da mortalha com que a criança seria enterrada. Caso o bebê “vingasse”, a partir da adolescência os brincos ganhavam formatos de argolas, alongando-se mais tarde com pendentos, com pedras, com aplicações de esmalte, até chegarem aos “brincos à rainha” e “brincos à rei” (estes um pouco mais alongados do que os primeiros), modelos que imitavam brincos reais, substituindo-se os diamantes (reservados à nobreza) por gemas menos valiosas, como quartzo incolor ou crisoberilos, muitas vezes com uma folha metálica prateada sob a gema, para conferir mais brilho à joia, técnica comumente chamada de “minas novas”.

Os brincos à rainha e à rei, pelo seu tamanho e opulência, seriam utilizados somente em ocasiões de aparato, reservando-se os brincos menores e as argolas para uso cotidiano. A única situação inadmissível do ponto de vista social, fosse nobre ou camponesa, seria mostrar-se sem brinco algum. “Nada mais significativo de miséria, não os ver pender das orelhas. Quem desculpará ver uma mulher destas bandas, por mais humilde que seja desprovida de arrecadas²⁰? Sem a mais ligeira

¹⁹ Brincos de Chapola são feitos com uma placa de ouro leve, redonda ou oval, como que imitando uma moeda pendurada na orelha.

²⁰ Tipo de argola que tem o centro preenchido com algum trabalho de filigrana ou alguma gema.

contemplação o povo considera-a uma mulher fanada!” (COSTA; FREITAS, 2011, p. 231).

As pulseiras eram utilizadas sempre aos pares, uma em cada pulso, enquanto os anéis encontravam-se em praticamente todos os dedos. Entretanto, estas peças eram reservadas ao uso das senhoras da nobreza, uma vez que estas não precisavam realizar trabalhos domésticos ou do campo, pois os adornos nas mãos e nos braços tornariam incômodas tais atividades.

Selecionamos ainda outro documento elucidativo da joia portuguesa do século XIX. Trata-se de ação cível de 1802, em que era autor Manuel Pamplona Carneiro Rangel de Sousa, fidalgo da casa real, capitão da infantaria do 2º regimento do Porto, primogênito da Casa de Beira, referente à arrecadação dos bens de João Pamplona Carneiro Rangel de Sousa, que se encontravam em posse de João Oliveira Guimarães:

Bens: Joias de ouro, prata e pedraria: cinco flores de diamantes rosa, um par de brincos de diamantes rosa, dois anéis de diamantes rosa, um par de botões de diamantes rosa, um par de botões de punho de diamantes rosa, um par de pulseiras de diamantes rosa, dois fios de aljofres enfiados em retrós, fivelas com diamantes rosa, para ligas de mulher, um par de estrelas de diamantes rosa, um par de brincos de ouro com diamantes, um par de brincos de ouro com esmeraldas, um par de bichinhos das orelhas com diamantes e chapas, cravados em prata, um anel de ouro com diamantes rosa, um anel formado de um coração de diamantes rosa e rubis, um hábito de Cristo de ouro esmaltado guarnecido de diamantes rosa cravados em prata, um hábito de Cristo pequeno, de ouro, esmaltado, guarnecido de diamantes rosa cravados em ouro, uma Malta de latão dourado, com sua cruz de Cristo de ouro e esmaltada, uma flor de ouro guarnecida com rubis, duas fivelinhas de ouro com esmeraldas, um lagarto de ouro esmaltado e guarnecido com esmeraldas boleadas, com um bocado da cadeia em ouro esmaltada de encarnado e com argola e um aljofre grande, um bocado de cordão de ouro grosso com duas argolas também d'ouro, umas contas de vidros brancos, lavrados, com sete padres nossos de filigrana de ouro *engrazadas* em prata, com cruz, também de pôr na cintura e duas fivelinhas também de prata dourada.(ANTT, 1802, mç. 217, n.1)

Se pudéssemos visualizar a descrição acima como uma imagem de um porta-joias, tentando imaginar cada joia da lista do inventário, perceberíamos, de imediato, que João Pamplona possuía um pequeno tesouro. Sua lista de joias apresenta, basicamente, os mesmos itens comuns aos nobres portugueses: diamantes em profusão, ouro, prata, gemas de cor, pulseiras em pares, anéis e brincos, inclusive uma referência a “bichinhos das orelhas”, possivelmente brincos menores, de criança. Além destas, “dois fios de aljofre” e “um aljofre grande”. Vale aqui notar que, nos inventários consultados, localizamos várias referências a joias de aljofres (pérolas

irregulares), porém não localizamos referência ao tradicional termo pérolas, apesar deste já estar constar dos dicionários portugueses da época.

O dicionário Rafael Bluteau, por exemplo, refere-se às melhores pérolas como: “Branca, lisa, redonda, dura, pura e preciosa substância da concha – são as chamadas pérolas orientais, e podiam ser encontradas nas Ilhas de Bharem e no fundo do mar das Ilhas do Ceilão.” (BLUTEAU, 1728, p. 191). A ausência da referência ao termo pérolas nos inventários pesquisados sugere duas hipóteses: a primeira é que a dificuldade de se conseguir as chamadas pérolas orientais, redondas e lisas, a tornassem tão caras e raras que apenas os reis e a alta nobreza teriam acesso a elas. A segunda é que os dois termos, aljofres e pérolas, seriam possivelmente usados em Portugal como sinônimos, uma vez que seria pouco provável que pessoas ligadas à nobreza, com várias joias de diamantes, como pudemos observar, não possuíssem também os tradicionais colares ou brincos de pérolas redondas e lisas.

Chama-nos atenção ainda, no mesmo inventário, a seguinte peça que consideramos ser, provavelmente, um rosário: “[...] umas contas de vidros brancos, lavrados, com sete padres nossos de filigrana de ouro engrazadas em prata, com cruz, também de pôr [sic] na cintura e duas fivelinhas também de prata dourada[...].” (ANTT, 1802, mç. 217, n.1). Além da indicação do uso da peça – de pôr na cintura - mostra a presença da filigrana, que apesar de não figurar com relevância nos inventários pesquisados, talvez por ser uma técnica associada à ourivesaria popular, é um dos elementos mais característicos da joalheria portuguesa, ainda hoje preservada como patrimônio cultural (COSTA; FREITAS, 2011, p. 55). Típica de regiões produtoras auríferas do norte do país, a técnica consiste no trabalho com finíssimos fios torcidos de ouro ou de prata, a partir dos quais são feitos cordões, medalhas ou brincos, muito frequentemente em forma de coração. Muito usada entre as classes mais humildes, que tinham no ouro amalhado ao longo da vida sua garantia social, a principal fonte de matéria prima da filigrana eram peças velhas e deterioradas ou moedas (COSTA; FREITAS, 2011, p. 55), que eram derretidas, transformadas em barras, e depois em fios cada vez mais finos, obtidos pela passagem em diversas ranhuras de um cilindro. Às peças finais eram aplicados esmaltes ou pedras como decoração.

Figura 7 – Exemplo de pendente de filigrana, Portugal, século XIX.



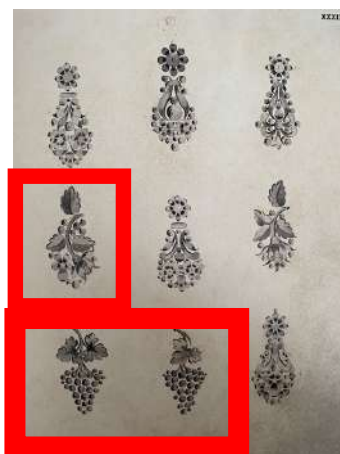
Fonte: Acervo do Palácio Nacional da Ajuda. ([S.d])

Nota: apesar de ser uma das técnicas mais características da joalheria portuguesa, a filigrana não aparece com frequência nos inventários pesquisados.

Gonçalo Sousa (2011) analisou um conjunto de desenhos de joias portuguesas das primeiras décadas do século XIX, a partir dos quais destacou alguns elementos centrais: motivos vegetalistas, esmaltes, laços, rosetas e elementos entrelaçados. Destacamos um trecho de sua análise:

No âmbito das decorações de toucado, refiramos as ramagens de cabeça, decoradas com cravos e outras flores, uvas e folhas de videira. Foram incluídas, ainda, diversas ramagens, para serem usadas, provavelmente, como decoração do toucado. Esta tipologia esteve muito em voga na primeira metade do século XIX, como atestam os retratos de algumas personagens. (SOUSA, 2011, p.23).

Figura 8 - Desenhos de joias portuguesas das primeiras décadas de 1800.



Fonte: Álbum de desenhos de joias portuguesas, de Gonçalo Sousa ([ca. 1830-1930], p. XXXIX)

Nota: Brincos, destaque para a representação de elementos naturais presentes em algumas peças.

Figura 9 – Desenhos de joias portuguesas das primeiras décadas de 1800.



Fonte: Álbum de desenhos de joias portuguesas, de Gonçalo Sousa ([ca. 1830-1930], p. X)

Nota: enfeite de cabeça em motivos de ramagem e flores. Veremos mais adiante, no capítulo 6, que este tipo de adorno aparece no retrato da Marquesa de Santos.

Estes elementos de tocado, bem como outras formas observadas na bibliografia, estão presentes também em retratos femininos, que, como afirma Gonçalo Sousa, tornam-se legitimadores do uso destes elementos. Patrícia Telles destaca que as escolhas dos elementos utilizados no retrato, seja a joia, o traje, a pose ou cenário raramente são inocentes:

Veremos que, de um modo geral, no período estudado (**1804-1834, grifo nosso**), a pintura do retrato responde, em diferentes níveis, a pelo menos uma das três necessidades básicas: a de afirmação de afinidades políticas, a do sustento e/ou construção do prestígio social de retratados e retratistas, e à de preservação de memória do retratado diante do tempo que passa". (TELLES, 2015, p.13)

É inerente ao campo dos Estudos em Cultura Material a utilização de documentos de diferentes naturezas, o que foi já apontado por Marcelo Rede como "[...] arranjo calibrado das fontes." (REDE, 1996, p.277), o que permite a "análise de fenômenos não acessíveis por fontes escritas." Encontraremos, também em São Paulo, personagens paulistas retratadas com adornos já observados neste capítulo, como Genebra de Barros Leite, Miquelina de Sousa Queiroz e Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos, histórias sobre as quais nos deteremos nos capítulos finais deste trabalho, quando analisaremos os usos das joias.

1.3 A Casa Leitão & Irmão E Suas Relações Com O Brasil

A loja-oficina do ourives do ouro José Pinto Leitão, estabelecida no Porto em 1822, foi o início de uma longa e próspera trajetória da família Leitão no ramo da ourivesaria portuguesa, atualmente prestes a completar dois séculos de atividade, sob a gestão da quinta geração da família. O conceito de loja-oficina foi definido por Teresa Maranhães²¹ como “[...] o típico estabelecimento que imperava à época, em que o oficial trabalhava à vista dos clientes, junto ao balcão de venda.” (MARANHÃES, 2009, p. 1).

José Leitão teve seus passos seguidos pelos filhos, Narciso e Olindo, que adotaram o nome Leitão & Irmão, e, na década de 1870, realizaram arrojados movimentos de expansão dos negócios, abrindo filiais em Lisboa, Paris e Londres. Em seu estudo sobre as obras da Leitão & Irmão que fazem parte do acervo do Palácio Nacional da Ajuda, Teresa Maranhães observa que as relações que Narciso e José estabeleceram com ourives e artistas estrangeiros no projeto de expansão de suas atividades foram decisivas para um movimento de renovação da ourivesaria portuguesa:

Neste contexto, Narciso e Olindo empreenderam várias visitas ao estrangeiro, nomeadamente a Paris e a Londres, de onde trouxeram novos materiais e modernas maquinarias para equipar as oficinas. Simultaneamente, investiram em mão de obra experiente e altamente qualificada, recrutando os melhores ourives que então laboravam em Lisboa e então apostando na sua formação no plano internacional. A colaboração com um diversificado leque de artistas, como Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, ou ainda o escultor e medalhista João da Silva, entre outros, foi absolutamente decisiva neste contexto de renovação da ourivesaria portuguesa.” (MARANHÃES, 2009, p.1)

Entre seus clientes mais importantes estavam a Rainha de Portugal D. Maria Pia, para quem executaram inúmeras peças, além do rei D. Luiz e a maior parte da alta aristocracia portuguesa. Em 1877 foram nomeados por D. Luiz “Joalheiros da Coroa”. Estavam também estabelecidos no Brasil em 1873, quando receberam do Imperador D. Pedro II o título de “Ourives da Casa Imperial do Brasil”.

As relações comerciais da Casa Leitão & Irmão com o Brasil remontam, entretanto, a 1850, conforme registros no livro de contas correntes com clientes do

²¹ Conservadora das coleções de joalheria e ourivesaria do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa.

Brasil para o período de 1850-1861²². Observa-se que o cliente mais frequente era Antonio Joaquim Vieira de Carvalho, do Rio de Janeiro. Diz um dos registros:

Deve o Sr. Antonio Joaquim Vieira de Carvalho, do Rio de Janeiro (1850)
 - líquido de 18 anéis d'ouro como da conta de venda que me remetes com data de 25 de novembro – 78\$570.
 Ainda para o Sr. Antonio Joaquim Vieira de Carvalho, foram enviados em 1862:
 “- 8 latas com 570 fios de cordas d'ouro – 562\$800
 - 2 faqueiros de 12 talheres de prata de lei – 129\$190”
 Deve o Sr. Luiz Marcelino da Costa, do Rio de Janeiro, 1859
 - líquido de uma remessa de obras de prata que lhe enviei em 20 de janeiro do ano corrente - 964\$765
 - idem de uma dita de obras de prata pela Galera Olinda em 2 de junho do corrente ano - 732\$827
 - idem de uma dita de retróz²³ pela barca rápida, em 10 de abril de 1859 - 814\$320
 - idem de uma remessa de obras de prata pela Olinda em 5 de outubro de 58 - 5:540\$641
 - idem de uma remessa de obras de prata pela Felix em 20 de janeiro de 59 - 3:610\$393”

Mantinhm ainda uma conta corrente de peças “[...] entregue em consignação entre 1869-1871, para os seguintes comerciantes”: Brandão; Cruz e Ferreira; Costa; Antônio Joaquim Sousa Póvoas; Agostinho; Augusto Ribeiro; M. Lopes de Castro; Plácido Vieira, Pedro Menezes Vasconcelos. Não encontramos referências a esses nomes como ourives estabelecidos no Brasil, o que nos leva a crer que fossem viajantes portugueses que traziam as joias consignadas para vender aos joalheiros brasileiros, que então vendiam aos usuários. Havia, portanto, diferentes mecanismos de envio das joias ao Brasil, ou entregues a viajantes em consignação, ou através do despacho direto de joias para serem recebidas na chegada, como no caso de Antônio Vieira de Carvalho e Luiz Marcelino da Costa. A lista das peças entregues em consignação era diversificada: broches, brincos, medalhas, pedras pretas, pulseiras, anéis, leontines²⁴, alfinetes, cruz, ametistas, abotoadura, broche de prata, botões,

²² Agradecemos ao Sr. Jorge Leitão por autorizar nosso acesso aos documentos do Espólio Leitão & Irmão, atualmente sob custódia da biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. – Livro de Contas correntes – ELI 1037.

²³ O termo retróz não foi encontrado em nenhuma outra fonte relacionada a ourivesaria. Estaria mais relacionado a atividade de costura – retróz de linha, podendo estar associado, talvez, a algum tipo de fio de metal para ser usado na confecção de joias.

²⁴ Não encontramos definição para o termo *Leontine* nos dicionários portugueses. Entretanto, definições do termo foram localizadas em repertórios franceses: Léontine: (*Désuet*) *Chaîne de montre* pour femme portée surtout au milieu du XIX^e siècle en France, attachée au col par une broche et qui descendait à la ceinture. Fonte: <https://fr.wiktionary.org/wiki/L%C3%A9ontine> ; Cet ornement « tient le milieu entre le collier et le crochet de ceinture » explique Henri Vever. La montre est suspendue par un coulant à une grande chaîne accrochée au

botões de cabelo, botões lisos, alfinete para manta, figa d'ouro, figa d'azeviche, medalha coração, botões para peito, botões de punho, sinetes, pares de argolas, broche para retrato.

Conforme pudemos identificar nos registros, havia ainda um terceiro tipo de relação comercial entre a Leitão & Irmão e o mercado brasileiro, este mais exclusivo, pois trata-se de encomendas de peças específicas, conforme registros no livro “Facturas de peças de ourivesaria recebidas e enviadas de e para o Brasil, 1861-1865”. Em 1864, Sr. Carlos J. B. da Rocha encomendou um trancelim de ouro de lei – 70\$000; e 3 pares de pulseiras – 60\$000 cada. No mesmo ano o Sr. Manoel Pereira Pena fez uma encomenda por ordem do mesmo Sr. Carlos J. B. da Rocha: 1 trancelim, 1 par de braceletes, 1 anel. Acreditamos que as encomendas seriam feitas através dos viajantes, que possivelmente levavam consigo desenhos de joias e de peças de prata de mesa ou ainda de conjuntos de toalete. Nossa hipótese é baseada na existência de um conjunto de 8 mil desenhos digitalizados, parte dos quais pudemos consultar durante nossa pesquisa. Enquanto alguns desenhos eram apenas rascunhos e esboços com explicações técnicas de execução, outros apresentavam-se acabados, aquarelados como uma arte – com legendas explicando quais eram as pedras utilizadas, alguns possuíam inclusive título, como um conjunto chamado “Folhas, flores e frutos de cacau”²⁵.

Foi também através de correspondência da Leitão e Irmão que nos deparamos com outro personagem da joalheria brasileira – Luiz de Rezende. Diz a carta:

Lisboa, 3 de junho de 1880
Paço d' Ajuda

Rezende:
Rogamos o obséquio de entregar sem perca de tempo a carta a S.M.
É negócio urgente, a que S.M. precisa de responder com a maior brevidade.

Leitão e Irmão

décolleté par une petite broche. La Léontine sert à la fois de collier, de porte-montre et de crochet de ceinture.
<https://histoire-image.org/fr/etudes/bijou-utilitaire>

²⁵ Não nos foi autorizada a reprodução fotográfica dos desenhos.

Supomos que o autor da carta recorre a Luiz de Rezende como intermediário para obter sucesso na comunicação junto ao Imperador D. Pedro II. Luiz de Rezende era joalheiro estabelecido no Rio de Janeiro, também associado à exportação de diamantes brutos através de participação societária na companhia de capital francês de mineração Boa Vista, que através do Decreto 2589/1897 obteve autorização para a atividades de mineração em territórios de Minas Gerais. O nome de Luiz de Rezende também aparece associado ao comércio de porcelanas, conforme indicado por Heloisa Barbuy (2018), e ainda ocupando posição de destaque como colecionador de obras de arte, conforme observado por Paulo Knauss (2001). No romance *Flor de Sangue*, publicado em 1897, o autor cita os “[...] adereços do Rezende, do Farani e do Augusto Reis.”, referindo-se a locais onde comprar presentes e gastar dinheiro com facilidade. (MAGALHÃES, 1974, p. 98).

Em 1908, a Casa Leitão & Irmão produziu um catálogo de suas obras com vistas à participação na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, comemorativa do centenário da abertura dos portos às nações amigas. Os registros de correspondências com a casa comercial Silva Correa & Cia Ltda., com lojas no Rio de Janeiro e São Paulo, estendem-se até meados do século XX, já distante do recorte temporal desta investigação.

Apesar de a documentação reforçar a existência de laços mais antigos entre a Leitão & Irmão e o Rio de Janeiro, há documentos que atestam a presença da joalheria também em São Paulo, principalmente no início do século XX. O principal conjunto documental que atesta a relação com São Paulo é um conjunto de dezenas de cartas expedidas do Brasil para Portugal em 1925, todas a respeito das tratativas para uma exibição das peças Leitão & Irmão em São Paulo. Apesar de estar fora do nosso recorte temporal, consideramos pertinente abordar esta correspondência, pois atesta a participação direta de São Paulo no sistema comercial internacional, e informa sobre alguns costumes da cidade.

As cartas eram assinadas por “Manuel e Antonio”, vindos de Portugal com a missão de realizar a exposição e organizar todos os detalhes, desde a identificação do melhor espaço para a exibição, até resolver os trâmites alfandegários na chegada dos produtos, fazer a propaganda, atender aos clientes. Entre 04 de outubro de 03 de dezembro de 1925, todos os acontecimentos relacionados à organização da exibição, eram quase que diariamente escritos em correspondência para Portugal. Na primeira carta relatam a chegada a São Paulo, impressionados com o tamanho da cidade e os

preços da comida e hospedagem. A exposição aconteceu na Casa Novelty, foi aberta em 22 de outubro de 1925, e sobre o dia da inauguração, os portugueses escreveram: “o dono da casa diz que não é chic vir no dia da inauguração, mas sim nos dias seguintes. Que acham *cacete* o primeiro dia, em que vem o elemento oficial e a imprensa, que não é gente da elite, e a elite paulistana não gosta de misturas.” Nas últimas cartas, relatam sua opinião sobre o evento: “Entendemos que devemos prosseguir e não abandonar o Brasil, fixando-nos cá”. Apesar de não termos notícia da existência de loja própria em São Paulo, até 1970 houve correspondências recorrentes entre a Leitão & Irmão e clientes/joalheiros de São Paulo e Rio de Janeiro.

Neste capítulo, buscamos conhecer os contornos da matriz portuguesa da joalheria, através da identificação de elementos estéticos que a caracterizem, associados aos usos sociais da joia, bem como demonstrando a dinâmica e a estrutura sobre a qual se organizou o ofício do ourives em Portugal, de onde partiram os primeiros artesãos para vir trabalhar no Brasil. No próximo capítulo partiremos rumo a São Paulo, passando pelo Rio de Janeiro, para contribuir para a elucidação de como o ofício da ourivesaria se desenvolveu em terras paulistas.

CAPÍTULO 2 - OURIVES ARTESÃOS EM SÃO PAULO: AGENTES DA MATERIALIDADE

Este capítulo pretende investigar o ofício de ourives em São Paulo, enquanto sujeitos produtores no universo da joalheria - os artífices, que transformavam matérias primas em adornos. Colocaremos foco no aspecto da produção, no ourives de bancada²⁶, que esteve estabelecido na Província de

São Paulo, principalmente nas primeiras décadas do século XIX, quando a ourivesaria era caracterizada pela forte presença da atividade realizada na oficina ou tenda de ourives. Nosso ponto de partida para o desenvolvimento deste capítulo foi o levantamento feito por Maria Helena Brancante dos ourives estabelecidos em São Paulo no século XIX, trabalho de fôlego realizado pela pesquisadora a partir de um vasto conjunto de fontes documentais, tais como: maços de população, livros de impostos e profissões, arquivos da Cúria, registros da Câmara Municipal, almanaques administrativos e comerciais e listas gerais de cidadãos votantes. A partir desse levantamento sistematizado de dados, procuraremos aprofundar a pesquisa sobre alguns nomes e estabelecer conexões que nos permitam conhecer a organização profissional e as relações sociais dos ourives artesãos em São Paulo.

O ofício da ourivesaria no Brasil esteve, desde a sua origem, atrelado à exploração da mineração de ouro e diamantes, e às inúmeras tentativas infrutíferas da descoberta da prata²⁷. Foi também alvo de leis fiscalizadoras que sofriam mudanças constantes, com vistas a evitar o contrabando e a sonegação dos impostos. A medida de controle mais severa da história da ourivesaria no Brasil foi a Carta Régia de 30 de julho de 1766, que proibiu o exercício do ofício de ourives na colônia, determinou o fechamento das oficinas, confiscou os instrumentos e incorporou às tropas todos os ourives solteiros. Nenhuma peça de ourivesaria pôde ser registrada oficialmente até o cancelamento da proibição em 1815. De acordo com a Carta Régia, ficava permitido aos ourives portugueses que assim desejassem, ser transferidos de

²⁶ De acordo com SENNET (2009), o termo ourives de bancada é comumente usado para referir-se ao ourives artesão, aquele que efetivamente trabalha a matéria prima com ferramentas para a obtenção da joia.

²⁷ A esperança de descobrir minas de prata estava associada à presença de um metal prateado inicialmente não identificado encontrado algumas vezes junto com o ouro, que somente no século XIX foi identificado como sendo o paládio. Sobre a descoberta do paládio no Brasil, ver: FARIA, Luciano; FIGUEIRA, Carlos. A contribuição do Brasil para a descoberta de um novo elemento químico: o paládio. **Revista Química Nova**, v. 42, n.5, pp.580-594, 2019. Disponível em <https://www.scielo.br/j/qn/a/5Tc7J6LBSQHcDtdNzt9cwwJ/?lang=pt>. Acesso em: 30 jul 2022.

volta para o reino com suas famílias e suas oficinas, para que lá pudessem exercer sua profissão livremente. Aqueles que ficassem na colônia, desde que peritos em sua arte, seriam empregados na Casa da Moeda ou nas Casas de Fundição do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Mato Grosso.²⁸

As Casas de Fundição eram órgãos responsáveis pela arrecadação dos tributos sobre a mineração. Sua função era recolher o ouro extraído pelos mineiros e transformá-lo em barras, nas quais era posto o cunho que a identificava como “ouro quintado”.²⁹ A capitania de São Vicente recebeu, além da primeira casa de fundição do país, em 1580, localizada em São Paulo, outras três casas ao longo do século XVII, em Iguape, Paranaguá e Taubaté. Outras foram criadas em Goiás, Minas Gerais e Mato Grosso. Com a decadência do ciclo do ouro, as casas de fundição também entraram em declínio, tendo sido formalmente abolidas em 1834.³⁰

Para Humberto Franceschi, a motivação para a proibição do ofício teria sido a intenção de proteger os ourives portugueses, ameaçados pelo crescente desenvolvimento e potencialidade criativa da ourivesaria brasileira (FRANCESCHI, 1988, p.169). A proibição, entretanto, foi-se revelando ineficaz e com o passar dos anos a fiscalização foi sendo reduzida. Aos poucos, com a “vista grossa” da fiscalização, os ourives voltavam a executar suas atividades, até o cancelamento oficial da proibição, em 1815.

De acordo com Franceschi (1988), houve, no Brasil, enorme dificuldade em regulamentar o ofício de ourives, devido a nunca ter existido no país uma contrastaria, além de trabalharem no ofício muitos escravos, que eram impedidos de marcar suas peças. Houve também, no Brasil, a utilização de pseudocontrastes, falsas marcas de contrastes que pretendiam imitar as marcas das contrastarias portuguesas de Lisboa, Porto e Braga, falsificando assim sua origem, com o objetivo de aumentar o valor da peça.

Apesar de Humberto Franceschi afirmar que não houve no Brasil uma instância correspondente à já mencionada Casa dos Vinte e Quatro, Mônica Martins (2008) observa a existência de entidade similar em Salvador, fundada ainda no século XVII, tendo doze mestres, e aponta ainda um documento referente a um pedido para eleição

²⁸ A íntegra da Carta Régia de 30 de julho de 1766 foi publicada na obra de Humberto Franceschi, O Ofício da Prata no Brasil, 1988, p.169.

²⁹ A prata utilizada na ourivesaria brasileira vinha principalmente das minas peruanas de Potosí, e não sofria o imposto do quinto. (FRANCESCHI, 1988, p. 13)

³⁰ Fonte: http://www.receita.fazenda.gov.br/historico/srf/historia/catalogo_colonial/letrac/casadefundicao.htm

de dois mestres para a Câmara do Rio de Janeiro em 1624. Martins afirma ainda que as corporações de ofício existiram no Brasil desde o início do período colonial, até serem extintas com a Constituição de 1824, e tiveram sua essência apoiada em três elementos: o compromisso mestre-aprendiz; as relações entre o ofício e a irmandade correspondente, no caso dos ourives a Irmandade de Santo Elói; e o controle régio sobre a respectiva irmandade.

Mesmo após a extinção das corporações de ofício, outros tipos de associações foram formadas, como a Sociedade Animadora da Corporação dos Ourives³¹, que existiu no Rio de Janeiro de 1838 a 1914, e chegou a atuar na tentativa de aprovar regimentos e mecanismos de controle do comércio de produtos falsificados. Apesar disso, sua existência parece estar mais associada ao tema do auxílio financeiro aos associados, sendo inclusive citada em bibliografia sobre o início da previdência privada no Brasil (TOMAZINI, [S.d.]).

No Brasil, a organização dos ourives não ocorreu da mesma forma em todas as cidades. Apesar de Martins afirmar que não houve, em São Paulo, organização dos artesãos em corporações, associações ou irmandades, algumas informações coletadas por Maria Helena Brancante em seu levantamento dos ourives de São Paulo nos levam a considerar que a organização profissional existente em Portugal foi também praticada em São Paulo. Segundo esta autora, em 1709 Feliciano Correa da Silva é nomeado contraste para a Vila de São Paulo; em 1712, Manoel Alves de Siqueira é nomeado Juiz de ofício de ourives; em 1737, Aniceto Fernandes Crato foi examinado pelo juiz de ofício e teve sua carta de exame. Na cidade de Santos, em 1773 Joseph Wenceslao de Andrade foi nomeado ensaiador da Fundação da Real Casa, e em 1779 o mesmo ourives fez várias peças para o mosteiro de São Bento. Estas informações nos permitem identificar a presença, em São Paulo, já no século XVIII, de vários elementos de uma estrutura organizada na ourivesaria: contraste, ensaiador, juiz de ofício, ourives examinado.

Maria Helena Brancante localizou 447 ourives atuantes em São Paulo no século XIX, sendo 361 nas cidades do interior e 86 na capital da Província. Ao fazermos uma tabulação das informações, percebemos que 73 nomes constam na lista desde os primeiros anos do século XIX, período em que o ofício estava proibido,

³¹ O arquivo da Sociedade Animadora da Corporação dos Ourives encontra-se no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Até o momento da finalização desta tese não foi possível consultá-lo, pois o Arquivo encontra-se fechado devido à pandemia de COVID-19.

o que demonstra a fragilidade da aplicação da lei. É preciso observar, porém, que para os nomes relacionados neste período de proibição, a informação da profissão é por vezes citada como “negociante de ouro e prata lavrada”, ou ainda “vive do conserto de ouro e prata velha”, em uma possível tentativa de mascarar o ofício de produção. Em geral, neste período, os ourives ocupavam também alguma posição nas tropas – alferes, soldado de milícias ou oficial de milícias, situação que se pode presumir gerada pela determinação da Carta Régia de 1766, de incorporação, às tropas, dos ourives solteiros, conforme mencionado acima.

A ocupação mais frequentemente citada nos documentos durante todo o século XIX refere-se simplesmente a ourives. Entretanto, várias outras terminologias associadas à profissão surgiram na tabulação de dados que realizamos, sugerindo haver, desde o início do século XIX, níveis de especialização da profissão em São Paulo. De acordo com a tabela 1, verificamos que na primeira metade do século XIX foram descritas as atividades das seguintes formas: ourives / vive do ofício de ourives; oficial de ourives; mestre de ourives; agregado de oficial de ourives, demonstrando claramente a existência de uma hierarquia entre os profissionais. Estas descrições deixam de ser observadas conforme se aproximam as últimas décadas do século XIX, quando as denominações principais passaram a ser ourives joalheiros; joalheiros com joias de ourivesaria; lojas de joias; ou simplesmente joalheiro.

Quadro 1 - Atividades relacionadas ao ofício da ourivesaria

Descrição da atividade	No. de ocorrências	Período
<i>Ourives</i>	324	1801-1887
<i>Vive do ofício de ourives</i>	38	1804-1850
<i>Oficial de ourives</i>	15	1801-1836
<i>Mestre ourives sem oficiais</i>	3	1825-1826
<i>Ourives da prata</i>	5	1807-1811
<i>Ourives de ouro e prata</i>	3	1817-1822
<i>Agregado de oficial ourives</i>	3	1807, 1815, 1836
<i>Ourives com estabelecimento próprio</i>	2	1816, 1836

<i>Negociante de ouro e prata lavrada</i>	2	1801
<i>Vive do concerto de metais e prata lavrada</i>	1	1807
<i>Vive do negócio de ouro e prata velha</i>	1	1807
<i>Avaliador</i>	1	1812
<i>Ajudante de ensaiador da Real Casa de Fundição</i>		
<i>Porta-bandeira de ourives</i>	1	1823
<i>Vive do ofício de cravar pedras</i>	1	1808
<i>Ourives latoeiro</i>	2	1825
<i>Ourives e loja de joias</i>	4	1878-1882
<i>Loja de joias e ourivesaria</i>	4	1873-1882
<i>Joalheiro</i>	4	1869-1887

Fonte: Tabulação, pela autora, dos dados apresentados por Brancante (1988).

Com relação à especialização, Brancante identificou Francisco Joaquim de Santa Anna, registrado nos maços de população de 1808 como “[...] vivendo do ofício de cravar pedras” na capital da província. É importante observar também que, em alguns casos, principalmente quando há vários registros do mesmo indivíduo, também há descrições diferentes de atividades ao longo da sua vida produtiva. Por exemplo, Antônio Joaquim de Santa Anna (não sabemos se é parente de Francisco, o cravador de pedras), vivia em Sorocaba em 1823 onde estava registrado como ourives. Já em 1828 o mesmo indivíduo aparece como “Porta bandeira ourives” e “negociante de fazenda seca”. Em 1836, Antônio Joaquim era “negociante de bestas”.

As vilas do interior da província tiveram um papel muito importante na produção da joalheria e da ourivesaria em São Paulo, consequência da proibição do exercício da profissão, que fez com que muitos ourives fossem deslocados para as tropas no interior da província, e lá desenvolvessem suas habilidades. Na primeira metade do século XIX, as cidades de Sorocaba e Lorena tinham, cada uma, 60 ourives, enquanto a capital São Paulo tinha apenas 35.

Em Sorocaba, os ourives dedicavam-se às obras de ourivesaria para montaria, enfeites para adornar celas e arreios, facas e facões denominados sorocabanos, estribos e cabos de chicote, uma vez que a economia da cidade girava em torno do

comercio de muares. A riqueza da região era proveniente da economia açucareira, que movimentava as fazendas e as residências das famílias da elite da época. Passada a primeira metade do século, vimos, a partir do levantamento de Brancante, um aumento significativo de ourives atuando na capital – o número cresceu de 35 para 86, acompanhando o movimento de transferência das residências das famílias abastadas para a capital e o conseqüente aumento da movimentação social na cidade.

Em Lorena, em 1835, viveu o ourives Claudio Azevedo Ribeiro, o único ourives de São Paulo que teve sua marca identificada por Fernando Moutinho de Almeida no Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras publicado em 1974

Figura 10 - Marca do ourives de Lorena, Claudio Azevedo Ribeiro.



Fonte: Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras, de Fernando Moutinho de Almeida (Lv.46, fl. 155-155v)

Nota: Trata-se da única marca de ourives de São Paulo identificada no Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras em 1974.

No levantamento de Maria Helena Brancante consta o nome do ourives Thomaz da Silva Dutra, da Vila de Itu, e também seu filho, Miguel Arcanjo Benício Assumpção Dutra, conhecido como Miguelzinho Dutra, que figurou na cena artística da região realizando trabalhos como pintor, escultor, músico, e também ourives.

A pesquisadora Anicleide Zequini (2018), dedicou-se a conhecer a cena artística ituana, e, partindo das memórias de Miguelzinho Dutra, explorou a vida do ourives Thomaz da Silva Dutra e sua família. Através de sua pesquisa tivemos conhecimento do inventário de Thomaz, falecido em 1835, e de sua esposa Gertrudes, falecida em 1828. De acordo com Zequini, Thomaz da Silva Dutra, natural de Lorena, teria se estabelecido em Itu por volta de 1809, quando seu nome aparece no recenseamento da Vila, com 30 anos, mulato, casado com Gertrudes Maria, de profissão Oficial de Ourives. A decisão de transferência para Itu, segundo Zequini:

“Estava atrelada à presença de inúmeras igrejas e da riqueza da população, construídas no auge da riqueza açucareira e determinante para atrair um contingente significativo de profissionais.” (ZEQUINI, 2018, p.186).

A análise de seus bens nos permitiu algumas inferências acerca do ofício de ourives em São Paulo, bem como de seu modo de vida. Encontramos avaliada em 80\$000 sua tenda de ourives: “Uma tenda de ourives com forno, bigorna, martelos, alicates, ferrinhos”. Presumimos que o imóvel que abrigava a tenda não fosse o mesmo de sua casa de morada, está avaliada em 300\$000. Não possuía muitos bens de raiz além de sua casa e da oficina: além destas, localizamos no inventário apenas um terreno.

Possuía, entretanto, um considerável volume de dívidas ativas e passivas. O montante a receber era de 364\$800, mais do que o valor de sua casa. Em compensação suas dívidas passivas somavam 1:294\$500. Em seu sistema de pequenos diversos créditos pessoais identificamos três ourives que aparecem no levantamento de Brancante: Antônio Carlos, de Sorocaba, a quem Thomaz devia 22\$900; Francisco de Paula, de São Paulo, a quem Thomaz devia 73\$400 e José Pacheco, de Lorena, credor de 1\$400. Estas relações de crédito entre profissionais sugere a existência de uma possível colaboração na produção dos trabalhos. Na lista de seus devedores, composta por 26 nomes, estão um vigário e um padre, possivelmente responsáveis por pagamentos de obras feitas a igrejas. O monte partível após deduzidas as dívidas foi de 626\$090, e todos os herdeiros receberam sua legítima. O filho Miguel herdou a coleção de oito livros que constam do inventário, entre as quais um dicionário prático de ensaio de prata, uma obra de geografia e outros livros, com temas religiosos.

Apesar de não haver em seu inventário informações sobre sua bancada de trabalho, é possível que fosse um móvel parecido com o que há, atualmente, no acervo do Museu Afro-Brasil, em São Paulo (Figura 11), da mesma época. Pela imagem, podemos verificar que se trata de uma bancada alta quando comparada em proporção à figura humana. Esta altura de bancada permite que o ourives trabalhe de pé se assim quiser, e no caso de usar uma banqueteta baixa que permita encaixar as pernas no vão da bancada, podemos imaginar que o tampo ficaria praticamente na altura do peito, e, assim, o objeto seria manipulado mais próximo dos olhos. A posição corporal do ourives dependeria, portanto, do tipo de procedimento a ser realizado sobre a bancada.

Observamos também a presença de um dicionário prático de ensaio da prata, que seria como que um manual técnico para orientar o trabalho do ourives. Um exemplo deste tipo de material é o *Manuali Hoelpi*, de Enrico Boselli, de origem italiana, publicado em 1889. Este manual tem o objetivo de orientar o ourives no trabalho do ouro, prata e platina. Apresenta as características físicas e químicas de cada metal, as unidades de peso utilizadas em vários países, incluindo o Brasil, os produtos químicos necessários para moldar os metais, o ponto de fusão dos metais, como fazer esmaltes, como fazer o nielo, e também informa sobre as propriedades das principais pedras utilizadas na joalheria.

Figura 11 - Banca de ourivesaria utilizada no Brasil no século XIX, composta de vários compartimentos.



Fonte: Acervo do Museu Afro-Brasil, São Paulo.

Nota: A altura do móvel indica que o ourives poderia trabalhar de pé, se assim desejasse.

Cinco anos antes de seu falecimento, em 1830, Thomaz ficara viúvo. No inventário de sua esposa Gertrudes Pereira Dutra, do qual o próprio ourives foi o inventariante, encontramos uma lista de objetos de ouro:

- Um par de brincos com pedras de diamantes – 12\$800
- Um cordão fino com uma imagem da (?) – 7\$680
- Um cordão com diamante cravado em ouro – 23\$400
- Um rosário fino com uma cruz em ouro – 5\$280
- Um outro dito com sua cruz em ouro – 5\$280
- Um par de brincos de ouro – 2\$400
- Um par de brincos com pedras vermelhas de thopazios – 5\$000
- Um outro destes com pedras amarelas – 4\$480
- Dois anéis com pedras de diamantes – 4\$000
- Duas contas grossas de ouro com uma cruz lisa, um olho de Santa Luzia, uma chavinha, um coração e vinte e três contas pequenas – 4\$480
- Um anel e uma (?) – 2\$560
- Dois coraezinhos, um vermelho em seu caramujo, outro (?) – 4\$800
- Um coral vermelho – 6\$280
- Um rosário de ouro – 25\$000

Somam as joias o valor de 113\$440. Há as peças tradicionais – quatro pares de brincos, dois cordões, três rosários, três anéis, e também um item não encontrado em outros inventários: “-Duas contas grossas de ouro com uma cruz lisa, um olho de Santa Luzia, uma chavinha, um coração e vinte e três contas pequenas”. Pela descrição da peça, trata-se, possivelmente, de uma penca de balangandãs, caracterizada por ser uma joia com vários pendentos com função de amuleto presos a uma única base, em geral um alfinete que era preso a roupa. Sobre este artefato, associado às joias de crioulas, escrevem Laura Cunha e Thomaz Milz:

Dentre os artefatos de uso pessoal, as pencas de balangandãs ocupam posição destacada devido à sua singularidade. Apesar de suas semelhanças com o châtelaïne francês e com molhos de objetos utilizados por mulheres nômades na África, a penca, como conhecemos, é uma peça exclusivamente brasileira. Foi amplamente utilizada na Bahia e também, em menor quantidade, no Rio de Janeiro. Usadas na cintura, área de forte significado ritual religioso por ser a zona que marca a fertilidade, presas por correntes, funcionavam como amuletos protegendo contra diversas mazelas e perigos, ampliando o caráter de proteção destinado às relíquias. (CUNHA; MILZ, 2011, p.119)

Num período seguinte, a partir de meados do século XIX, as oficinas assumiram contornos de locais de comércio, como demonstrado em nossa pesquisa, mas ainda havia estabelecimentos de ourives que não possuíam loja para a rua. É provável que trabalhassem ainda somente como ourives artesãos, executando peças por encomenda, ou prestando serviços especializados para os joalheiros maiores. É o caso de João Bernardo Cruz, relojoeiro, que em 1865 pediu para “[...] ser aliviado do

imposto sobre relojoaria, por não ter ele relógios expostos à venda, e nem loja aberta, sendo apenas relojoeiro ocupado em pequenos consertos, razão porque em tempo algum pagou esse imposto, além de suas circunstâncias não permitirem, pois seu trabalho não dá para sua subsistência.” (CORREIO PAULISTANO, 1865, Edição 02673).

Também demonstrando características claras da permanência da oficina observamos o inventário de Ponciano Joaquim de Góes, ourives, solteiro e sem filhos, que faleceu em 1870, deixando uma morada térrea, assoalhada e forrada na Rua da Boa Vista, avaliada em 1:500\$000, além de “[...] sessenta e nove oitavas de ouro velho; dezoito oitavas de limagem de ouro; dezenove oitavas de ouro de trabalho; diversas peças com pedras pesando vinte oitavas, totalizando 555\$060.” (APESP, 1880, não paginado).

Sobre os carregamentos de joias de Portugal para o Brasil, estima-se que 600 mil portugueses vieram para o Brasil entre 1700 e 1760. Além do fluxo de pessoas, joias também vinham para o Brasil já no século XVIII, como bem exemplifica o caso de Antônio Ferreira de Almeida, que em 1758, poucos anos depois do grande terremoto de 1755, enviou de Lisboa para o Rio de Janeiro um carregamento de joias aos cuidados de João Gonçalves Leite, para que este fizesse a venda das peças pelos preços relacionados, ou pelo melhor preço possível, e que a quantia fosse enviada na volta da nau para Lisboa. O documento começa com a frase “por minha conta e risco”, seguindo-se a lista das peças enviadas:

- dois adereços irmãos de diamantes rosas da moda – 124\$800
- um adereço de diamante rosa, cravado em prata da moda – 64\$800
- um anel de diamantes brilhantes, cravado em prata com onze brilhantes e o aro aberto e o fundo de ouro gomado – 64\$800
- um anel de topázio encarnado e dois diamantes rosa um em cada banda – 8\$000
- um anel de topázio encarnado e dois diamantes rosa um em cada banda – 10\$000
- um anel de topázio encarnado e dois diamantes rosa um em cada banda – 7\$500
- um anel de topázio encarnado e dois diamantes rosa um em cada banda - 6\$000 (ANTT, [1758], Mç. 1, n. 66-72).

O risco de enviar joias sem nenhuma certeza de sua chegada ao destino sugere que o Brasil seria um mercado mais promissor do que a devastada Lisboa de então. Maria Aparecida de Menezes Borrego analisou a trajetória dos agentes mercantis estabelecidos em São Paulo no século XVIII. A partir de investigação sistemática e

cruzamento de dados de fontes primárias, a autora afirma que a maioria dos agentes comerciais analisados eram imigrantes portugueses, e que destes, mais de 60% eram originários da região do Minho:

A explicação para o maior número de imigrantes vindos do norte de Portugal, entretanto, não se sustenta apenas na pressão demográfica como fator de repulsão. As análises de Jorge Pedreira³² apontam como razões para o fenômeno tanto os regimes sucessórios não igualitários – descendentes privados da posse da terra eram impelidos a buscar novos meios de sobrevivência (BORREGO, 2010, p. 58).

Apesar de Borrego deixar claro ter raramente encontrado menção aos ofícios desempenhados pelos imigrantes, é provável que entre o grupo de imigrantes vindos do Minho houvesse oficiais ligados ao ramo da ourivesaria, visto que aquela região é tradicionalmente uma das maiores produtoras auríferas de Portugal, como já afirmaram Costa e Freitas (2011). Entre os exemplos citados por Borrego em que foi possível inferir as ocupações dos imigrantes portugueses, aparece Manuel Francisco de Melo, que teria aprendido o ofício de ourives em sua terra natal, na Ilha Terceira, arquipélago dos Açores. O mesmo ourives consta também do levantamento de Maria Helena Brancante, como tendo sido eleito Juiz do Ofício em 1732, atuando com “[...] sua tenda e dois servos.”. Brancante, entretanto, não menciona que Manuel Francisco de Melo era imigrante português.

O papel dos ourives no universo da joalheria em São Paulo modificou-se ao longo do século XIX. A extinção das corporações de ofício em 1824, “[...] calaram a voz dos mestres de ofício eliminando os vínculos secularmente construídos entre as irmandades legais, os ofícios mecânicos e os aprendizados de artesãos.” (MARTINS, 2008, p. 163). Em que pese o fato de não terem sido, em São Paulo, as corporações oficialmente regimentadas, a documentação aponta para a hipótese de terem seguido a mesma estrutura da matriz portuguesa que lhes deu origem. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do setor mercantil, regulamentado a partir de 1850 pela promulgação do Código Comercial que extinguiu a Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação, órgão português até então responsável pela gestão do comércio no Brasil, foi aos poucos transformando as bancadas das oficinas dos ourives em vitrines

³² A autora refere-se neste trecho à obra de Jorge Pedreira, *Brasil, fronteira de Portugal. Negócio, emigração e mobilidade social*. Anais da Universidade de Évora, n. 8 e 9, dez 1998/99)

de joalherias, e os próprios ourives artesãos em agentes de circulação de joias que vinham do Rio de Janeiro e da Europa, passando ou não pelo Rio de Janeiro.

PARTE II - CIRCULAÇÃO DE JÓIAS: O SISTEMA JOALHEIRO EM SÃO PAULO, COMÉRCIO, TIPOS DE JÓIAS E O ESTABELECIMENTO DE PADRÕES INTERNACIONAIS DE JOALHERIA.

Na segunda parte da pesquisa analisamos o sistema joalheiro em São Paulo: comércio, tipos de joia e o estabelecimento de padrões internacionais de joalheria, especialmente a partir de meados do século XIX, quando as oficinas dos ourives artesãos deram lugar às vitrines iluminadas das joalherias.

CAPÍTULO 3 - OURIVES JOALHEIROS EM SÃO PAULO EM MEADOS DO SÉCULO XIX.

Neste capítulo, analisaremos as trajetórias de alguns ourives que, a partir de meados do século XIX passaram a exercer, também, uma atividade comercial de maior fôlego. Além de produtores, tornaram-se agentes no processo de circulação das joias em São Paulo, participando de um processo de substituição do gosto português por um novo gosto cosmopolita europeu, principalmente inglês e francês, que foi se dando lenta e paulatinamente.

Urquiza Maria Borges (1979) lembra que a partir da obra de Ernani Silva Bruno, desde a instalação da Faculdade de Direito em 1828, iniciou-se um processo de mudança dos hábitos dos paulistanos. Borges diz que a presença dos estudantes, os bailes e o teatro acadêmico estavam tirando as famílias da reclusão, e que por isso “[...] o vestuário não podia ser mais tão simples. Homens e mulheres sentiram a urgência de ornamentos que os valorizavam perante os outros.” (BORGES, 1979, p. 18). O retraimento dava lugar à sociabilidade. Abriam-se os salões e caíam as mantilhas.

As joias que desfilavam no teatro, nos bailes, e no uso cotidiano vinham, cada vez mais, do Rio de Janeiro, ou mesmo diretamente da Europa, chegando a São Paulo pelos trilhos do trem. O trabalho do ourives artesão de confeccionar joias sob encomenda passou a conviver com a atividade comercial que se modernizava, de compra e venda de peças prontas, conforme aponta Heloisa Barbuy (2006):

Era a produção industrial europeia, de modelo burguês, que penetrava na cidade, mostrava-se nas vitrines recém instaladas, brilhando aos olhos do transeunte, exercendo seu poder de atração para o consumo [...] ao dar conformação material à modernidade, revestida de apelos visuais para o consumo, acelerava o processo de mudanças em curso na urbe e nas mentalidades. (BARBUY, 2006, p.134)

As oficinas cederam espaço para vitrines iluminadas, enquanto nos jornais cresciam os anúncios das chegadas de sortimentos de joias importadas diretamente da Europa, ao estilo e ao gosto europeu, vendidas a bons preços. Cada chegada de novo carregamento de joias ao comércio local se fazia anunciar nos jornais com entusiasmo. Apesar dos ourives ainda oferecerem seus trabalhos de fabricação de joias, era o comércio das mercadorias importadas que movimentava o setor. O

crescente protagonismo do comércio³³ fica evidente se considerarmos as informações do Almanaque da Província de São Paulo sobre o ofício da joalheria e ourivesaria. Na edição de 1873, aqueles que trabalhavam na profissão eram classificados como “[...] negociantes de ouro, prata e pedras preciosas, lojas de joias, ourives fabricantes e cravadores” (ALMANAK, 1873, não paginado). Poucos anos depois, no Almanaque de 1878, a classificação passou a ser “ourives, lojas e de joias, etc.” (ALMANAK, 1878, não paginado), e foi reduzida ainda mais na edição de 1890, onde se lê apenas “joalheiros e ourives” (ALMANAK, 1890, não paginado).

Do ponto de vista do comércio marítimo, o estabelecimento de linhas de vapores regulares conectando Liverpool e Paris ao Rio de Janeiro propiciaram melhores condições do abastecimento das lojas de joias. Não raro os anúncios informavam o nome dos navios pelos quais haviam recebido as mercadorias: “À casa de José Worms acaba de chegar pelo último pacote francês <Extremadure>, e vapor inglês <Ptolemy>, de Liverpool, um grande e variado sortimento de joias do mais apurado gosto”. (Correio Paulistano, 1869, ed. 03846).

O comércio internacional expandia-se em várias direções e atingia vários produtos ligados à moda, como tecidos, sapatos, chapéus e luvas, conforme apontou Joana Monteleone:

Na dianteira das mercadorias que inundaram o mundo após a Revolução Industrial, estavam os tecidos. Os carregamentos do produto espalhavam-se pelo mundo, juntando países distantes num comércio intenso. Lãs inglesas saíam de Liverpool para o Rio de Janeiro, Boston ou Lisboa; sedas francesas chegavam às costureiras cubanas, nova-iorquinas e cariocas, chapéus belgas eram vendidos na Venezuela e Argentina. A intensificação das relações comerciais com a Europa e com os Estados Unidos foi uma constante ao longo de todo o oitocentos e contribuiu decisivamente para espalhar modas, ideias e mercadorias. (MONTELEONE, 2013, p. 12)

Pretendemos investigar quem eram e como operavam os ourives joalheiros que atuavam em São Paulo, considerando que era através deles que as joias entravam em circulação na sociedade, seja adquirindo peças por encomenda, ou escolhendo mercadorias no Rio de Janeiro e na Europa para vender em suas lojas.

A fonte documental principal para a construção deste capítulo foram os anúncios dos ourives no jornal o *Correio Paulistano* publicados entre 1854 - data da

³³ Sobre o comércio em São Paulo no século XIX, ver as obras de Heloisa Barbuy (2006), Maria Lucília Viveiros Araujo (2006), Maria Luiza Ferreira de Oliveira (2005) e Marisa Midori Daecto (2002).

inauguração do periódico, e 1889. Foram analisados 90 anúncios, levando em conta os seguintes aspectos: tamanho do anúncio, motivo do anúncio, endereço do estabelecimento. Os anúncios se mostraram, também, fontes potenciais sobre os tipos de joias que eram ofertadas e serão detalhadas no próximo capítulo.

Nossa escolha pelo *Correio Paulistano* como fonte deu-se por ser este jornal o que mais tempo sobreviveu em São Paulo no período do Império. De acordo com Affonso de Freitas (1914), foram 55 os periódicos surgidos em São Paulo na década de 1850. Somam-se a estes mais 60 jornais novos que apareceram entre 1861 e 1870, além de outros 254 nos vinte anos seguintes. A grande maioria teve vida efêmera. De todos os jornais do período imperial, foram três os que venceram as adversidades do ramo e sobreviveram por mais tempo: o segundo *Correio Paulistano*³⁴, que circulou entre 1854 e 1969, o jornal *A Província de São Paulo*, inaugurado em 1875 (atual O Estado de S. Paulo) e o *Diário Popular*, de 1884. Avaliamos também a possibilidade de utilizar os anúncios do jornal *A Província de São Paulo*, mas verificamos que, por alguma razão que não identificamos, os joalheiros anunciavam com muito menos frequência neste do que no *Correio Paulistano*, e quando o faziam, os anúncios eram praticamente iguais nos dois periódicos.

O *Correio Paulistano* teve sua história marcada pela alternância de apoio aos partidos liberal e conservador, fato que o ajudou à sua sobrevivência centenária (THALASSA, 2007). Sob a direção de Pedro Taques de Almeida Alvim, foi o primeiro jornal diário da capital, e trouxe inovações tecnológicas importantes: foi o primeiro jornal impresso em máquinas rotativas, e o primeiro que montou oficinas a vapor, tendo alcançado em 1861 a tiragem recorde para a época de 450 exemplares/dia. A edição era composta de 4 páginas, sendo a última dedicada aos anúncios comerciais. O formato dos anúncios seguia a largura da coluna, por vezes ocupando coluna dupla, e eram dispostos em sequência vertical, o que fazia com que, em certos casos, os elementos gráficos de um anúncio interferissem visualmente no anúncio vizinho. Affonso de Freitas nos dá uma ideia mais precisa do que representava o *Correio Paulistano*:

³⁴ Segundo Afonso de Freitas, o primeiro *Correio Paulistano* apareceu em 1831, de propriedade do negociante José Gomes Segurado, sogro de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, fundador, em 1854, do segundo *Correio Paulistano*. Ignora-se a data do desaparecimento do primeiro, a última edição que se tem notícia é a de 12 de outubro de 1832.

Ler a coleção d' O Correio Paulistano é desdobrar ante a objetiva visual a vida paulistana dos últimos doze lustros decorridos, com as suas poderosas cambiantes de desenvolvimento, cuja progressiva intenção atingiu, em dado momento, ao deslumbramento em todos os ramos da atividade humana, é adquirir conhecimento da transformação gradual do povo paulista, do seu íntimo viver, na sua evolução intelectual, moral e material, pois nas colunas do velho órgão da imprensa paulistana, estampadas estão a fisiologia e a psicologia do paulista, principalmente do paulistano, nas gradações evolutivas que acabaram por transformar a grande aldeia capital de 1854 na bela e moderna urbe de hoje. (FREITAS, 1914, p.124)

Foi através das páginas do *Correio Paulistano* que acompanhamos a trajetória de alguns ourives joalheiros, estabelecidos com suas casas de joias na região central do Triângulo, área formada pela convergência das ruas 15 de novembro, Rua Direita e Rua São Bento, que abrigava casas de comércio dos mais variados segmentos.

Anúncios, notícias e avisos fúnebres publicados no *Correio Paulistano* nos deram nomes e datas que funcionaram como pistas para a localização de processos de inventários, testamentos de ourives, ou ainda de processos de variados âmbitos da vida civil envolvendo os ourives e seus familiares, que acabaram por se tornar outra fonte para compreender a dinâmica do segmento joalheiro e as relações sociais que envolviam os ourives. Tal reconstituição micro histórica, como metodologia proposta por Carlo Ginzburg e Poni, tem o nome do indivíduo como fio condutor, e a partir dele partem linhas que compõem uma espécie de teia, que dão ao observador a imagem do tecido social em que o indivíduo estava inserido. Sobre a investigação a partir do nome, estes afirmam:

As séries documentais podem sobrepor-se no tempo e no espaço de modo a encontrar o mesmo indivíduo ou grupo de indivíduos em contextos sociais diversos. O fio de Ariana que guia o investigador no labirinto documental é aquilo que distingue um indivíduo de outro em todas as sociedades conhecidas: o nome. (GINZBURG; PONI, 1989, p.173)

Através dos inventários buscamos conhecer o modo de vida dos ourives, sua composição familiar, seus bens, seu patrimônio e suas dívidas. No caso dos ourives, era comum que o estoque de joias constasse na lista de bens do falecido, diferentemente do que ocorria em outros ramos do comércio paulistano, conforme apontado por Silvia Siriani (2003). Sobre a presença de joias em inventários de comerciantes de outros ramos, Siriani (2003, p.174) afirma que: “[...] quase nunca eram levadas a hasta pública quando havia a necessidade de levantar fundos para o pagamento de legítimas ou de credores dos espólios, mesmo porque, os valores

encontrados eram quase sempre muito reduzidos” para outros ramos. Já nos inventários dos próprios ourives joalheiros, encontramos longas listas de bens de ouro, prata e outras joias, que entravam na composição do patrimônio quando do falecimento do comerciante ou sua esposa, já que, em geral, o valor das mercadorias era parte expressiva do patrimônio dos joalheiros, conforme mostraram os inventários localizados.

3.1 Família Supplicity

Dentre os mais atuantes nomes do comércio de joias em São Paulo está o da família Supplicity. Foram vários seus representantes no setor joalheiro na segunda metade do século XIX. O mais antigo foi Luiz Supplicity: nascido na França em 1803, trabalhou como ourives no Rio de Janeiro na década de 1840. Não foi possível identificar até o momento em que ano se transferiu para São Paulo, porém seu nome já figurava no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de São Paulo em 1857.

O primeiro anúncio de Luiz Supplicity no *Correio Paulistano* foi publicado em novembro de 1855, em que prevenia os clientes contra a atuação de falsos vendedores em seu nome; e informava que seu único vendedor ambulante era Augusto Bialle, que seria, no entanto, demitido seis meses depois (CORREIO PAULISTANO, 1855, Edição 00340). A loja de Supplicity, “Ao Grande Coração”, na Rua do Rozário, 26, vendia pentes, travessas com dourados, pedras de diferentes cores, e os anúncios chamavam atenção para os “preços cômodos”. Até 1864, pouco antes de seu falecimento, Supplicity ainda informava seu endereço à Rua do Rozário, 26, apesar de esta rua ter sido renomeada oficialmente como Rua da Imperatriz desde 1846. Apesar de o estabelecimento possuir um nome comercial – *Ao Grande Coração* - era o nome do joalheiro que aparecia sempre com maior destaque no topo do anúncio, possivelmente na tentativa de atestar a credibilidade da casa.

Em seu inventário (APESP, 1865) constam poucas notícias sobre sua mobília de trabalho. “Uma mesa de trabalho – 5\$000 [...] uma dita mesa maior – 16\$000 [...] uma banca envernizada [...] um espelho com moldura – 15\$000 [...] um cofre de ferro – 200\$000 [...] uma balança de pesar prata com cinco libras de pesos [...] cinco tabuletas com vidros, para mostras de joias – 30\$000 [...] um lampião para vidraça – 20\$000 [...] dois pares de castiçais – 120\$000”, e o item mais caro do conjunto:

“armação da casa de joias, envidraçada – 480\$000”. Ao que tudo indica, os investimentos eram maiores no esforço de exibir as mercadorias, do que em ferramentas. Alinhados com a nova mentalidade de modernidade que estava em curso, descrita por Barbuy (2006), espelhos e vidraças iluminados por lampiões e castiçais, somados ao brilho natural das joias, garantiram que as joias fossem, de acordo com a autora, “[...] o produto para o qual o ato de exibir tenha-se tornado mais superlativo.” (BARBUY, 2006, p.134).

Seu estoque de objetos de ouro, prata e joias foi avaliado em 19:009\$880, praticamente o mesmo valor de seu sobrado, avaliado em 20:000\$000, ou seja, Luiz Supplycy era de fato um comerciante bastante ativo, porém não possuía bens além do seu sobrado e de dois escravos, estes avaliados em 1:500\$000 cada um. A avaliação dos bens da herança era tarefa para pessoas indicadas tanto pela família quanto pelo Estado. A esse respeito, Maria Luiza Ferreira de Oliveira descreve:

A família indicava um nome e o juízo, o outro. Pudemos observar que alguns nomes sempre compareciam, mesmo como indicados da família; eram pessoas conhecidas por realizar aquele tipo de serviço, de confiança, que obtinham nesse trabalho esporádico certamente um importante complemento na renda. (OLIVEIRA, 2005, p. 24)

No caso de Supplycy, os avaliadores dos seus bens, eleitos pelo juiz de órfãos, (Luiz Supplycy deixou dez filhos menores), foram José Worms e José Casemiro Mouth, ambos também ourives joalheiros e franceses, assim como Supplycy. Não sabemos se exerciam regularmente a atividade de avaliadores, mas os ourives eram, em geral, tidos como pessoas de boa fé, sendo inclusive indicados várias vezes como depositários de joias perdidas, como fez-se anunciar no *Correio Paulistano* em 1866: “Perdeu-se na noite de 31 de maio do camarote n. 8 da segunda ordem do pátio do teatro, um fio de pérolas com uma cruz de brilhantes, a pessoa que achou e entregar ao Sr. Casemiro Mouth, será bem recompensada.”(CORREIO PAULISTANO, 1866, ed. 03012)

A presença de estrangeiros foi uma das características da atividade comercial na segunda metade do oitocentos. As famílias Suplicy, Worms e Mouth, além de Levy e Chiquet, compõem o grupo de ourives joalheiros de origem francesa. Segundo Vanessa Bivar (2007), apesar do pequeno quantitativo, os imigrantes franceses tiveram importante papel no comércio da cidade, espraiando o ideário cultural francês.

Também sobre a presença de comerciantes estrangeiros em São Paulo, Barbuy aponta que:

Sua condição de estrangeiros, contrariamente ao que podia ocorrer alhures, era-lhes aqui favorável, pois se associava aos produtos modernos. Mantinham sociedades beneficentes ou recreativas específicas de suas respectivas colônias, mas não se constituíam em guetos no mundo dos negócios, e nem o seu comércio se tornava algo de pitoresco ou voltado para o consumo étnico. Ao contrário, esses comerciantes estrangeiros tornavam-se a nata do comércio local. Mesmo quando não eram indivíduos muito refinados, ao se fixarem aqui – uma promissora zona de periferia do sistema mundial de comércio – eram vistos como representantes da civilização, portadores das suas matrizes, pontes pelas quais chegavam as maravilhas fabricadas fora. (BARBUY, 2006, p.133).

O interior da residência de Supplicity demonstra certo refinamento de seus moradores. Em seu inventário verificamos a presença de quadros com temas da Revolução Francesa, garrafas de vinho Bordeaux, obras completas e encadernadas de Buffon – naturalista francês do século XVIII, porcelanas, serviços de chá, móveis franceses envernizados, poltronas forradas de marroquim (couro de bode). Conforme observado por Chartier (1990), aparatos materiais são uma das modalidades com que o indivíduo entra em relação com o mundo social, “[...] práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição.” (CHARTIER, 1990, p.23).

Entretanto, o refinamento e status social têm seu preço, e assim como seu estoque era alto, suas dívidas também não ficavam atrás. Devia a compatriotas franceses, e também à Companhia Real do Banco do Brasil a importância de 19:566\$670, praticamente o valor do seu sobrado. Vivia, provavelmente, na gangorra do dia a dia, lucrando, investindo e gastando, na dinâmica comum do comércio. Apesar da ausência de ferramentas de ourives em seu inventário (talvez não tivessem muito valor e por isso não tenham sido listadas), comprava ouro, prata e pedras, o que indica que também confeccionava joias além de comercializar peças prontas. Além disso, em 1859 foi impetrado contra Supplicity um processo crime (do qual fora absolvido), acusando-o de que seus pesos eram inexatos, e que ele teria adulterado sua balança de ourives para enganar os clientes. Tal fato comprova que Supplicity tinha equipamentos para pesar matéria prima como metais e gemas usados para confeccionar joias.

Apenas 4 meses após o falecimento de Luiz Supplicity, em 1865, a viúva Maria Julia Theresa Gerard Supplicity informou que daria continuidade ao negócio do marido:

“É habilitada pelo tribunal do comércio, e continua com o mesmo comércio de seu marido.” (CORREIO PAULISTANO, 1865, ed. 02861). Responsável por dez filhos menores, tratou logo de aumentar a renda da família alugando parte do primeiro pavimento superior do sobrado à Rua da Imperatriz:

Aluga-se no primeiro andar da casa n. 44 à Rua do Rosário, pertencente à viúva Supplicity, o grande salão da frente, alcova, sala de jantar e pequena sala lateral. Todos estes cômodos perfeitamente independentes dos demais da casa, são forrados de papel e se acham esmeradamente acabados. Para tratar na mesma casa com a proprietária.” (CORREIO PAULISTANO, 1865, Ed 02861)

O sobrado, com cinco portas de frente, onde funcionava também a casa de joias, que havia sido avaliada no inventário em 20:000\$000, iria a leilão pouco mais de um ano depois, em fevereiro de 1867 pelo mesmo valor, e, sem ter havido oferta alguma, novamente ofertada em leilão seis meses depois, em junho, com seu valor reduzido para 12:000\$000. Maria Luiza de Oliveira ressalta que “[...] era prática corrente (não alardeada) esperar baixar o preço para oferecer lances quando havia uma venda anunciada de herança, sobretudo de fundos comerciais, de lojistas endividados” (OLIVEIRA, 2005, p. 223). É provável que a casa tenha sido arrematada, já que os anúncios seguintes da Viuva Supplicity no *Correio Paulistano* informam seu estabelecimento em outro imóvel, no nº 8 da mesma Rua da Imperatriz.³⁵

A existência de uma certa setorização de atividades na região central da cidade foi apontada por Barbuy (2012):

As ruas de São Paulo, em meados do século XIX, não eram, como se costuma pensar, um contínuo uniforme, todas iguais, sem características que as diferenciavam. Ao contrário, cada uma tinha suas particularidades, que eram dadas, em boa parte, pelos tipos de atividades comerciais que nelas se desenrolavam. Não que se possa fazer uma distinção tão rígida das ocupações de uma rua e outra naquele tempo, mas pode-se detectar concentrações de alguns ramos de comércio que são maiores em uma rua do que em outra, conferindo-lhe certo perfil. (BARBUY, 2012, p.35).

³⁵ Oficialmente, desde 1846 a Rua do Rosário havia passado a chamar-se Rua da Imperatriz, em homenagem à visita da família imperial à cidade de São Paulo ocorrida naquele ano. Entretanto, Supplicity continuava a anunciar, até 1865, que sua casa de joias ficava na Rua do Rosário, 26.³⁵ O anúncio publicado pela Viúva Supplicity sobre o aluguel do primeiro pavimento da casa, remete também à Rua do Rosário, 44. Apenas no seu inventário é que consta a Rua da Imperatriz como endereço de seu sobrado. Outros comerciantes também não praticaram a troca do nome da rua em seus anúncios, apenas a partir de 1869 é que começam a aparecer os anúncios com Rua da Imperatriz. Muito provavelmente o endereço seria uma mera formalidade nos anúncios, já que imaginamos que, dado o tamanho diminuto da região, as casas comerciais eram conhecidas por todos.

A Rua da Imperatriz, que parece ter sido o endereço preferido dos ourives “[...] com loja aberta para a rua.”³⁶, como veremos no decorrer do capítulo, foi fotografada por Militão Augusto de Azevedo (BARBUY, 2012) em 1862 e também anos mais tarde, em 1887. Pelas suas fotos dos mesmos locais em diferentes décadas, verificamos que houve uma alteração na numeração da rua. Em uma foto de 1862, vista em direção ao Largo da Sé, a numeração ímpar está do lado esquerdo da rua, enquanto que em foto de 1887 na mesma posição, o lado esquerdo está dedicado aos números pares. Trata-se, como já apontado por Barbuy, de mudança no sistema de numeração ocorrida em 1886, fato apontado pela autora como uma das dificuldades em mapear as casas comerciais paulistanas da época.

Em 1876, Hippólito Suplicy, filho de Luiz Suplicy, anuncia a inauguração de sua Nova Casa de Joias, na Rua da Imperatriz 35, onde vendia relógios e grande sortimento de ourivesaria, além de objetos de mesa das marcas Christofle e Ruoltz. Em 1880, anuncia sua casa com o nome “Ao relógio monstro”, na Rua da Imperatriz, 46, assinando Hippólito Suplicy & Irmão. O “Irmão” refere-se possivelmente a Eugenio Supplicy, de ofício artista, que aparece na Lista de eleitores alistados no 2º Distrito da comarca de São Paulo, como também filho de Luiz Supplicy. Uma notícia de 15/09/1883 informa que “[...] acha-se exposta nas vitrinas do Sr. Hippólito Suplicy, linda coroa de ouro que será oferecida ao Clube musical 24 de maio, no domingo próximo, na ocasião do passeio campestre deste clube. A coroa é trabalho da Sra. D. J. Luvini Eunes.” (CORREIO PAULISTANO, 1883, ed. 08124). Observa-se que, apesar de a Sra. Eunes ter sido citada nominalmente no anúncio, é pouco provável a hipótese de que trabalhasse na oficina, sendo mais plausível que se tratasse de uma senhora da sociedade, ou que fosse costureira ou outro tipo de artesã entre os ramos habituais às mulheres, que poderia ter feito o trabalho por encomenda.

Anos mais tarde, em 1890, Hypolito estaria novamente nas páginas do jornal: “Esteve exposto na joalheria de Hypolito Suplicy um esplêndido cartão de ouro, a ser oferecido ao exmo. Ministro da Fazenda. Traz esculpida em letras miúdas a dedicatória e tem um (?) brilhante em uma das pontas”. (CORREIO PAULISTANO, 1890, ed. 10059). Expor suas obras à visitação era, provavelmente, uma maneira de divulgar a qualidade do seu trabalho (ou de sua loja), além do seu prestígio em ser

³⁶ Termo utilizado por Maria Luiza de Oliveira.

escolhido para executar peças com as quais seriam presenteadas pessoas importantes como o Ministro da Fazenda.

Outro Suplicy que aparece na cena do setor joalheiro é João Suplicy, também filho de Luiz e Theresa, que em 1879 abre sua loja na Rua Direita 31, em frente ao Hotel de France, tendo comprado a casa de joias do negociante Alberto Naxara. João Suplicy entra no mercado demonstrando boa envergadura financeira ao anunciar que “[...] seus preços são 25% mais baratos porque compra tudo a dinheiro.”. Havia uma dinâmica entre os negócios da família que não conseguimos desvendar por completo. Em 1879, Hypolito, João e a viúva Suplicy fazem anúncios na mesma edição do jornal (CORREIO PAULISTANO, 1879, ed. 06927), cada um com sua casa de joias. Pouco depois, em 1881, João informa que havia “[...] dissolvido a sociedade com Hypolito Suplicy.”(CORREIO PAULISTANO, 1881, ed. 07425). Em 1882, anuncia que “[...] formou sociedade com seu irmão Alfredo Suplicy, e mudou sua casa de Joias e relojoaria da Rua da Imperatriz para Rua Direita, 31.”(CORREIO PAULISTANO, 1882, ed. 07761), que havia sido seu primeiro endereço. Em 1890, João Suplicy se torna sócio da Companhia Paulista de Depósitos e Descontos. (CORREIO PAULISTANO, 1890, ed. 10202). Mesmo sem elucidar totalmente as relações entre os joalheiros da família Suplicy, percebe-se a presença de uma dinâmica comum no comércio, a constante troca de parceiros comerciais, já apontada por Oliveira:

As sociedades tendiam a dominar o cenário; estavam entre os credores dos inventariados e, inclusive, aparentavam uma mobilidade que precisaria ser melhor investigada, pois as mesmas lojas iam mudando de sócios, passando de mão em mão. Eram publicados anúncios na imprensa avisando dos rearranjos, o que dá uma ideia de uma provável facilidade de montar e desmontar um negócio, sugerindo que talvez não fosse bom manter uma sociedade por muito tempo – mas fosse mais interessante ir diversificando os investimentos, mantendo o capital girando. (OLIVEIRA, 2005, p. 220).

3.2 *Casimiro Mouth*

Vizinha ao sobrado de Luiz Suplicy, estava a casa do ourives José Casimiro Mouth, um dos avaliadores do seu inventário, já citados no início deste capítulo. Era provavelmente filho de Casimiro Mouth, ourives francês e figurou no Almanaque de 1857 como fabricante de chá. Em 1864 anunciava no *Correio Paulistano* a chegada de grande sortimento de joias vindas diretamente de Paris, na sua loja à Rua do

Rosario, 23. Casimiro Mouth (o pai) não foi um anunciante assíduo, seu último anúncio localizado foi em 1870 (CORREIO PAULISTANO, 1870, ed. 04147), meses antes do convite para seu enterro, em maio de 1871: “Faleceu ontem à noite o cidadão francês Casimiro Mouth, ourives e honrado negociante aqui estabelecido, gozando de geral estima. Contava 63 anos de idade.” (CORREIO PAULISTANO, 1871, ed. 04437), A partir daí, os anúncios continuam a ser feitos por José Casimiro Mouth até meados da década de 1870. Apesar de não anunciar com frequência, comercializava tipos de joias pouco comuns, como “[...] mimosos brincos com ninhos de beija-flor.” (CORREIO PAULISTANO, 1870, ed. 04090), ou ainda “[...] os verdadeiros collares anodinos de Royer.” (CORREIO PAULISTANO, 1873, ed. 05023)³⁷.

3.3 *Pedro Chiquet*

Próximo aos estabelecimentos de Supplicity e Mouth, também na Rua Imperatriz, n. 47, funcionava a casa de joias do genro de Casimiro Mouth, Pedro Chiquet, imigrante francês que fixou residência em São Paulo por volta de 1860, tendo declarado nos documentos de viagem pretender trabalhar em seu ofício em terras brasileiras (BIVAR, 2007). Em seu primeiro anúncio no Correio Paulistano em setembro de 1862, o nome “PEDRO CHIQUET” destacava-se como parte do texto em letras menores que vinha logo abaixo, onde o ourives anunciava o estabelecimento de sua própria casa de joias, após ter deixado a casa de Luiz Levy, onde até então trabalhara como oficial. Teve uma longa vida produtiva, durante as quase três décadas (de 1862 a 1890) em que colocou anúncios em jornal, houve edições em que Pedro Chiquet fazia múltiplas inserções de anúncios na mesma página, como no caso da edição de 03/03/1869 (CORREIO PAULISTANO, 1869, ed. 03810), na qual localizamos três anúncios com o título “Mudança”, mas com textos diferentes: um deles informa aos clientes a mudança de endereço, o segundo informa que Pedro Chiquet fabrica joias, e o terceiro informa a chegada de um lindo sortimento de joias. A preocupação em dar detalhes das joias nos anúncios nos leva a intuir que, para Chiquet, a qualidade das peças era muito importante. Por exemplo, enquanto seus concorrentes anunciavam apenas “[...] correntes de ouro [...]”, Chiquet descrevia “[...]

³⁷ O termo anódino refere-se a algo que diminui ou acaba com os efeitos de uma dor. Correio Paulistano, Edição 05023, 1873. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano>.

correntes de ouro de peso de 4 oitavas até 16 [...]”³⁸. Ou ainda, discriminava “[...] anéis com brilhantes de 9 quilates e meio até ½ quilate [...]”³⁹, enquanto a concorrência anunciava, de forma genérica, “[...] anéis com brilhantes de todos os gostos [...]”. Assim como os demais ourives joalheiros, recebia sortimentos de mercadorias diretamente da Europa, entretanto, seu trabalho como fabricante de joias sempre se fez presente em todos os anúncios: “Recebe sempre encomendas de joias de seus amigos e fregueses, sob desenhos, os mais modernos trabalhos, bom gosto, elegantes e fortes, e a preços sem competência.” (CORREIO PAULISTANO, 1888, ed. 09495). Ao longo do período analisado, localizamos referências a cinco diferentes endereços seus: O primeiro na Rua do Rosário, 21 (1862), os demais na Rua da Imperatriz, nº 38 (1867), nº 47 (1876), nº 27 (1878) e finalmente nº 52 (1888)⁴⁰. Ao fim do período analisado, anunciava sua loja como Casa Importadora de Joias.

Com o falecimento da sua esposa Amelia Mouth Chiquet (APESP, 1878), filha de Casemiro Mouth, em 1878, o joalheiro ficou responsável pelos 5 filhos menores, motivo que o fez pedir (e conseguir) ao juiz responsável pelo inventário, que as joias do estoque de sua loja não fossem incluídas na partilha de bens, comprometendo-se a vendê-las no menor prazo possível, e assim manter o sustento digno das crianças. O inventário de sua esposa nos oferece mais detalhes do que era exibido em suas vitrines e compunha o seu negócio: cerca de 800 joias que totalizaram a quantia de 28:928\$000. Ativos em letras e ações somaram 22:860\$000, enquanto o passivo era 8:500\$000, tendo declarado o casal ser devedor de Carlos Buhler, negociante residente em Paris, do valor de 8:160\$000, possivelmente seu intermediário na compra das joias vindas da Europa, já que o nome C. Buhler consta no Almanak Didot-Bottin para 1863 em Paris, na seção “[...] Diamants et Pierres Précieuses [...]”, como “[...] négociant en pierres fines, Rue Meslay, 43[...]”. A mobília de Pedro Chiquet era composta de 01 vidraça de porta, 02 balcões com vidro, 01 cilindro, 01 barra de ferro e 01 ferramenta de ourives, totalizando 587\$000. O total partível foi de 43:875\$000, e como todos os filhos eram menores, Pedro Chiquet administrou a herança, e conforme

³⁸ Uma oitava correspondia à oitava parte da onça portuguesa, que valia 28,6875 gramas do nosso atual sistema decimal. Dessa forma, a oitava correspondia a 3,5859 gramas. O sistema de medidas baseado em marcos e oitavas vigorou até 1881, quando foi substituído pelo sistema decimal. www.mbaeditores.com/2014/03/ofundodabateria.html

³⁹ Para facilitar a compreensão do leitor, um diamante de 9 quilates tem aproximadamente 1,5 cm de diâmetro. Um quilate corresponde a 0,20 gramas. Correio Paulistano. Edição 06126, 1877. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano>.

⁴⁰ Devido às mudanças no sistema de numeração ocorridos em 1865 e 1886, apontados por Barbuy, é possível que a joalheira tenha funcionado sempre no mesmo local, mudando apenas a numeração do prédio.

iam atingindo a maioria, recebiam a legítima que lhes era devida. Apesar de não possuir bens de raiz ou escravos, podemos pensar que a família Chiquet gozava de uma vida com algum conforto e uma certa dose de erudição, pois Chiquet era sócio do Club Haydn, associação privada fundada em maio de 1883, a primeira associação devotada especificamente à música clássica em São Paulo. (BINDER, 2013).

O longo período de tempo e a quantidade de anúncios que fez no Correio Paulistano – foram 30 layouts diferentes ao longo de quase três décadas – nos permitiram analisar também alguns aspectos visuais de suas publicações, que examinados em conjunto com os anúncios dos demais ourives nos leva a verificar a existência de um padrão visual nos anúncios de joias. Se durante a década de 1870 os anúncios de Chiquet eram monótonos blocos de título e texto alinhados simetricamente, grandes mudanças ocorrem a partir de 1879, quando o Correio Paulistano moderniza seus equipamentos, adquire a prensa Alauzet⁴¹ (THALASSA, 2007) e remodela seu conteúdo tipográfico (THALASSA, 2007). Os layouts dos anúncios sofrem alterações importantes: a inclusão de novas famílias e padrões tipográficos, maior número de linhas e maior espaçamento entre elas, ocupando área maior da página do jornal, com maior destaque visual. Além dos novos recursos gráficos, o uso de frases como “Ver para crer”, atesta também uma mudança no tom do discurso, que deixou de lado o estilo apenas informativo, e adquiriu um tom mais vendedor, procurando atrair e convencer o público, inclusive com o recurso da liquidação de joias.

Esse era o tom utilizado por Luiz Levy, joalheiro estabelecido na Rua da Imperatriz, 4, antigo chefe de Pedro Chiquet:

Henrique Luiz Levy & Behrendt previnem aos seus numerosos fregueses e amigos, que havendo se despedido de sua casa o Sr Pedro Chiquet, oficial de ourives, contratarão os anunciantes outro oficial, tão perito e perfeito em suas obras como sr Chiquet, de forma que continuam habilitados a satisfazer qualquer encomenda que se lhe faça.” (CORREIO PAULISTANO, 1862, p. 4).

Seus anúncios utilizavam os termos “[...] modernas, elegantes, de último gosto.”. Vendia “[...] elegantes colares de ouro elásticos, produto exclusivo e inovador, não encontrado em outras casas de joias.” (CORREIO PAULISTANO, 1869, Edição

⁴¹ A prensa Alauzet foi a primeira máquina a vapor da imprensa paulista, foi substituída posteriormente pela máquina rotativa Marinoni. (THALASSA, 2007)

03815). Além de joalheiro, Levy era músico conhecido, tocava nos concertos oficiais da capital, também comercializava pianos e músicas da moda, vendia chapéus, castiçais, faqueiros e retratos da nobreza. Seu anúncio, que localizamos ao lado dos três anúncios de Pedro Chiquet em 1869, foi um dos últimos dedicados à venda de joias. A partir daí, Levy dedicou-se quase que exclusivamente ao ramo musical, deixando de lado o setor joalheiro.

Apesar de as joias não serem um artigo de primeira necessidade como alimentos ou roupas, a inadimplência parece ter sido um fantasma a assombrar os ourives joalheiros da região do Triângulo quanto à manutenção de seu equilíbrio financeiro. Tal era a importância do papel social que a joia representava, que comprar uma joia para si, ou para presentear alguém era razão suficiente para que se contraíssem dívidas, o que podia gerar problemas para os ourives. Foi o caso em 1888, ano em que Pedro Chiquet ingressa com ação cível contra Francisco Rodrigues de Salles, cobrando o pagamento pela venda de um broche: “Diz Pedro Chiquet, joalheiro, estabelecido à Rua da Imperatriz desta capital, que ele vendeu a Francisco Rodrigues de Salles um broche de safiras e brilhantes pela quantia de 480\$000 [...] acontece, porém, que a despeito dos maiores esforços só tem conseguido até o presente a quantia de 200\$000.” De todos os inventários consultados até o momento, não encontramos nenhuma joia com valor tão alto como o tal broche vendido por Chiquet a Francisco Salles. Mesmo na relação de bens da sua própria loja avaliados quando da morte da sua esposa, o conjunto mais caro foi um adereço de brilhantes avaliado em 500\$000, levando-se em conta que um adereço é formado de, no mínimo, três peças (SOUSA, 2010). Já na lista de bens deixados por Luiz Supplycy, o item mais valioso atinge módicos 60\$000 – “[...] um anel com 7 pedras.”. Tratava-se, portanto, de um broche de dimensões consideráveis o que fora vendido por Chiquet a Francisco Salles, com pedras de muitos kilates e de boa qualidade. Outro infortúnio ocorreu a Chiquet em 1873, quando foi obrigado restituir ao Sr. Claro Leme o valor de um rosário e um par de brincos que lhe haviam sido roubados, e que foram por sua vez vendidos a Chiquet, que os derreteu para fazer novas joias. (ATJSP, 1888).

Alguns anos antes, em 1875, José Casimiro Mouth também foi a público cobrar clientes inadimplentes. Em anúncio sob o título “Aviso”: “José Casimiro Mouth pede às pessoas que deixaram em sua loja encomendas ou pedidos de consertos de objetos de ouro ou prata, o obséquio de os procurarem até o dia 31 do corrente mês de julho.” (CORREIO PAULISTANO, 1873, ed. 05108).

3.4 Família Worms

A família Worms também escreveu algumas linhas na história do comércio da joia no século XIX. Apesar de as fontes apresentarem vários nomes, grafias e parentescos, o único integrante da família que consta no levantamento de Maria Helena Brancante como ourives é José Worms. Em 1865, já tinha sua casa de joias na Rua Direita, 25, em sociedade com seu irmão Alexandre Worms, que foi amigavelmente dissolvida em julho de 1865 (CORREIO PAULISTANO, 1865, ed. 02732). Após breve período em que foi sócio de Alberto Levy, em 1866, administrou sozinho seu comércio pelos anos seguintes, na Rua Direita, 40. Além de joias, vendia também roupas prontas, e seus anúncios no Correio Paulistano eram frequentes e nos dão dimensão da variedade de seus produtos:

JOSE WORMS acaba de regressar do Rio de Janeiro trazendo um lindo sortimento de joias que lhe veio em direitura da Europa; e tem a honra de prevenir aos seus amigos e fregueses, e geralmente ao público que o dito sortimento consta dos objetos seguintes: Adereços de brilhantes, braceletes de brilhantes, bixas de brilhantes, anéis de brilhantes, e cruces de brilhantes, colares de pérolas finas e muito preciosas. Pulseiras e brincos de ouro, anéis de ouro maciço, relógios de ouro com pêndulas descobertas, ditos a remontoir, ditos ingleses superiores, ditos para senhoras, bem enfeitados, cadeias de relógios de gosto escolhido; brincos moderníssimos com penduricalhos compridos; dedaes de ouro com fundo de ágata; botões de punho lavrados e esmaltados. Os objetos de prata constam em faqueiros de gosto variado, salvas de todos os tamanhos, copos de viagem, esporas, castiças, diversos talheres avulsos, espevitadeiras, paliteiros, chicotes, e bombas para tomar matte. Relógios de prata dourada e com vistas fotográficas; bocetas de rapé, e caixinhas de fósforos, de prata dourada. Um lindo sortimento de colares de contas de coral de diversas grossuras." (CORREIO PAULISTANO, 1865, p. 4)

Em 1881, José Worms entra com ação contra Henrique Schultze, ourives cravador cobrando a quantia de 400\$000 como indenização pelo estrago de uma pedra de diamante que fizera, a qual estava cravada em um anel que lhe fora confiado para dilatar o aro. Sugere ainda o autor que, em alternativa ao pagamento da indenização, o acusado poderia ficar com a dita pedra, pagando a quantia de 800\$000, que seria o valor do anel, ou ainda sujeitar-se a pagar o preço de uma nova lapidação da pedra e a respectiva diferença pela diminuição de preço e de valor.

Nas entrelinhas deste fato, percebemos a existência da especialização do ourives cravador, que provavelmente era o responsável também pela lapidação da pedra. Além disso, uma relação de terceirização de trabalho, já que Schultze diz, em

sua defesa no processo: “[...] não ter apresentado guia de recolhimento de imposto por ser isento, pois que trabalha em oficina própria, mas não tem oficiais nem aprendizes, trabalha individualmente por mão de obra.” (ATJSP, 1881).

No decorrer da ação, José Worms falece na França, em 1882. Sua esposa, Sarah Worms, anexa ao processo procuração datada de 1875, na qual seu marido lhe concede “[...] plena licença para gerir o seu estabelecimento comercial, comprando, vendendo ou trocando as espécies em seu próprio nome, ou no dele, outorgante.” Entretanto, Sarah Worms também vem a falecer no decorrer do processo. Quando a ação foi, afinal, julgada improcedente, os filhos Emílio Worms e Godschaux Worms requereram o levantamento do referido diamante, que se encontrava depositado em poder do Dr. Francisco de Paula e Silva. Outros dois filhos de José Worms, José Alexandre Worms e Julia Worms, deram procuração a seus irmãos para que os representassem no referido processo.

Alguns nomes não permitiram apreender uma trajetória tão claramente. Permeiam a documentação e a bibliografia de forma nebulosa, fato talvez provocado pela repetição do mesmo nome em várias pessoas da família, filhos com mesmo nome de seus pais, tios ou primos. É o caso de Alphonse Worms, que aparece em anúncio do Correio Paulistano já em 1856, contemporâneo aos primeiros anúncios de José Worms. Diz o anúncio:

ALPHONSE WORMS tem a honra de participar ao respeitável público desta capital que acaba de chegar do Rio de Janeiro no último vapor, trazendo um sortimento de brilhantes, relógios, correntes, etc., do mais apurado gosto; assim como todos os mais objetos concernentes ao seu negócio de joias e vende o mais barato possível para satisfazer aos fregueses. Pode ser procurado no Hotel Paulistano, rua de São Bento. O anunciante encarregase igualmente de fazer qualquer encomenda em direitura (CORREIO PAULISTANO, 1856, ed. 00446).

Tivemos acesso ao inventário de um Alphonse Worms⁴², falecido em 1899, casado com Miriam Emma da Costa Worms. Entretanto, não há registros de que este falecido Alphonse Worms fosse ourives ou joalheiro. Porém, segundo seu inventário, ele era proprietário de uma Casa de Penhores à Rua da Caixa D’água, n.2, em sociedade com seu filho Emilio Worms, que faleceu na França em 1897, ou seja, era também, de alguma forma, ligado ao ramo da joalheria. Infelizmente não consta do

⁴² Também escrito Affonso.

inventário a relação das joias que estavam no cofre da casa de penhor, pois consta que a inventariante, D. Emma, teria se recusado a entregar as chaves do cofre aos avaliadores.

Passados praticamente trinta anos desde o inventário de Luiz Suppicy, feito em 1865 e vinte anos desde o inventário de Amélia Chiquet, feito em 1878, o inventário de Alphonse Worms, de 1899, demonstra um modo de vida bem diferente. Na relação de bens constam algumas peças de mobília que somam 3:737\$210, nenhum bem de raiz ou objetos de ouro e prata.

Há ainda outras duas fontes de informação sobre os Worms que precisariam ser melhor compreendidas. A primeira vem de Sonia Skoda (2017), que traçou uma genealogia da família Worms em artigo sobre catálogo da Casa Michel, estabelecimento que foi de propriedade da família Worms no final do século XIX. Segundo ela, Alphonse Worms (21/06/1870-17/08/1958) era filho mais velho de Alexander Abraham Worms e Eva Cohen, e teria sido o proprietário da Casa Michel juntamente com seus irmãos Armand e Justin Worms. Entretanto, o Alphonse Worms descrito por Skoda, nascido em 1870, não poderia ser o mesmo que se hospedou no Hotel Paulistano em 1856. A segunda informação sobre os Worms que nos intriga, por divergir daquela encontrada tanto nas fontes documentais quanto na bibliografia, vem da obra de Siriani (2005, p.323). Segundo ela, houve um José Worms, imigrante alemão, de profissão Joalheiro e Ourives, que deu entrada no Brasil por volta de 1850, constando na Lista Nominativa de Imigrantes Alemães Residentes em São Paulo, Santo Amaro e Itapeverica. Sabemos, através do inventário de Alphonse Worms, que um de seus filhos vivia na região da Alsácia, região atualmente localizada no leste da França, que foi, ao longo da história, território disputado entre França e Alemanha, tendo pertencido à Alemanha em alguns períodos, o que talvez justifique que o nome de José Worms conste como francês em uma fonte e como alemão em outra.

3.5 Luiz Bamberg

A relojoaria se aproximava da joalheria pelo uso dos metais e algumas vezes de diamantes ou outras gemas como safiras ou rubis, sendo, entretanto, um negócio especializado e mais caro, que demandava mais capital para manter os estoques – um relógio de ouro era avaliado, em média, entre 60\$000 e 100\$000. Era no ramo da relojoaria que atuava Luiz Bamberg, alemão, que de acordo com Siriani imigrou para

o Brasil em 1856, já com algum capital para abrir seu negócio. Em 1858 estava instalado na Rua do Ouvidor, 17, e anunciava: “[...] um bonito sortimento de relógios ingleses, suíços-patente, de cima de mesa, parede, caixas de música, chaves, sinetes modernos, etc., tudo por preço muito razoável. Conserta com brevidade: o anunciante obriga-se a fazer qualquer conserto no prazo de 10-14 dias.” (CORREIO PAULISTANO, 1858, ed. 00621). Dava garantia aos seus concertos, e a existência de uma oficina de relojoaria em seu estabelecimento, ou, ao menos, uma atividade de fornecedor de oficinas, foi evidenciada em um de seus anúncios no Correio Paulistano: “Desapareceu um pequeno caixão contendo amostras de várias peças próprias para oficina de relojoaria. Foi mandado de Santos e tem a marca Antônio Domingues Martins. Entregar a Luiz Bamberg.” (CORREIO PAULISTANO, 1862, ed. 01814). Próspero nos negócios, alguns anos mais tarde sua loja funcionava na Rua da Imperatriz, n.7. Seu novo prédio, chamado de palacete Bamberg, era citado como ponto de referência em anúncios comerciais de diversos segmentos.

A esposa de Luiz Bamberg, Maria Elvira Bamberg, faleceu em 1875, deixando um patrimônio de 44:077\$800. Luiz Bamberg faleceu cinco anos depois, em 1880, seu patrimônio então já era de 70:046\$500, restando 47:860\$000 partível entre os herdeiros.

A partir da metodologia utilizada por Maria Luiza de Oliveira (2005) na realização de estudo sobre o enriquecimento dos paulistanos, podemos visualizar a posição social e econômica que ocupariam os ourives joalheiros como Bamberg e seus pares no contexto da época. A autora classificou os setores médios da sociedade em cinco grupos de riqueza, de acordo com o patrimônio dos inventários analisados por ela. Utilizando os critérios estabelecidos pela autora, podemos situar o joalheiro Luiz Bamberg entre o quarto e penúltimo grupo mais ricos entre as camadas médias da sociedade (cujo patrimônio ficava entre 40:000\$000 e 90:000\$000), ficando atrás apenas de grandes advogados ou negociantes com participações em maior número de sociedades. Segundo a autora, o grupo que compunha o penúltimo mais rico entre os setores remediados era composto de advogados e médicos, donos de lojas e artesãos qualificados (como identificamos ser o caso de Bamberg). O mesmo era verificado com o patrimônio de seus colegas Luiz Supply e Pedro Chiquet. Oliveira afirma ainda tratar-se de um grupo próspero que enriquecia com seus negócios, e diferenciava-se socialmente através do tipo de casa, de móveis e o local da moradia,

além de uma grande habilidade na utilização do sistema jurídico e maior margem de negociação com os credores. (OLIVEIRA, 2005, p.89)

Bamberg soube muito bem utilizar-se destes recursos. Segundo Siriani (2003), empenhou o próprio imóvel mais de uma vez para garantir o capital necessário ao crescimento do negócio. Como quitava sempre suas dívidas, tinha boa credibilidade entre os credores. Mandou seus três filhos mais velhos estudarem na Alemanha, o que demonstra o alto padrão da família. Com seu falecimento, seu filho mais velho Luiz Bamberg Junior assumiu os negócios e manteve a loja por mais vinte anos, que se encerraram com a falência da relojoaria em 1927 (SIRIANI, 2003, p.152), já em contexto muito diferente.

A centena de anúncios do Correio Paulistano analisados neste capítulo, em conjunto com as informações obtidas nos inventários e ações cíveis, bem como na bibliografia, nos deu a conhecer algumas faces da dinâmica do comércio das joias na São Paulo de oitocentos. Os anúncios eram um importante meio para a divulgação da chegada de carregamentos de mercadorias vindas da Europa, trazidas pelos próprios comerciantes, ou através de seus intermediários europeus. A concorrência fazia com que baixassem os preços, e o desenvolvimento da tecnologia tipográfica permitia que os anúncios fossem cada vez mais elaborados visualmente.

Os inventários dos ourives, ainda que encontrados em pouco número, nos deram uma amostra do modo de vida destes negociantes, que precisavam investir em bens que demonstrassem uma boa imagem. Viviam os ourives com certo conforto, mas tinham muitas dívidas. Afinal, a manutenção da boa imagem era fundamental para um ramo de negócio ligado, fundamentalmente, à beleza e à confiabilidade.

A joalheria e a relojoaria eram segmentos que demandavam investimentos robustos para fazer girar os estoques, correndo riscos de não se conseguir honrar as dívidas por conta da inadimplência de clientes ou de parceiros profissionais. O negócio dependia totalmente do seu proprietário, e seu nome era seu maior capital, visto que era ele quem aparecia em destaque nos anúncios da imprensa, em letras garrafais. O falecimento do proprietário muitas vezes determinou a ruína do negócio, ou por não ter sucessores que o levassem à frente, ou porque o pagamento das dívidas e das heranças aos herdeiros, em geral numerosos, consumia o patrimônio. Aqueles que seguiram com os negócios da família não o fizeram sem enfrentar dificuldades financeiras de todas as ordens, vendendo heranças ou empenhando imóveis.

Mesmo aqueles que não trabalhavam com comércio de portas abertas, encontravam maneira de se inserir no meio social. Francisco Pinto Mendonça, ourives que em 1857 figurava no Almanaque Mercantil de São Paulo, fez noticiar no Correio Paulistano em 1865, que: “querendo dar prova de seu entusiasmo pela causa da Pátria, e não dispondo de meio mais significativo, ofereceu-se para fazer a lança de prata que tem de ser colocada na bandeira do corpo de Voluntários da Pátria”. (CORREIO PAULISTANO, 1865, Ed. 02621)⁴³ Ao que parece, além da profissão de ourives, Francisco Pinto de Mendonça vivia de emprestar dinheiro a juros, pois em 1875 o ourives entra com ação cobrando de Randolpho das Chagas Santos a quantia de 245\$380, por dinheiro emprestado em agosto de 1867 a quantia de 50\$000 a juros de 1% ao mês também 23\$000, a juros de 1,5% ao mês.

Quadro 2 - Distribuição dos ourives pesquisados, estabelecidos na região central da cidade de São Paulo entre 1855-1895.

	1855	1860	1865	1870	1875	1880	1885	1890
Luiz Suplicy	Rua do Rosário, 26							
Viuva Supplicy				Rua da Imperatriz, 8				
Hippólito Supplicy					Rua da imperatriz, 46			
João Supplicy						Rua Direita, 31		
Alberto Naxara			Rua Direita, 31					
Casimiro Mouth			Rua do Rosario, 23					
José Casimiro Mouth				Rua da Imperatriz, 48				
Pedro Chiquet		Rua da Imperatriz, 47						
José Worms			Rua Direita, 25					

⁴³ Referia-se provavelmente à Guerra do Paraguai..

Henrique Luiz Levy		Rua da Imperatriz, 4				
Luiz Bamberg		Rua da Imperatriz, 7				
Francisco F. de Souza				Rua da Imperatriz, 45		
Ponciano J. de Goes		Rua da Boa Vista				
Henrique Schroeder		Rua Direita, 15				
Eduardo Murret				Rua da Imperatriz, 32		
Francisco dos Santos					São Bento, 39	
Capitão Lopes		Rua do Palácio, 12				

Fonte: elaborado pela autora (2021)

Neste capítulo, procuramos observar como os ourives estabelecidos em São Paulo na segunda metade do século XIX atuaram como agentes na circulação das *joias de último gosto* vindas da Europa, principalmente de Paris e Londres, utilizando-se da imprensa que então se modernizava como ferramenta de divulgação do seu trabalho.

Mas afinal, o que eram as “as joias de último gosto” ou as “joias de gosto moderno” a que os anúncios se referiam? O que encontraríamos se entrássemos na loja de Luiz Supplicity ou passássemos pelas vidraças de Pedro Chiquet?

CAPÍTULO 4 – JOIAS “DE GOSTO MODERNO”: OS TIPOS DE JOIAS QUE CIRCULAVAM EM SÃO PAULO

Neste capítulo, nosso objetivo é como que adentrar pelas vidraças de Supplicity, de Chiquet, de Worms, e dos demais joalheiros que atuavam na região do Triângulo, e vislumbrar o que nelas estava exposto. Procuraremos identificar as formas e cores das *joias de último gosto* que chegavam da Europa para ornamentar a gente da capital paulista que cada vez mais frequentava o teatro, os bailes e os concertos musicais e para essas ocasiões fazia uso das joias.

Partimos, assim como no capítulo anterior, dos anúncios do *Correio Paulistano*, que costumavam informar detalhadamente os tipos de joias oferecidas pelos joalheiros. Às informações obtidas no jornal, reunimos as que encontramos nas listas de bens dos inventários dos ourives joalheiros que foi possível localizar, que apresentam em geral muitos detalhes, dando-nos, inclusive, a possibilidade de ter noção do valor financeiro das peças. Não nos parece, entretanto, que as fontes textuais sejam suficientes para vislumbrarmos as formas e os materiais, por isso buscamos nas imagens de joias pertencentes à coleção do Museu Paulista visualizar a materialidade do objeto, dar *cara* e cor aos tipos de joias descritas nas fontes textuais.

A coleção de joalheria do Museu Paulista contém cerca de 120 peças que assim como a maior parte do seu acervo, segue o recorte cronológico do período compreendido entre 1850-1950⁴⁴. Trata-se de peças variadas de uso cotidiano e algumas peças de aparato, cujas histórias e trajetórias na instituição ainda representam uma lacuna na documentação museológica. Quanto à procedência, podemos supor, de modo geral, que tenham sido usadas em São Paulo ou ao menos no Brasil, pois o acervo geral da instituição, até recentemente, só contava com peças dessa procedência, a maior parte doada (e mesmo quando compradas).

No comércio paulistano, vendia-se de tudo: anéis, brincos, pulseiras, colares, broches, botões; ouro e prata; os tradicionais rubis, safiras e esmeraldas. Entre as novidades, à época, coral, turquesa e ônix.

⁴⁴ O Museu Paulista tem também um importante acervo do período colonial, mas quantitativamente menor. O período 1850-1950 foi estabelecido como preferencial para pesquisa e coleta de acervo pelo Plano Diretor de 1990 (MENESES, 1990).

O termo novidade não estava ligado ao aparecimento de joias com estes materiais (coral, turquesa e ônix), uma vez que, desde 1822, no Rio de Janeiro, há menção sobre joias de coral e turquesa no periódico *Diário do Rio de Janeiro*⁴⁵, como vemos a seguir:

Na rua de traz do Hospício de frente do n.8, na loja de Antonio Rodrigues, há para vender um grande sortimento de pulseiras, e cordões elásticos de cabelo, adereços de coral lapidados, pentes de tartaruga da última moda (*DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO*, abril de 1822, edição 0400001).

O proprietário do armazém de joias na Rua do Ouvidor, n.125, participa ao público para vender, uma porção de pérolas finas [...], uma porção de coral fino de diferentes grossuras lisos, e lapidados, um sortimento de brincos de pérolas e turquesas (*DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO*, 1826, edição 0500008).

Em São Paulo, além da referência feita a corais no inventário do ourives ituano Thomaz Dutra em 1825, como já observamos no capítulo II desta investigação, podemos mencionar a referência às joias de corais foi feita pelo *Correio Paulistano* em 1855, em um editorial sobre a preocupação com a higiene pública, que classificava os objetos de acordo com a propriedade de conservar em sua superfície o princípio infectante das moléstias, sendo considerados suscetíveis os panos em geral, algodão, linho, crina, seda, penas, coral lapidado, cobs e moedas. Curiosamente, o mesmo texto considera não-suscetíveis os objetos de coral em estado bruto. (*CORREIO PAULISTANO*, 1855, edição 00331).

Portanto, ao fazer referência a novidades, acreditamos que a intenção seria a de apresentar novos modelos de joias, ou ainda de reforçar o gosto em voga naquele momento, que, como é inerente a todos os objetos sujeitos à moda, entram e saem do gosto popular de forma cíclica, de acordo com a própria lógica da moda, já apontada por Giles Lipovestky em sua obra *O Império do Efêmero*, de 1987.

Se olharmos por um instante para a Inglaterra do séc XIX, a chamada era vitoriana, podemos observar que entre os anos 1837 e 1861, que correspondem, respectivamente, ao ano de casamento e de viuvez da Rainha Victoria, a turquesa foi largamente utilizada, inclusive em broches com que foram presenteadas as 12 damas de honra da rainha por ocasião de seu casamento: “Victoria deu a cada uma um broche de turquesas, desenhado pelo próprio Príncipe Albert, em forma de águia [...]. A águia (figura12), com turquesas, tem um olho de rubi, simbolizando a paixão, um

⁴⁵ O periódico *Diário do Rio de Janeiro* circulou entre 1821-1858 e 1860-1878.

bico de diamante, simbolizando a eternidade, e segura pérolas em suas garras, simbolizando o amor verdadeiro.” (GERE; RUDOE, 2010, p. 28).

Figura 12 - Broche em forma de águia



Fonte: British Museum,[2002].

Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2002-0301-1

Nota: broche ofertado para cada uma das doze damas de honra da Rainha Victoria por ocasião do seu casamento. O broche, desenhado pelo próprio Príncipe Albert, é um dos elementos da ocasião que contém turquesas, gema que estava também em joias recebidas pela rainha como presente de casamento. Atualmente o broche faz parte do acervo do British Museum, em Londres.

Eram, entretanto, os brilhantes⁴⁶, o carro-chefe de todas as casas de joias⁴⁷ de São Paulo. Estavam por todos os lados, em todas as peças, dos mais variados quilates, conforme pode ser visto na figura 13:

Figura 13 - Anúncio de Pedro Chiquet Transcrito da Figura 14

Acaba de receber um grande sortimento de joias que vende pelos preços mais baratos da cidade:

Adereços completos de ouro com brilhantes, turquesas e coral	Ditos com safiras, rubis, esmeraldas e turquesas
Meio adereços de ouro com brilhantes	Brincos de ouro com brilhantes e ditos de ônix com brilhantes
Ditos, ditos de ônix com brilhantes e perola	Medalhas de ouro com brilhantes e ditos de ônix com brilhantes
Ditos, ditos de ouro com rubis, turquesas, esmeraldas e coral	Ditos de ônix com letras

⁴⁶ Os termos “brilhantes” e “diamantes” são utilizados na documentação como sinônimos. Tecnicamente, entretanto, diamante refere-se ao nome da pedra, e brilhante refere-se ao tipo de lapidação.

⁴⁷ Além de joias, vendiam também objetos de prata, tais como castiçais, faqueiros, dedais, tesouras, salvas, bandejas.

Pulseiras de ouro com brilhantes e ônix	Anéis de fantasia com letras e ditos para crianças
Ditas, ditos fantasia com rubis, esmeraldas e turquesas	Collares de ouro com 18 quilates
Broches de ouro para retrato com brilhantes	Ditos de coral com cruz
Ditos com rubis, turquesas e esmeraldas	Correntes de ouro, a phantasia
Anéis com brilhantes de 9 quilates e meio até ½ quilate	Leontine de ouro para senhoras, com relógios cravejados de brilhantes

Fonte: Correio Paulistano (1855, edição 00331).

Figura 14 - Anúncio do joalheiro Pedro Chiquet no Correio Paulistano, 1877.

ATENÇÃO

47 Rua da Imperatriz 47

Casa de joias de Pedro Chiquet

Acaba de receber um grande sortimento de joias que vende pelos preços mais baratos da cidade.

<p>Adereços completos de ouro com brilhantes, turquesas e coral</p> <p>Meio adereços de ouro com brilhantes</p> <p>Ditos, ditos de onix com brilhantes e perola.</p> <p>Ditos, ditos de ouro com rubis, turquesas, esmeraldas e coral</p> <p>Pulseiras de ouro com brilhantes e onix</p> <p>Ditas, ditos phantasia com rubis, esmeraldas e turquesas</p> <p>Broches de ouro para retrato com brilhantes</p> <p>Ditos, ditos com rubis, turquesas e esmeraldas</p> <p>Anéis com brilhantes de 9 quilates e meio até ¼ quilate</p>	<p>Ditos, ditos com saphiras, rubis, esmeraldas e turquesas</p> <p>Briucos de ouro com brilhantes e ditos de onix com brilhantes</p> <p>Medalhas de ouro com brilhantes e ditos de onix com brilhantes</p> <p>Ditos de onix com letras</p> <p>Anéis de phantasia com letras e ditos para criança</p> <p>Collares de ouro de 18 quilates</p> <p>Ditos de coral com cruz</p> <p>Correntes de ouro, phantasia</p> <p>Leontine de ouro para senhoras, com relógios cravejados de brilhantes</p> <p>Um rico faqueiro de prata.</p>
--	---

6-4

Fonte: Correio Paulistano (1877, Ed. 06126)

Nota: Os anúncios de joias informavam, detalhadamente, os tipos de joias que estavam à venda, chegando a ocupar, às vezes, a largura de duas colunas da página do jornal. Eram praticamente um catálogo textual de joias.

Na década de 1860, novas jazidas de diamantes foram descobertas na África do Sul, tornando-a o principal fornecedor mundial da tão valiosa pedra, posição ocupada até então pelo Brasil, fazendo o mercado reduzir seus preços. A técnica de lapidação chamada de brilhante, conhecida desde o final do século XVII, foi aprimorada ao longo do tempo, tornando as facetas mais regulares e conferindo mais brilho ao diamante lapidado (SHUMANN, 2011). Este era utilizado em todos os tipos de adereços (conjunto de joias composto de no mínimo 3 peças, como por exemplo

colar, brincos e broche) e meio-aderços (conjunto composto de duas joias, como por exemplo brincos e broche), pulseiras, broches, anéis e medalhas.

O colorido das joias característico do século XIX, ao que Gonçalo Sousa (2010) deu o nome de Festa da Cor, era dado pelas gemas coloridas, como a turquesa e o coral, além dos tradicionais rubis, esmeraldas e safiras. As esmeraldas, além de outras gemas como a ametista, a água-marinha, o topázio e a turmalina eram encontradas em jazidas brasileiras, e, provavelmente, estas gemas dominassem o mercado local, por serem mais fáceis de conseguir a melhores preços (SHUMANN, 2011). Entretanto havia, também, nas vitrines as joias com gemas opacas, como turquesa, coral, ônix e azeviche⁴⁸, que vinham da Europa. Essa tendência ao gosto pelo que era utilizado na Europa é traduzida nos anúncios pelas expressões *joias do gosto moderno* ou ainda *joias do último gosto*. Outro anúncio de Chiquet, de 1866, é ainda mais claro quanto às referências europeias:

Acaba de chegar a Pedro Chiquet, o que há de mais moderno em correntes de ouro e prata, - la dernière mode de Paris et de Rio – e bem assim fivelas para cintos, de diferentes gostos, e também moderníssimas, botões de punho e de colete – á Maria Pia, Pedro II e D. Luiz I. Tudo por preço mais moderado possível. (CORREIO PAULISTANO, 1866, p. 4).

O que seriam os botões à Maria Pia, Pedro II e D. Luiz I? As correntes seguiam a moda de Paris, e os botões traziam os nomes de reis e rainha portugueses. Embora em ciclos bem menos efêmeros do que a indumentária, o uso de joias também acompanha uma certa moda. E no século XIX quem ditava a moda eram as casas reais, seguidas pela nobreza, e depois pela emergente burguesia, que tentava alcançar um status de nobreza através dos aparatos materiais, conforme ressalta Tania Andrade Lima, que procurou, a partir da Cultura Material, compreender a emergência de um modo de vida burguês no Rio de Janeiro, mesmo antes da instalação da própria burguesia:

Tendo como grande modelo a aristocracia e como mola propulsora um desejo ardente de se impor perante os que detinham naturalmente – por nascimento e tradição – a distinção, a elegância e o requinte, a burguesia não poupou esforços para conquistar esses atributos e, através deles, seu próprio reconhecimento. (LIMA, 1995, p. 130)

⁴⁸ O Azeviche é uma substância mineral de cor muito negra, que tem origem num tipo de carvão fossilizado.

Os casamentos entre príncipes e princesas das casas reais europeias aconteciam com frequência, e eram oportunidades de fazer e manter alianças políticas que ajudavam na manutenção do poder e na estabilidade das cortes. As princesas viajavam de um país a outro para, através do casamento, tornarem-se rainhas fora de sua terra natal, sem a certeza de que um dia voltariam ao país de origem. Além do enxoval, levavam consigo joias de família, presentes da mãe, tias, irmãs, como lembrança e também como garantia de possuírem bens de valor, em caso de uma emergência ou necessidade. Eduardo Marques (2009) diz que: “[...] os enxovais e os presentes, quando chegavam, eram expostos aos olhos do povo numa sala previamente escolhida para o feito”. (MARQUES, 2009, p. 91).

Não foi diferente com D. Maria Pia, que dá nome aos botões do anúncio de Pedro Chiquet. Jovem, altiva e exuberante, a princesa italiana de apenas 15 anos que se tornara rainha de Portugal em 1862, quando de seu casamento com o Rei D. Luiz, seria a responsável pela transformação estética da Corte. Marques (2009) descreve em detalhes o impacto de sua chegada em Lisboa:

A 6 de outubro, dia do desembarque da princesa, as crônicas da época diziam estarem presentes na Praça do Comércio cerca de cinquenta mil pessoas, ansiosas por verem chegar ao cais das colunas a mulher que viria a ser soberana de Portugal. O que viram foi ao encontro de suas expectativas. Deparam-se com uma bela ruiva, de queixo bem erguido, que sorria, mas que não deixava transparecer uma alegria efusiva. Sabia bem porque ali estava, tinha noção do seu papel e não se imiscuía, na alegria de um povo, que desde logo percebera que aquela mulher, de figura blasé, era, sem dúvida, uma rainha. (MARQUES, 2009, p. 143).

Ainda de acordo com Marques (2009), seu dote de casamento incluía um lote de 68 joias, a maior parte das quais para uso diário, compostas por ouro, turquesa e ônix (os dois últimos figurando como novidades nas joalherias de São Paulo alguns anos depois, conforme observamos no início deste capítulo), que teriam sido ofertados na Itália por seus familiares. Seus presentes de casamento, quase sempre joias e pratarias, incluíam alfinetes de peito, bracelete de ouro, rubis, esmeraldas e diamantes.

Segundo Gonçalo Sousa (2010), os últimos três reinados da Monarquia Portuguesa⁴⁹ “representaram, em termos de joalheria, um período não apenas de criação de um número significativo de exemplares, como, igualmente, de grande utilização de ornamentos preciosos por parte das rainhas”. (SOUSA, 2010, p. 54). O autor lembra ainda que na década de 60 de 1800, o joalheiro lisboeta Estevão de Sousa executou para a rainha D. Maria Pia um dos conjuntos de joias que maior interesse causa no estudo da joalheria real portuguesa, ou seja, o diadema e o colar em ouro ornamentado com estrelas de diamantes brilhantes. Tal conjunto foi também muito utilizado por D. Amélia, sua nora. Ou seja, tal conjunto teria sido muito utilizado pelo longo período de 1860 a 1908.

Voltemos à pergunta: o que seriam, então, os “Botões de punho e de colete à Maria Pia, D. Pedro II e D. Luiz” anunciados por Chiquet? Nossa primeira hipótese vem da página 24 do catálogo de joias da rainha D. Maria Pia, que o Banco de Portugal levou a leilão em julho de 1912, publicada por Marques (2009, p. 174), onde encontramos referência ao lote 188 – “Uma guarnição de vinte e seis botões d’ouro, tendo cada botão um brilhante no centro.” Este tipo de botão, em metal com brilhante no centro, parece ser o que está na indumentária usada por D. Luiz na capa da revista *La Ilustración Española* (LOURENÇO; PEREIRA; TRONI, 2008)

Figura 15 - Capa da publicação *La Ilustración Española*, com imagem de D. Luiz vestindo traje com botões de metal com pedra no centro.



Fonte: Lourenço, Pereira e Troni (2008)

⁴⁹ D. Luis I (1861-1889). D. Carlos (1889-1908) e D. Manuel (1908-1910) foram os últimos três reis de Portugal, antes da República.

Figura 16 - Detalhe dos botões de metal com pedra no centro



Fonte: Lourenço, Pereira e Troni (2008)

Outra hipótese para os chamados botões à Maria Pia, é que seriam botões em forma de estrelas, já que seu conjunto de joias mais famoso teria sido o diadema e colar de estrelas, o que justificaria atribuir o nome aos botões. Marques (2009) observa que encontrou: “no Jornal *Diário de Notícias* de 22 de setembro de 1865 fez referência às toillettes e joias que a rainha usava, nomeadamente um colar, pente, brincos, alfinete e pulseira, todos eles de brilhantes em forma de estrelas que tornavam apoteótico o vestido de glacé branco...”

Para que tenhamos ideia da opulência deste conjunto de joias, recorremos à descrição de Marques:

Recorrendo ao diadema que o seu marido, o Rei D. Luis, havia herdado anteriormente e que estava guarnecido com 2206 brilhantes de vários tamanhos cravejado em prata; a um diamante que se encontrava no castão da bengala de D. José, Estevão de Sousa elabora então este magnífico trabalho de joalheria que será entregue à rainha a 25 de fevereiro de 1864. Esta joia era constituída, originalmente, por uma estrela broche muito grande, duas estrelas para ombros, e 16 estrelas menores para serem aplicadas em vestidos ou no cabelo. Cerca de um ano depois, a rainha continua a encomendar para esta *parure* novos adereços, sendo-lhe entregue, a 20 de fevereiro de 1865, um par de brincos e duas estrelas e, cinco dias depois, um pente forrado com cinco estrelas em diamantes e uma pulseira comprida em espiral composta por 20 estrelas. A 14 de setembro de 1865, é entregue à Dona Maria Pia um colar de 18 estrelas de brilhantes montadas num colar de ouro em malha flexível, somando um total de 198 brilhantes [...]. O conjunto só ficaria terminado a 22 de março de 1866, com a entrega de um soberbo diadema também ele resultado da contínua desmontagem do lote 94⁵⁰ (MARQUES, 2009, p.159).

⁵⁰ A Casa Real mantinha um inventário composto por 94 lotes de gemas e metais preciosos que faziam parte do Tesouro Real. (A.N.T.T, Arquivo da Casa Real, cx 6475).

Estrelas são encontradas também nos inventários e anúncios dos joalheiros em São Paulo. João Supplicity anuncia, em 1879 (CORREIO PAULISTANO, 1879, p. 4), “[...] meio adereços, estrelas, cruzes, bichas, anéis [...]”, e no inventário de Chiquet encontramos referência a uma estrela de brilhantes, avaliada em 160\$000. Entretanto, não temos confirmação de que houvesse botões neste formato.

Figura 17 - Colar de estrelas de D. Maria Pia.



Fonte: Marques (2009, não paginado)

Nota: Uma das peças de um conjunto composto por 26 joias com estrelas. Trata-se de um dos conjuntos de joias mais emblemáticos da joalheria portuguesa, formado a partir da desmontagem de outras peças pertencentes ao Tesouro Real. O processo de transformação deste conjunto perdeu o final do século XIX, no reinado de D. Amélia, nora de D. Maria Pia,

Como podemos observar, estamos analisando um anúncio de joias feito em São Paulo em 1866, que continua trazendo referências à joalheria portuguesa. Poderíamos dizer, então, que estaria equivocada nossa hipótese de que houve uma passagem do gosto português para um gosto cosmopolita? Acreditamos que não, pois, como já observamos anteriormente, não houve um momento de ruptura, mas sim um conjunto de mudanças sutis que aconteceram ao longo do século, principalmente na segunda metade, e que culminaram na instauração da predominância do gosto cosmopolita vinculado à Europa, que se imprimia aos objetos de joalheria, principalmente a partir de Paris ou Londres.

Ainda sobre referências à nobreza, vemos o anúncio de “[...] ricos colares à Imperatriz de diversos gostos, todos de ouro 18 quilates” (CORREIO PAULISTANO, 1872, Ed. 04686), publicado por Casemiro Mouth em 1872. Hippólito Supplicity também anunciava, em 1876, *Collares de ouro à Imperatriz*. Uma possibilidade é que o colar a Imperatriz seja referência a um tipo específico de colar utilizado com frequência pela Imperatriz Teresa Cristina, esposa de D. Pedro II, com o qual ela foi inclusive representada em efígie em sua homenagem.

Figura 18 - Efégie Em homenagem a Imperatriz Teresa Cristina.



Fonte: Museu da Medalha Brasileira.

Nota: podemos observar o destaque dado ao colar utilizado junto ao pescoço.

Teresa Cristina de Bourbon, de origem italiana, foi imperatriz do Brasil entre 1843 até o fim do Império, em 1889. Casou-se com D. Pedro II por procuração em maio de 1843, e em setembro do mesmo ano desembarcava no Brasil para a realização da cerimônia de casamento, na Capela Real do Rio de Janeiro. A historiografia costuma referir-se à imperatriz como uma personagem discreta, religiosa, de aparência não muito agradável, chegando a haver relatos de que o imperador teria ficado frustrado quando a viu pela primeira vez. (SCHWARCZ, 1998, p.95). Sua indumentária sempre muito fechada e escura, como aparece nas imagens que dela ficaram, em fotografia ou outros suportes, não nos permite visualizar o uso de muitas joias, além de brincos sempre pequenos e do colar, aparentemente um trancelim ou mesmo uma fita de tecido, utilizado junto ao pescoço com um pendente, que, de acordo com nossa hipótese, seria o que os anúncios chamaram de “colar a imperatriz”, um estilo que podemos considerar despojado se comparado às suas antecessoras do primeiro reinado, Imperatriz Leopoldina e Imperatriz Amélia.

Entretanto, através de um documentário sobre a vida de D. Pedro II (SECRETS D'HISTOIRE , 2019, informação verbal), descobrimos que a imperatriz comprou várias peças da Joalheria Mellerio de Paris, entre os anos de 1871 e 1872, entre elas uma châtelaïne com pérolas, uma grande ametista oval, um par de brincos de pérolas, um conjunto de rubis, diamantes e pérolas⁵¹, sugerindo possuir a

⁵¹ A Joalheria Maison Mellerio foi criada em 1613. Foi a primeira joalheria a abrir loja na Place Vendôme, em Paris, em 1815. Está em funcionamento até hoje, sob gestão da mesma família. Chegamos a agendar uma visita

imperatriz um gosto apurado por joias de aparato, mesmo que não o demonstrasse publicamente.

Analisemos outro anúncio do Correio Paulistano, feito pela Viuva Supplycy em 1877, que nos chama atenção pela diversidade de tipos de joias:

Figura 19 – Diversidades de Joias da Joalheria Supplycy

Acaba de receber pelos últimos vapores um dos maiores sortimentos de joias que tem vindo a esta capital, não só no gosto, variedade, como nos preços cômodos, destacando-se deste mesmo sortimento alguns dos artigos mencionados abaixo:⁵²

Meios adereços de ouro cravejados com brilhante	Broches cravejados com brilhantes
Meios adereços de Boralim cravejados com brilhantes	Brincos de fantasia
Meio adereços de ônix, cravejados com pérolas e brilhantes	Medalhas de fantasia
Meio adereços de coral	Anneis de fantasia
Meio adereços de camafeu	Anneis de fantasia, para criança
Anneis com brilhantes	Pulseiras a fantasia
Anneis com rubis cravejados de brilhantes	Collares de ouro de 18 kilates, para criança
Anneis com esmeralda cravejados de brilhantes	Collares, de coral e de ouro
Brincos com brilhantes	Correntes de fantasia, de ouro de 18 kilates
Medalhas de ônix com brilhantes	Leontina para senhora, ouro de 18 kilates
Estrelas cravejadas com brilhantes, para cabelo	Canetas de ouro
Pulseiras de ouro cravejadas com brilhantes	Lapiseiras de ouro
Pulseiras de ônix, cravejadas com brilhantes	Trancelim para pince-nez
	Guarnições completas de ouro e coral

Fonte: Correio Paulistano (Edição 6114, 1877)

de pesquisa aos seus arquivos em Paris para março de 2020, que não pôde ser realizada devido à eclosão da pandemia de COVID19.

⁵² Correio Paulistano, Edição 6114, 1877. O anúncio traz ainda uma grande variedade de artigos de prata para a casa. Informa, ainda, que na mesma casa compra-se prata, ouro e brilhantes, e encarrega-se de fazer qualquer obra sob encomenda, assim como qualquer conserto.

Os exemplos de anúncios demonstram a extensa e variada lista de opções disponíveis aos compradores dispostos a adentrar pelas vidraças dos joalheiros de São Paulo. Como já propuseram Moles (1981) e Baudrillard (2009), os diversos tipos de objetos, quando analisados em seus diferentes campos de atuação e em relação uns com outros e com os sujeitos, nos permitem identificar mensagem de vários tipos, sobre o próprio sujeito, o grupo ao qual pertence ou ao ambiente do qual fazem parte. A fim de sistematizarmos nossa análise, depuramos os noventa anúncios analisados e classificamos as joias de acordo com a sua utilização, para facilitar o aprofundamento do estudo de cada tipo.

4.1 Brincos

Na bibliografia sobre a história da joalheira, os brincos estão entre os adornos mais antigos usados pela humanidade. As autoras Mascetti e Triossi (1999) referem que a prática de furar as orelhas tenha tido origem na Ásia por volta de 3.000 a.C. Para Brepohl (2008 APUD STROBEL, 2014), os primeiros brincos foram argolas que perfuravam as orelhas, daí os termos *earring*, em inglês, e *boucle d'oreille*, em francês. Os significados sociais vinculados à sua utilização foram múltiplos ao longo da história, e foram alterando-se a depender da época, do tipo de sociedade, da moda e até mesmo das crenças espirituais. No antigo Egito acreditava-se que o uso de brincos protegia a pessoa dos maus espíritos que costumavam entrar pelas orelhas (CUSTEM; MAGLIANI, 2001 APUD STROBEL, 2014). Esta crença perdurou por muito tempo e vigorou em diversas sociedades, inclusive, no norte de Portugal no século XIX, como já referimos no capítulo I.

Do ponto de vista do uso corporal, os brincos possuem uma especificidade em relação às outras joias, que é a necessidade de perfurar as orelhas, em geral na região do lóbulo. Há também o modelo de brincos de pressão, que não necessita de furação, mas este só surgiu no final do século XIX, justamente pelo fato de que o peso dos brincos estaria causando rasgos e ferimentos nas orelhas das mulheres.⁵³

O ato de furar as orelhas com vistas à colocação de brincos foi retratado algumas vezes na arte, como por exemplo na pintura de Jean-Baptiste Mallet –*Young*

⁵³ A respeito dos hábitos e efeitos causados pelo uso de brincos, ver dissertação da pesquisadora Elisa Strobel, desenvolvida em 2004 no Curso de Pós-Graduação em Design da Universidade de Santa Catarina – UDESC. https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/1229/Elisa_Strobel_15519662113514_1229.pdf

man piercing a girl's ear. A pintura de Mallet, bem como outras sobre o mesmo tema, foi analisada por Marcia Pointon em sua obra *Brilliant Effects: A cultural history of gemstones and jewellery.* A autora sugere que as representações do ato de furar as orelhas, feitas no fim do século XVIII e no século XIX estariam associadas a momentos rituais de iniciação social e sexual das mulheres, representando a entrada das moças na fase adulta da vida, fazendo uma analogia entre a perfuração das orelhas e a penetração do ato sexual. A respeito da pintura de Mallet, a autora comenta:

A cena se passa em um quarto, e a natureza sexual e romântica do encontro é sinalizada não só pela cama, mas também pela estátua de Hymen, deusa do casamento, à esquerda, e o violão com a fita carmesim pendurada em um poltrona em primeiro plano à esquerda. (POINTON, 2009, p. 96, tradução nossa).

Figura 20 - Young Man piercing a girl's ear, de Jean Baptiste Mallet



Fonte: Acervo Wikigallery, Imagem disponível em:

[ememhttps://www.wikigallery.org/wiki/painting_277047/Jean-Baptiste-Mallet/A-young-man-piercing-the-ear-of-a-young-girl-seated-on-the-knees-of-a-woman%2C-another-bringing-an-earring](https://www.wikigallery.org/wiki/painting_277047/Jean-Baptiste-Mallet/A-young-man-piercing-the-ear-of-a-young-girl-seated-on-the-knees-of-a-woman%2C-another-bringing-an-earring)

Nota: a pintura, demonstrando do ato de furar as orelhas, como representação do ritual de passagem para a idade adulta.

Tal interpretação romantizada do ato de furar as orelhas feita por Pointon seria, entretanto, apenas um dos possíveis significados do uso de brincos, uma vez que há registros de que mesmo crianças pequenas, bebês e homens utilizaram brincos como forma de adorno e proteção, sendo o ato de perfurar a orelha apenas uma ação física necessária para o uso. Mascetti e Triossi (1999) sugerem que foi por causa dos danos

causados pelos brincos muito pesados com sistema de fixação de gancho que surgiu, no fim do século XIX, o sistema de fixação por pressão de rosca, que dispensava a furação das orelhas, e o sistema de fixação com tarraxas. Como podemos observar em um catálogo francês do final do século XIX, os surgimentos de novos sistemas de fixação passaram a coexistir com os já existentes, ao invés de substituí-los.

Figura 21 – Página de Catálogo francês de brincos



Fonte: Biblioteca do Musée des Arts Decoratifs, Paris. (Autora, 2020).

Nota: esta página foi arquivada em uma compilação de diversos recortes de catálogos e jornais sobre joalheria, sem mencionar a referência completa do catálogo.

Podemos observar na figura 21 que, tanto a disposição visual das imagens, quanto as informações contidas nos indicam se tratar, possivelmente, de um catálogo de brincos, pois, além de informações sobre materiais e preços dos diversos modelos, as peças são numeradas sequencialmente, o que, em tese, facilitaria a encomenda das peças pelos comerciantes. No rodapé da página, referindo-se provavelmente à última linha de imagens do catálogo, observamos a informação “*Les entourage em*

Alaska Diamond, au centre, perle, turquoise, émeraude, rubis, saphir ou diamond". Ao longo de nossa investigação, esta foi a única fonte em que observamos a utilização do termo "Alaska Diamond", utilizada para denominar as gemas que cercam a gema central do brinco. A ênfase no termo sugere, ou a origem de tais diamantes, uma vez que o Alaska é um produtor de diamantes e outros minerais (SCHUMANN, 2011), ou pode, também, significar a referência a algum tipo de imitação, ou tipo de lapidação que estivesse em voga à época.

A análise do tipo de fixação dos brincos apresentados no catálogo evidencia a importância da observação dos aspectos físicos do objeto em estudos de cultura material.

Alguns tipos de fixação apresentadas no catálogo francês também são verificados nos brincos do acervo do Museu Paulista. Nas figuras 26 e 27 observamos que o brinco foi modificado, uma vez que a tarraxa é um mecanismo bem mais recente do que esse tipo de brinco, sendo possível até mesmo considerar que a peça em questão fosse originalmente um botão. Os brincos das figuras 24 e 25, por sua vez, apresentam um elemento circular na parte superior do gancho de fixação. Trata-se, de acordo com Mascetti e Triossi (1999), de um elemento para ajudar a suportar o peso dos brincos, pois nele era amarrada uma fita que se prendia no cabelo, evitando assim que os lóbulos das orelhas sofressem rasgos. Além disso, esse elemento também funcionava como uma trava para que o gancho não pesasse demais para a frente, mantendo assim o brinco no seu devido lugar.

Figura 22 – Exemplo de brinco de ouro com fixação por rosca



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Nota: Este tipo de fixação, precursor do sistema de tarraxa, dispensava o furo nas orelhas uma vez que funcionava apenas pela pressão do metal na orelha.

Figura 23 - Par de brincos de ouro com pingente de coral. Ver p. 210, RG 7225.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael.

Figura 24 - Detalhe de fixação por gancho com trava



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael.

Figura 25 - Par de brincos do século XIX de prata com crisólitas. Ver p.109, RG 1181.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Figura 26 - Detalhe de fixação por gancho com trava



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Nota: É possível observar, também, o elemento por onde se passavam a fita que, amarrada ao cabelo, ajudava a suavizar o peso do brinco nas orelhas.

Figura 27 - Par de brincos com fixação por tarracha. Ver p.225, RG 4445.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Figura 28 - Detalhe de fixação por gancho com trava



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Nota: a tarracha não é compatível com o tipo de lapidação e cravação dos diamantes do brinco, estas bem mais antigas do que seu sistema de fixação, sugerindo que o brinco foi modificado de seu modelo original.

Assim como o modo de fixação, os formatos, tamanhos e materiais também eram muito diversos. O quadro 3 apresenta uma compilação dos tipos de brincos anunciados no *Correio Paulistano* entre 1852 e 1889.

Quadro 3 - Brincos anunciados no Correio Paulistano

Brincos cravejados com rubis, pérolas e turquesas
Brincos de ônix com brilhantes
Brincos com brilhantes
Brincos de fantasia
Brincos de coral rosa
Brincos de ouro compridos
Brincos de pérolas
Brincos para crianças
Brincos para luto
Brincos redondos

Fonte: Correio Paulistano entre 1852 e 1889

Rosa Maria dos Santos Mota desenvolveu glossário das tipologias de joias usadas em Portugal. Segundo a autora:

Os brincos constituem uma categoria, designando qualquer tipo de ornamento que se coloca nas orelhas. Por sua vez, essa categoria inclui diferentes tipos de ornatos, podendo tratar-se de argolas com aro de forma redonda e com centro vazado, ou ainda, vários tipos de ornamentos de feição complexa que se designam, igualmente, por brincos” (MOTA, 2011, p. 39)

Nota-se a ausência do termo *argola*, utilizado em Portugal, no quadro de anúncios analisados neste trabalho. Entretanto, é possível que o termo “brincos redondos” faça referência a este tipo de adorno em formato circular. A autora ressalta ainda que, no cômputo das joias, os brincos são as peças que, historicamente, acompanharam todas as fases da vida de uma mulher, além de serem “[...] perenes no tempo, presentes em todas as latitudes, e os mais transversais a todas as classes sociais.” (MOTA, 2011, p. 43).

No Glossário das Tipologias apresentado por Rosa Mota (2011), observa-se mais de quarenta verbetes associados a brincos, relacionados a diferentes formas, técnicas e materiais. Tamanha diversidade comprova a busca pela diferenciação estética pessoal que o brinco proporcionava, uma vez que sua posição junto à face

confere a esta tipologia maior visibilidade em relação às demais joias, atribuindo, portanto, aos brincos, a maior importância entre as tipologias estudadas.

4.2 Anéis

Há alguns tipos de anéis que quando usados carregam códigos que, reconhecidos pelos sujeitos que compõem o grupo social envolvido, determinam o posicionamento e, por vezes, o comportamento do indivíduo na sociedade. A frase que teria sido dita pela escritora americana Erma Bombeck em meados do século XX sobre o anel de casamento, apesar de já distante do nosso recorte temporal de pesquisa, exemplifica o papel do anel enquanto portador de significados sociais:

Por anos ele tem feito seu trabalho. Ele tem me levado a não cair em tentações; ele tem lembrado meu marido, inúmeras vezes em festas, que é hora de ir pra casa; ele tem sido uma fonte de alívio para um companheiro de jantar e tem sido um símbolo de status na maternidade.” (BOMBECK, [ca. 1945-1996])⁵⁴

“Joias de poder, amor e lealdade.” é assim que Diana Scarisbrick define os anéis. Segundo ela: “Nada se compara aos anéis em simbolismo e significado” (SCABRISBRICK, 2007, p.7). No universo da joalheria, podemos ver os anéis, em especial os anéis de casamento, os maiores representantes do que Mary Douglas e Isherwood chamaram, de modo geral, de acessórios rituais: “Rituais mais eficazes usam coisas materiais, e podemos supor que, quanto mais custosa a pompa ritual, tanto mais forte a intenção de fixar os significados. Os bens, nessa perspectiva, são acessórios rituais.” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p. 110).

Não só os anéis de casamento possuem esse aspecto, mas também os anéis de noivado, anéis de luto, e ainda aqueles relacionados ao universo masculino, como anéis de formatura no contexto do século XIX e anéis eclesiásticos.

Em nosso percurso pelas fontes documentais, nossa análise resultou em inúmeros tipos de anéis que circularam em São Paulo a partir de meados do século XIX. O inventário de Pedro Chiquet registrou 26 anéis de brilhantes, 12 anéis de ouro,

⁵⁴ Erma Bombeck (1927-1996), foi uma escritora e colunista americana que alcançou grande popularidade em meados do século XX, nos Estados Unidos, por seus textos em tom bem humorado nos quais descrevia a vida de uma dona de casa comum do subúrbio americano. <https://blog.poesie.com.br/joias-e-curiosidades/citacoes-sobre-joias/>

10 anéis de ônix, 12 anéis de alumínio, 14 alianças. As primeiras referências às joias de alumínio, também chamado de aluminum ou aluminite, aparecem nos registros a partir do final da década de 1860, provavelmente impulsionadas pela descoberta, na França, de melhores métodos de obtenção do metal, o que causou seu barateamento e possibilidade de expandir sua utilização. Os anéis mais baratos foram avaliados em 2\$000 (dois mil réis), enquanto os de brilhantes valiam em torno de 10\$000 (dez mil réis).

Não foi possível precisar se os valores atribuídos às joias nos inventários se aproximavam dos valores do comércio, uma vez que, entre todos os anúncios comerciais analisados, nenhum deles informa o preço de venda das joias, ao contrário de outros segmentos do comércio. Por exemplo, livros para a prática de Direito custavam, em 1862, entre 4\$000 (quatro mil réis) e 15\$000 (quinze mil réis); chapéus femininos de palhinha – 3\$000 (três mil réis), enquanto os chapéus mais enfeitados chegavam a 8\$000 réis. Cadeiras francesas de palhinha foram anunciados por 68\$000 a dúzia em 1867. No segmento da alimentação, por 80\$ (oitenta réis) era possível tomar café com leite no Antigo Hotel das 4 Nações, e almoçar por 500\$ (quinhentos réis). (CORREIO PAULISTANO, ed.3095, setembro de 1866). Na *Loja do Barato* comprava-se roupa feita; as saias de crivo custavam 22\$ (vinte e dois réis), enquanto as fronhas e toalhas custavam, respectivamente, 7\$ e 5\$ (sete réis e cinco réis). (CORREIO PAULISTANO, ed. 3324, junho de 1867).

Muito frequentes, eram os anéis personalizados com letras, sobre ônix ou turquesa. Anéis eletromagnéticos de ouro e zinco, que também figuravam nas vitrines, eram novidades tecnológicas vindas das exposições universais realizadas na Europa, sobre as quais falaremos no próximo capítulo. Anéis de casamento, entretanto, aparecem nas fontes pesquisadas somente a partir do final da década de 1860. Um dos raros anúncios que fizeram referência a tais anéis foi o que mandou publicar o joalheiro José Worms em 1869, que inclui *anéis de casamento modernos* na lista de joias ofertadas. Esta referência comercial é a única que encontramos sobre anéis de casamento no século XIX em anúncios do Correio Paulistano. Veremos, posteriormente, nos capítulos dedicados ao uso das joias, serem raras as referências ao anel de casamento também nas descrições de cerimônias de casamento feitas pelos viajantes ou mesmo na literatura da época.

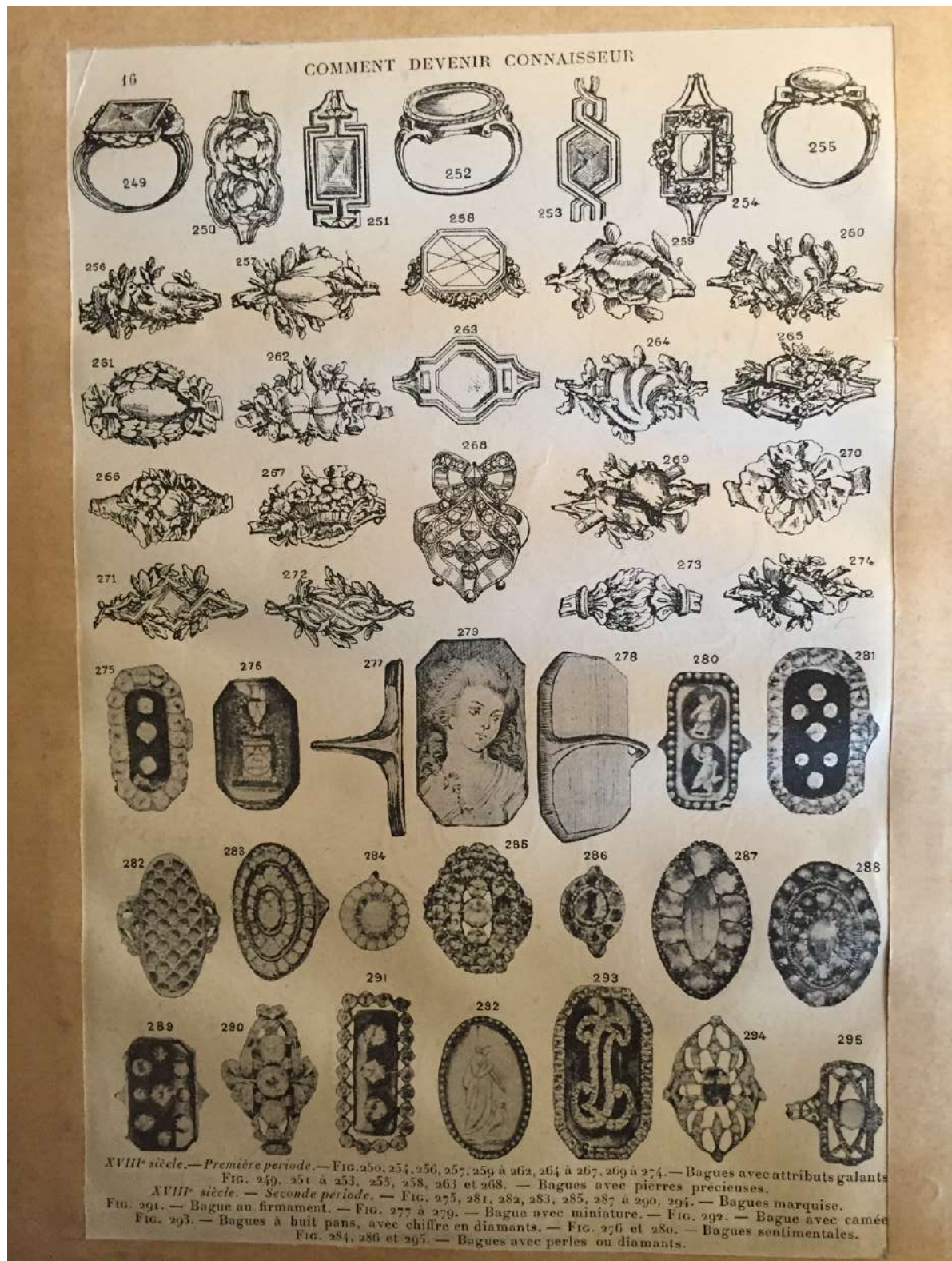
Mesmo não tendo encontrado elementos suficientes a esse respeito, podemos supor, a partir dos anúncios, que o anel ou aliança de casamento não fosse um item

tão relevante na São Paulo de meados século XIX. Mesmo sendo uma peça que se pode supor sempre personalizada, em tamanho e, eventualmente, em inscrições de nome e datas, e por isso, feita sob encomenda, se tivesse uso mais corrente, seria de se esperar que esse tipo de serviço tivesse sido anunciado.

Quando analisamos os joalheiros como agentes no processo de circulação das joias, é inevitável indagarmos qual o mecanismo de seleção das peças que chegavam em São Paulo. A hipótese mais provável é que os joalheiros mais importantes utilizassem intermediários europeus, assim como Pedro Chiquet, que mantinha relações comerciais com o negociante francês Carlos Buhler, como já identificamos anteriormente. A seleção das peças a serem enviadas seria feita, possivelmente, através de catálogos. Apoiamos essa hipótese em documentação que encontramos em pesquisa nos arquivos da biblioteca do Musée des Arts Decoratifs⁵⁵, em Paris. Trata-se de publicações com as peças numeradas e com explicações sobre o tipo de peças.

⁵⁵ Agradecemos à Sra. Evelyne Possémé, curadora do setor de joalheria do Musée des Arts Decoratifs de Paris, que nos recebeu para um estágio de observação e pesquisa em outubro de 2015.

Figura 29 – Página de catálogo de anéis de publicação francesa



Fonte: Biblioteca do Musée des Arts Décoratifs

Nota: esta página do catálogo está arquivada em uma compilação de diversos recortes de periódicos e catálogos sobre joalheria, sem dados da referência completa do catálogo.

Figura 30 - Anel com turquesas. Ver p. 216, RG 5177.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Nota: este anel apresenta o mesmo tipo de cravação de turquesas do broche apresentado na figura 12, ofertado às damas de honra do casamento da Rainha Victoria.

Figura 31 - Anel com pérolas e gemas coloridas em diferentes formatos. Ver p.218, RG 7214.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Figura 32- Anel com pérolas, e gemas coloridas em diferentes formatos. Ver p. 219, RG 7224.



Fonte: acervo do Museu Paulista. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

O quadro 4 mostra o resultado das variações de tipos de anéis encontrados na centena de anúncios analisados. Quanto à forma, além do tradicional anel composto por aro e elemento superior (bezel), verificamos a presença de alianças, normalmente caracterizada por ser um aro redondo sem decoração sobre o aro. É necessário assinalar que o termo *aliança* só foi encontrado nos anúncios analisados a partir de 1870, e também anel Chevalier aberto, fazendo referência a um tipo de anel em metal com formato quadrado na parte superior, provavelmente, com aro regulável, com uma superfície plana sobre a qual se podem colocar motivos inscritos, pedrarias ou esmaltes, normalmente associado ao uso masculino.

Quadro 4 - Tipos de anéis anunciados no Correio Paulistano

Anéis para cavalheiros
Anéis com brilhantes
Anéis cravejados com rubis, perolas e turquesas
Anéis com rubis cravejados com brilhantes
Anéis com esmeralda cravejados com brilhantes
Anéis de fantasia
Anéis de fantasia para criança
Anéis com letras
Anéis elétrico e magnético a 1\$000 (1873)
Anéis para cabelos
Alianças (1870)
Ditos maciços
Ditos eletro-magnéticos de ouro e zinco
Anéis com pedras de diversas cores e letras de diamantes para homens e senhoras
Anéis Chevalier abertos (Levy, 1869)
Anéis de ouro

Fonte: Correio Paulistano

Os anéis magnéticos ou eletromagnéticos, seriam, possivelmente, adornos que possuíam em sua composição metais com características de imã, associados aos estudos do campo magnético usado na cura das enfermidades, teoria que já havia sido iniciada desde o século XV por Paracelso, e reforçada do século XVII por Friederich Mesmer, que defendia a influência dos planetas na cura das enfermidades, por intermédio de um fluído universal com poderes magnéticos sobre a matéria viva. No século XIX houve uma tentativa de organizar os estudos dos fenômenos do magnetismo, protagonizados pelo médico inglês James Braid (MEDEIROS, 2015).

Conforme veremos no capítulo 5 deste trabalho, na segunda metade do século XIX, houve ainda as descobertas, na Europa, do processo eletromagnético de douração de metais, premiado nas exposições universais como uma grande inovação no segmento de joalheria, que teria impactado os padrões existentes.

No âmbito das joias com propriedades curativas, além dos anéis eletromagnéticos, havia também os *famosos colares anódinos de Royer*, anunciados por alguns joalheiros, e que seriam objeto de falsificações, haja vista um anúncio publicado no Correio Paulistano em 1872 pelo próprio farmacêutico Royer, estabelecido em Paris, que tratava de prevenir os clientes e explicar as características do colar autêntico:

Verdadeiros Colares Royer – elétrico magnético. Aprovados pela academia de medicina de Paris.

Os verdadeiros colares, chamados anódinos de dentição, preservam das convulsões e facilitam a dentição dos meninos. Aviso. Como a falsificação pode ser nociva para as crianças, é meu dever avisar a mães que não confundam os meus Colares Royer com outros anunciados em alguns jornais sob o nome Royer e Co. Royer [...]. Com o fim de evitar a tal falsificação que não tem título científico algum para recomendar-se, creio dever advertir que os verdadeiros colares acham-se contidos em uma caixinha corrediça que leva minha marca de fábrica, indicando meu endereço e ofício: Royer, farmacêutico, Paris, 225, rua St. Martiu. (Correio Paulistano, 1872, ed. 04859, p.3).

Podemos afirmar que, em ordem de variedade e quantidade de oferta, e também, possivelmente, de importância em uma hipotética hierarquia no porta-joias da paulista do oitocentos, depois dos brincos e dos anéis, vinham aquelas que chamamos de joias de indumentária.

4.3 Alfinetes, Botões, Broches E Fivelas

No romance “A Moreninha”, de Joaquim Manoel de Macedo, foi através de um alfinete de camafeu e de um botão de esmeralda que Augusto e Carolina se reconheceram após vários anos afastados. Haviam se conhecido ainda crianças em uma praia no Rio de Janeiro, quando um ancião doente profetizou que se casariam no futuro:

O doente, cujas forças pareciam haver reaparecido subitamente, apoiando-se sobre um dos cotovelos, abriu a gaveta de uma mesa que estava junto de seu leito, tirando, de uma pequena e antiga caixa, dois breves. Depois, o ancião, voltando-se para mim, disse:

– Menino, que trazeis convosco que possais oferecer a esta menina? Eu corri com os olhos tudo que em mim havia e só achei, para entregar ao admirável homem que me falava, um lindo alfinete de camafeu que meu pai me tinha dado, para trazer ao peito. Maquinalmente, pus-lhe nas mãos o meu camafeu.

O velho quebrou o pé do alfinete e, dando-o à sua mãe, acrescentou:

– Minha mãe, cosa dentro do breve branco este camafeu.

E, voltando-se para minha bela camarada, continuou:

– Menina! Que trazeis convosco que possais oferecer a este menino?

A menina, atilada e viva, como que já esperando tal pergunta, entregou-lhe um botão de esmeralda. O velho o deu à sua mãe, dizendo:

– Minha mãe, cosa esta esmeralda dentro do breve verde. Quando as ordens do ancião foram completamente executadas, ele tomou os dois breves e, dando-me o de cor branca, disse-me: – Tomais este breve, cuja cor exprime a candura da alma daquela menina. Ele contém o vosso camafeu. Se tendes bastante força para ser constante e amar para sempre aquele belo anjo, dê-lhe, a fim de que ela o guarde com desvelo. Eu mal compreendi o que o velho queria: ainda maquinalmente, entreguei o breve à linda menina, que o prendeu no cordão de ouro que trazia ao pescoço. Chegou a vez dela. Minha futura mulher executou a insinuação do velho com prontidão, e eu prendi o breve ao meu pescoço, com uma fita que me deram. Quando tudo isto estava feito, o velho prosseguiu ainda:

– Ide, meus meninos. Crescei e sede felizes! Vós olhastes para mim, pobre e miserável, e Deus olhará para vós... Ah! Recebei a bênção de um moribundo! Enfim, nós deixamos aquela morada, aflitos e admirados.

–Eu direi à minha mãe que perdi a minha esmeralda na praia.

–E eu responderei a meu pai que perdi o meu camafeu nas pedras.

–Nós os guardaremos?

- O velho disse que sim.

–Para que será isto?

–Diz que é para nos casarmos quando formos grandes.

–Pois, então, nós os guardaremos.

–Oh! Eu o prometo.

–Eu o juro.” (MACEDO, 2020, p. 51)⁵⁶.

Este trecho do romance urbano do século XIX, ainda que tendo como cenário o Rio de Janeiro, nos mostra o uso cotidiano do que Gonçalo Sousa chamou de joias de indumentária, ou seja, aquelas que são utilizadas presas à roupa, com uma função utilitária.

Fivelas e botões fizeram parte do universo das joalherias do século XIX, pois compartilhavam com ele a riqueza dos metais e das gemas preciosas, mesmo tendo uma função utilitária, de prender roupas e sapatos. Do inventário da esposa de Chiquet, Amélia Mouth Chiquet, constam 3 lotes de botões: quatro guarnições de botões de brilhantes – 380\$000; um par de botões de punho de brilhantes – 80\$000; e, três pares de botões de punho – 50\$000

No inventário de Luiz Supplicity encontramos ainda mais botões, embora sem indicação de brilhantes ou outras pedras: quarenta e dois pares de botões – 2\$500 cada; cinco abotoaduras para coletes – 6\$000 cada; oito pares de botões de punho – 2\$500 cada; cento de sessenta e um botões de peito – 1\$000 cada; e, cinco pares de botões de punho – 6\$000 cada.

Assim como os botões e fivelas, os alfinetes entram no mesmo grupo, das joias que vão sobre a roupa, com uma função utilitária de prender partes da indumentária,

⁵⁶ A primeira edição deste livro é de 1844.

como as gravatas. Os alfinetes eram anunciados nos mais variados tipos: com brilhantes, com pérolas, com rubis. Ao que parece, sua fixação à roupa não era muito segura, visto que em nosso percurso de pesquisa pelas edições do Correio Paulistano, identificamos ao menos cinco anúncios de joias perdidas, como o que foi publicado em 1863: “Gratifica-se à pessoa que achar um alfinete de brilhante, que se perdeu na Rua da Consolação até a Rua Direita. Quem o achar poderá levá-lo à Rua da Consolação nº 33, ou à casa do Sr. Henrique Fox.” (CORREIO PAULISTANO, 1863, ed. 02054).

É característico das joias de indumentária, ou joias utilitárias, que sua utilização acompanhe a moda das roupas. Alfinetes de gravata e botões de colete, por exemplo, coincidem com a introdução destas peças, consideradas masculinas, na indumentária feminina do século XIX. Em sua dissertação de mestrado *Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil-1851-1911*, Guilherme Domingues Gonçalves (2019) aponta que a primeira referência encontrada na imprensa a estes itens na indumentária feminina “[...] foi um pequeno anúncio de maio de 1850 no *Jornal do Commercio* em que aparece a venda de gravatinhas de seda muito modernas para senhoras.”

O periódico Novo Correio das Modas, que circulou no Rio de Janeiro entre 1852 e 1854, trazia a cada edição semanal uma gravura, e os trajes eram detalhadamente descritos, em uma coluna chamada *descrição da gravura*. Realizamos uma análise das gravuras através da busca por descritores relacionados ao tema da joalheria, e percebemos serem raras as descrições das joias, apesar de elas estarem frequentemente representadas na ilustração, com exceção das joias de indumentária, que quando estavam presentes eram sempre descritas no texto. De 1852 a 1854, foram publicadas 125 gravuras, geralmente, apresentando figuras femininas em meio a elementos da natureza (poucas edições apresentaram figuras masculinas). Os trajes da gravura eram descritos nos mínimos detalhes, sob o título da seção “Modas”.

Figura 33 - Exemplo de gravura publicada no periódico Novo Correio das Modas em 1852



Fonte: Correio das Modas, 1852 Edição 15. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700053/PER700053_1852_015.pdf

Nota: cada edição semanal do periódico apresentava uma gravura, em geral com figuras femininas em meio a elementos da natureza. Nesta gravura vemos que as duas mulheres usam pulseiras em ambos os braços.

Em São Paulo, nas vitrines dos joalheiros pesquisados, as joias de indumentária aparecem com diversos materiais (ver quadro 5), sinalizando que seu caráter utilitário não a tornava menos importante do ponto de vista da estética ou do valor dos metais e gemas utilizados, como podemos observar no seguinte anúncio publicado em 1869: “Perdeu-se um alfinete de brilhantes em forma de S contendo 10 pedras; a pessoa que o achar e entregar a Pedro Chiquet, Rua do Rosário, será bem gratificado se o exigir.” (CORREIO PAULISTANO, 1869)

Quadro 5 - Joias de indumentária anunciadas no Correio Paulistano

Botão de pérola para camisa
Botões de punho, ditos de colete
Broches cravejados com brilhantes
Alfinetes e broches para retratos
Fivelas para cintos, broches, alfinetes
Alfinetes com retratos para homens
Alfinetes de ouro com retratos
Alfinetes de legítimos brilhantes
Broches de ouro para retratos com rubi, turquesa e esmeralda
Broches de gravatas para senhoras
Botões de punho e de camisa
Abotoaduras de punho e camisa de ouro 18 quilates
Moderníssimos botões de punho e de colete à Maria Pia, Pedro II e D. Luiz I.

Fonte: Correio Paulistano

Joias são objetos de memória⁵⁷ não apenas pela sua durabilidade, mas também pela sua associação com rituais de passagem, pessoas queridas ou gerações passadas, como no caso das joias de família. A capacidade dos objetos de evocar memórias se dá “a partir do contato da materialidade da coisa e os sentidos possíveis que ela carrega consigo” (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005, p. 38). Broches e alfinetes com retratos tornam superlativa a relação com a memória, uma vez que a lembrança se materializa através da imagem em um retrato, ou mesmo da utilização de cabelos humanos na composição, prática popular na segunda metade do século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil.

A expectativa de vida dos brasileiros no último quartel do século XIX girava em torno dos 40 anos (IBGE, 1872), a mortalidade infantil era alta, e o parto era considerado um momento de risco para a vida das mulheres. Estes fatores fizeram do luto algo frequente na vida das famílias da época. Em uma sociedade que demandava a discrição e o controle das emoções, o uso das chamadas joias de afeto era uma das formas socialmente autorizadas de demonstrar o luto (Santos, 2014)⁵⁸. Nesse contexto foram utilizadas as *joias de afeto*, ou *sentimental jewellery*. Tais adornos,

⁵⁷ Ver Gaston Bachelard (1993), Ecléa Bosi (1994), José Reginaldo Gonçalves (2007).

⁵⁸ Irina Aragão dos Santos dedicou-se ao estudo das joias de afeto em sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, realizando pesquisa de folego sobre o tema. Um catálogo de *joias de afeto* foi elaborado para a dissertação de mestrado (SANTOS, 2009). As peças foram identificadas em museus e coleções particulares brasileiros. Das 144 peças estudadas, 34 peças foram confeccionadas com cabelos, o que, então, sugeriu um tipo específico de objetos.

inspirados nos hábitos vitorianos, eram produzidos utilizando composições de cabelos humanos, ou ainda mini retratos pintados sobre marfim⁵⁹, montados em forma de broches ou pingentes. Estas joias tinham a função de fazer lembrar de alguém, expressar saudade, homenagear algum ente querido ou ausente, não necessariamente falecido. Era, entretanto, em períodos de luto que as joias de afeto apareciam com maior expressão. Cabia às figuras femininas da família guardar o luto, e quanto maior o parentesco, mais rígido e longo deveria ser o período enlutado. A esposa deveria guardar luto fechado por dois anos pela morte do marido, período em que deveria usar somente preto, inclusive nos acessórios. Joias seriam permitidas somente no estágio posterior, o meio-luto. De acordo com Irina Aragão dos Santos:

Os *objetos de afeto e saudade* foram espaços de memória, impregnados de valores e significados afetivos para a *boa sociedade* oitocentista. Estas peças foram associadas aos sentimentos como paixão, amor, carinho, saudade e pesar; às homenagens à pessoa querida; às datas comemorativas; aos objetos de moda; às representações de luto, compromisso, intimidade, familiaridade e sensualidade. Traduziram a amizade, a lembrança, a comemoração, os pactos de amor, a cumplicidade, a fé e a esperança em composições feitas com cabelos tramados, trançados e modelados. Os arranjos foram elaborados com retratos; iniciais ou monogramas centrais, emoldurados por contorno oval ou na forma de escudo; nomes e datas; palavras soltas fazendo menção às juras de amor; frases de fidelidade; corações transpassados por flechas ou em chamas sobre altar; mãos entrelaçadas; a aljava, o arco e a flecha; flores solitárias ou corbelhas, coroas, buquês e guirlandas de flores; anjos ou mulheres ou homens apoiados e/ou rezando ao lado de túmulo ou de urna funerária; pássaros voando em bando, ou em pares, ou solitários; paisagens; cachos, mechas e volutas de cabelos; plumas e penas atados por fitas e laços.”(SANTOS, 2014, p.7)⁶⁰

As joias feitas com cabelos tinham um modo próprio de confecção e venda, sendo em geral produzidas por cabeleireiros (não por ourives joalheiros) a partir de encomendas dos usuários, como demonstra o anúncio do Correio Paulistano de 1862, de Pruvot & Cia., cabeleireiros e artistas em cabelos: “Nesta casa há sempre, um variadíssimo sortimento de perfumaria, e uma coleção de obras de cabelos, e se incumbem de todos os trabalhos concernentes a este ramo, como sejam cabeleiras, chinós, correntes de relógios, anéis, e quaisquer desenhos fúnebres, tudo por preços

⁵⁹ Retratos nas joias foram apenas uma das formas de utilização de retratos no século XIX. Voltaremos ao tema nos capítulos VI e VII, dedicados a analisar os usos das joias.

⁶⁰ SANTOS, Irina Aragão dos. *Tramas de Afeto e saudade: em busca da biografia de objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista*. Artigo apresentado no Primeiro Seminário Internacional Brasil no século XIX, 2014 Disponível em: <https://www.seo.org.br/images/Anais/Arthur2/Irina%20Arago%20dos%20Santos%20.pdf>

razoáveis.” (CORREIO PAULISTANO, 1862, p. 4)⁶¹. Considerando que os adornos com cabelos tinham como base metais e também utilizavam gemas ou pérolas, é possível que houvesse algum tipo de trabalho conjunto entre ourives e artistas de cabelos, como demonstram as figuras 34 e 35. No caso do broche da figura 35, pertencente à coleção Olga de Souza Queiroz (acervo do Museu Paulista), o monograma bordado com cabelo humano composto pelas letras OSQ entrelaçadas pode ser observado também pintado no conjunto de porcelanas da mesma coleção, como que numa dupla personalização do objeto. A personalização e a exclusividade são características das joias de afeto, uma vez que, cada peça é feita exclusivamente para alguém lembrar de determinada pessoa, usando, para isso, de seus cabelos como matéria física de memória. Apesar de a bibliografia usar, na maioria das vezes, os termos joias de luto (*mourning jewellery*) e joias de afeto (*sentimental jewellery*)⁶² como equivalentes, entendemos que há uma diferença entre joias de afeto e joias de luto. Enquanto as joias de afeto eram produzidas especialmente para um indivíduo com o propósito específico de lembrar de um ente querido, não necessariamente falecido, utilizando para isso cabelos ou mini retratos da pessoa a ser lembrada, as joias de luto caracterizam-se por serem peças de joalheria feitas de gemas escuras, em geral ônix, azeviche (Figura 37) ou ágata negra, para serem usadas em composição com trajes de luto, adequando-se assim às regras de vestimenta e conduta social do século XIX.

Figura 34 - Anel com pérolas no perímetro e cabelo humano no centro. Ver p. 217, RG 5178.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

⁶¹ Jornal Correio Paulistano, 27 de abril de 1862.

⁶² Sobre sentimental jewellery e mourning jewellery, ver Charlotte Gere e Judy Rudoe (2011).

Figura 35 - Broche com monograma bordado com cabelo. Ver p. 220, RG 6395.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

Figura 36 - Pingente, miniatura de retrato. Ver p. 213, RG 6396.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP. Imagens de Helio Nobre e José Rosael.

Figura 37 - Broche de azeviche



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP. Imagens de Helio Nobre e José Rosael

As categorias de joias apresentadas até aqui deixam claras as inúmeras possibilidades de artefatos disponíveis nas vitrines dos joalheiros de São Paulo, característica compatível com um setor comercial em expansão. Além das joias, figuravam, também, os relógios, como nos deixa perceber Aurélia Camargo, personagem de José de Alencar, de quem voltaremos a falar no último capítulo: “Aurélia correu a vista surpresa pelo aposento e interrogou uma miniatura de relógio presa à cintura por uma cadeia de ouro fosco” (ALENCAR, 1959, p.18). Vejamos,

então, como eram os relógios que, juntamente com as joias, adornavam as mulheres do oitocentos.

4.5 Relógios

Apesar de ser um objeto associado ao universo masculino, havia, também, os relógios pra senhoras. Seus anúncios vinham sempre acompanhados das expressões: finamente decorados, com pedras preciosas, com esmalte, para colocar retratos. Aí reside a proximidade dos relógios com as joias: o uso dos metais e das gemas, razão pela qual optamos por incluir neste capítulo alguns apontamentos sobre relojoaria.

A relojoaria apresenta, entretanto, algumas peculiaridades, suficientes para que dediquemos a ela alguns parágrafos deste trabalho. Na hora da venda, o quesito técnico vinha à frente do estético, como podemos verificar através dos termos utilizados nos anúncios dos relojoeiros: “relógios ingleses, suíços patentes”, atestando a importância da procedência das peças, associada à excelência técnica.

Para os relógios, algumas informações eram fundamentais nos anúncios: o número de linhas⁶³, que determinava o diâmetro do relógio (o mais comum era terem 15 a 17 linhas); o tipo de escapamento, que determina a precisão do relógio⁶⁴, a quantidade de rubis, que atesta a qualidade do movimento dos ponteiros, sendo considerados de boa qualidade, os relógios que tinham entre 15 e 17 rubis. A marca do relógio também, geralmente, constava dos anúncios, como forma de atestar a qualidade. Neste quesito, os suíços eram os mais bem cotados, sendo Piaget (1874), Patek Philippe (1851) e Breguet as marcas mais famosas. Anunciava-se também os chamados *Relógios Estradas de Ferro*.⁶⁵

⁶³ A linha é a unidade de medida que determina o diâmetro do relógio. Uma linha corresponde a 2,25mm. Portanto quanto maior o número de linhas, maior seria o relógio.

⁶⁴ O escapamento é o órgão regulador do relógio, aquele que efetivamente marca o tempo, é a parte mais delicada do maquinário, que envolve maior precisão, maior complexidade.

⁶⁵ Os chamados relógios Estrada de Ferro, ou Ferroviários, como são chamados em alguns anúncios, têm origem na relojoaria americana na década de 1860°. Foram criados nos Estados Unidos para trabalhadores das ferrovias, operários que precisavam de um relógio de qualidade, mas não podiam adquirir produtos em ouro maciço. Um relógio para pessoas comuns, não para pessoas ricas, eram, geralmente, fabricados com caixas de aço ou folheados a ouro. O importante era a excelente qualidade do mecanismo. Antes de um devastador acidente com dois trens ocorrido em 1891, causado por um relógio defeituoso de um condutor, os maquinistas podiam usar qualquer tipo de relógio ou mecanismo de marcação do tempo. Depois do acidente, as ferrovias passaram a exigir que os maquinistas portassem apenas relógios aprovados, e eles deveriam manter a precisão de 30 segundos a cada 14 dias. Relojoarias eram frequentemente situadas próximas às estações de embarque, para que os maquinistas pudessem levar seus relógios para limpeza, reparo e ajuste. Sobre relógios ferroviários, ver o artigo de Flavio Maia, Os Relógios Ferroviários, disponível em: <https://relogiosmecanicos.com.br/curiosidades/os-relogios-ferroviarios/>

Analisando os anúncios de Luiz Bamberg, percebemos que ele vendia afiançado por 2 anos em 1863, e por um ano em 1864, o que sugere que fazia muitos consertos, a ponto de não valer a pena afiançar por tanto tempo (teriam os relógios tanta qualidade?) Através de seu inventário (APESP, 1880), percebemos a especificidade do negócio: além de relógios franceses, suíços e americanos de muitos modelos, consta na relação de bens: reguladores de mola, níveis de ferro, termômetros e barômetros.

Quadro 6 - Tipos de relógios encontrados nos anúncios do Correio Paulistano:

Relógio de prata
Relógio que vê as horas no escuro
Relógios a remontoir
Relógios com pendulas descobertas
Relógios de ouro e prata dourada dos melhores fabricantes
Relógios de ouro James Paula a 220\$000
Relógios de ouro para homens
Relógios de ouro para senhoras
Relógios de ouro patente, ancora de diversos feitios, tampa de vidro de cristal e sabonete
Relógios de prata dourada com vistas fotográficas
Relógios de prata dourada, ancora e cilindro
Relógios denominados Estrada de Ferro
Relógios ingleses de corda de 8 a 15 dias,
Relógios para colocar retrato
Relógios para senhoras, bem enfeitados
Relógios pequenos esmaltados e lisos, gravados com pedras de brilhantes, diamantes e perolas, para senhoras

Fonte: elaborado pela autora (2022), baseado nas informações do anúncio do Correio Paulistano.

Grifos nossos para assinalar os relógios femininos.

Pelo quadro, podemos perceber que a relojoaria estava muito mais voltada ao público masculino e aos aspectos técnicos do funcionamento dos relógios. Para obter maior diferenciação e torna-los mais atrativos ao público feminino, os relógios para senhoras, além de menores, eram sempre destacados com informações como “*bem enfeitados*”, “*para senhoras*”, “*com diamantes e pérolas*”.

Assim como canetas e óculos, estes já estudados por Vania Carneiro de Carvalho (2008), os relógios faziam parte do repertório de objetos considerados masculinos, uma vez que estavam associados às atividades intelectuais. Entretanto, as mulheres também usavam relógios, pois precisavam controlar o tempo das atividades domésticas. Seus relógios, porém, apresentavam-se como que disfarçados

de joias com o intuito de afastar a associação da mulher com o trabalho. Nesse sentido, Vania Carvalho escreve sobre o uso de óculos pelas mulheres:

Isso não quer dizer que as mulheres não usassem óculos, quer dizer que eles não eram femininos. A expressão do olhar, os traços delicados do rosto eram elementos importantes na concepção da beleza. Obliterar ou reduzir os olhos com um instrumento significaria, portanto, redução da feminilidade". (CARVALHO, 2008, p.61)

A aparência de adorno era, portanto, garantida pela aplicação de diamantes, pérolas e esmaltes, ou ainda com uma tampa móvel cobrindo os ponteiros, como nas figuras 38 e 39.

Figura 38 - Relógio de bolso feminino, com esmalte de 1885



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional. Foto da autora

Figura 39 - Tampa do Relógio de bolso feminino escondendo o mostrador de 1885



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional. Foto da autora

Nota: o monograma BL se refere ao Barão de Ladário, José da Costa Azevedo, casado com Balbina Pinto de Azevedo, Baronesa de Ladário.

Em resumo, foram muitas as novidades que alcançaram São Paulo ao longo do século XIX. Os ourives artesãos passaram a atuar na comercialização de joias vindas da Europa, intermediadas por negociantes estrangeiros. Na joalheria, metais foram barateados através de novos processos de ligas metálicas, gemas sintéticas também ganharam espaço. Na Europa, a partir de meados do século XIX foram realizadas as exposições universais, que tiveram papel importante na disseminação de novas tecnologias e de novos ideais europeus.

CAPÍTULO 5 - A JOALHERIA NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS, PADRÕES INTERNACIONAIS EM DIFUSÃO: A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NESTE RAMO.

No que se refere ao campo estrito da joalheria, a participação do Brasil nas exposições universais dava-se principalmente de forma indireta, com a apresentação de gemas brasileiras, penas e besouros utilizados na confecção de joias. Além disso, apresentou, pontualmente, por exemplo, a coleção de jóias da Viscondessa de Cavalcanti, no Pavilhão do Brasil (BARBUY, 1996). Entretanto, a participação mais geral do Brasil nas exposições universais e, assim, a repercussão desses eventos no País, fez-nos buscar nesse sistema informações sobre padrões internacionais de joalheria que poderiam ter sido difundidos no Brasil da segunda metade do século XIX.

O estudo das Exposições Universais é tema consolidado e com pesquisas vastas e aprofundadas na esfera acadêmica nas mais diversas abordagens. A produção existente neste campo de estudo nos deu suporte para desenvolver este capítulo, cujo objetivo é compreender qual o papel desempenhado pelas Exposições Universais como disseminadoras de padrões ou tendências no universo da joalheria, e que reflexos conseguimos identificar no Brasil, mais especificamente em São Paulo. Além da vasta bibliografia existente sobre o tema em geral, recorreremos a fontes primárias, como relatórios dos jurados e catálogos de objetos expostos nas exposições. A ideia inicial de sistematizar as informações do segmento de joalheria das principais exposições do século XIX, a saber: Londres - 1851 e 1862; Paris – 1855, 1867, 1878 e 1889; Viena – 1873 e Philadelphia – 1876 (SCHROEDER-GUDEHUS; RASMUSSEN, 1992), para então construir um quadro comparativo, mostrou-se ineficaz ao passo que os documentos se descortinavam, primeiro porque os relatórios e catálogos mudam de formato de uma exposição para outra, segundo porque o volume documental seria demasiado para um estudo sistemático que coubesse em um capítulo. Ao invés disso, optamos por identificar os critérios de julgamento e as principais joias escolhidas pelo júri para serem premiadas nas exposições compreendidas entre 1851 e 1889. Tal estratégia nos possibilitou conhecer os principais joalheiros europeus do século XIX, alguns em atividade até os dias atuais.

As Exposições Universais eram eventos rigidamente regulamentados e organizados, e foram amplamente documentadas. As possibilidades de fontes de

pesquisa sobre o tema são diversas. Trata-se de jornais, crônicas, relatos de visitantes, além de toda sorte de materiais iconográficos, principalmente gravuras representando diversas vistas das exposições. Dentre as publicações oficiais, optamos por nos dedicar a analisar os relatórios dos juris das classes de joalheria, buscando identificar quais critérios eram utilizados pelos jurados na avaliação das peças, quais joias eram premiadas e quem eram os expositores, uma vez que entendemos que os produtos apresentados e premiados nas exposições universais representavam os gostos e o estilo de vida adotados pela elite europeia do século XIX, e que eram disseminados internacionalmente através das pessoas que visitavam o evento e também através da circulação das notícias e imagens das Exposições, especialmente pela imprensa, além dos padrões que punham em circulação nas próprias joias. Em São Paulo, era possível adquirir imagens das exposições ou ainda assistir a exibições das imagens do evento, como atestam os anúncios do Correio Paulistano:

Pode-se viajar em Paris e ver todas as maravilhas da Exposição de 1867 com pouco dinheiro. A Casa Garraux recebeu uma esplêndida coleção de moderníssimas vistas fotográficas para estereoscopos, representando todas as maravilhas, as curiosidades, as belezas, os prodígios, fenômenos, raridades, da Exposição Universal de 1867, em Paris.” (CORREIO PAULISTANO, 1867, ed.03472)

Stereorama Francez – todos os dias das 10 horas da manhã até 2 da tarde e das 7 horas até 9 da noite [...]fica aberta ao público a exibição de trinta e cinco vistas escolhidas, representando a fiel reprodução da Exposição Universal de Paris de 1867”. (CORREIO PAULISTANO, 1868, ed. 03519)

Os relatórios dos juris trazem, em sua grande maioria, a descrição detalhada dos objetos premiados e uma explicação sobre os critérios pelos quais o júri recomendou o prêmio, porém sem referências de imagens das peças. Recorremos, então, aos catálogos oficiais das exposições, já que estes, além da descrição do que eram consideradas “as melhores peças da exposição”, apresentam também ilustrações que muito nos auxiliam na compreensão dos objetos.

A classificação dos objetos em cada exposição também se apresentou como um indicador importante na compreensão de onde estava inserido o segmento da joalheria. Gudehus e Rasmussen (1992) afirmam que a função classificatória das exposições universais tem um papel determinante por duas razões: primeiro, por colocar os objetos em uma determinada ordem, seguindo um princípio de afinidades, e segundo, porque possibilita a comparação dos objetos expostos ao júri. De acordo

com a lógica classificatória, que deriva da taxonomia naturalista do século XVIII, cada objeto é descrito pelo lugar que ocupa dentro da série, e no caso das exposições, o lugar ocupado por um objeto determina seu papel no conjunto da atividade humana. Observamos que o sistema classificatório foi sendo alterado ao longo do tempo, assim como são alterados os papéis dos objetos na sociedade. Em 1851 (Londres), por exemplo, o setor de joalheria estava classificado no grupo de produtos minerais e metalúrgicos - *Works in precious metals, jewellery, articles of vertu*. Já em 1862 (Londres), os expositores de joalheria ficaram localizados juntamente com os respectivos objetos manufaturados – ourivesaria e joalheria. Em 1867 (Paris), por sua vez, estava no grupo de vestimentas e objetos pessoais. Isso indica que o critério para a classificação da joia cada vez mais se distanciava da matéria prima para se aproximar da função.

Para compreender o potencial das Exposições Universais como disseminadoras de padrões e ideias, não só na joalheria, mas em diversos segmentos, é indispensável tecermos breves apontamentos sobre a grandiosidade e alcance destes eventos. O legado arquitetônico e urbanístico de algumas das exposições demonstra a dimensão daqueles eventos, como, por exemplo, o metrô de Paris (primeiro metrô do mundo), construído para a Exposição de 1900, e a Torre Eiffel, edificada para a Exposição Universal de 1889.

De forma geral, eram eventos que duravam aproximadamente seis meses, onde diversos países apresentavam ao mundo seus melhores produtos, invenções e avanços tecnológicos, competindo entre si pelas medalhas oferecidas àqueles que se destacassem. Receber uma medalha em uma Exposição Universal significava consolidar posição de destaque em seu segmento. Exibia-se uma profusão de produtos de todas as partes do mundo; de máquinas a chapéus, de algodão à diamantes. Heloisa Barbuy compreende as exposições como “[...] modelos de mundo materialmente construídos e visualmente apreensíveis. (BARBUY, 1999, p.17). Segundo a autora, as exposições eram veículos para instruir as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial.

Construíam-se verdadeiras “cidades efêmeras”, num misto de espetáculo com função didática, onde se podia aprender a viver no mundo moderno. Para Pascal Ory (2010), as exposições universais utilizaram-se de uma fórmula que cumpria o que, segundo ele, seriam as oito funções exercidas pelas exposições: função de exibição; função econômica; função de feira comercial; função de exercício arquitetônico;

função de alavanca urbanística; função de exposição de arte; função de festa de recepção oferecida pela potência anfitriã; função de sociedade das nações; e por fim, função de festa popular (ORY, 2010).

Quadro 7 - Quadro comparativo de número de expositores e visitantes de algumas das exposições universais do século XIX

	1851 Londres	1862 Londres	1867 Paris	1876 Filadélfia	1889 Paris
Expositores	14.000	25.000	52.200	31.000	61.782
Visitantes	6 milhões	6 milhões	11 milhões	10 milhões	32 milhões

Fonte: elaborado pela autora (2020), a partir de Gudehus e Rassmussen, 1992.

5.1 Luxo, Brilho e Tradição

A primeira grande Exposição Universal do século XIX, denominada The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, foi realizada em Londres em 1851, em uma enorme estrutura de ferro e vidro construída no Hyde Park, contando com o apoio moral e financeiro da casa real britânica. A comissão de organização era composta de 27 membros da nobreza britânica, tendo como presidente o próprio Príncipe Albert. De acordo com Sandra Pesavento (1997), a imponência da inauguração daquele evento teria sido tamanha que a Rainha Victoria havia feito registros em seu diário comparando-o, em grandiosidade, com a sua coroação. De maio a outubro daquele ano, cerca de 6 milhões de visitantes estiveram no Crystal Palace, que abrigava 14 mil expositores de vários países que lá estavam para apresentar ideias, invenções, produtos e tecnologias.

Figura 40 - Interior do Crystal Palace



Fonte: Royal Collection Trust (2019)

Na joalheira exposta e premiada na exposição de 1851, a participação da nobreza e da realeza foi além da organização. Eram as próprias joias reais e das famílias nobres que estavam expostas. Apoiada principalmente na referência da coroa, a associação entre famílias reais e joias é quase imediata, uma vez que ambas traduzem valores de estabilidade, permanência e tradição. Além disso, nenhum segmento, além da joalheria estaria mais apto a representar o luxo e o encantamento da Exposição Universal de 1851.

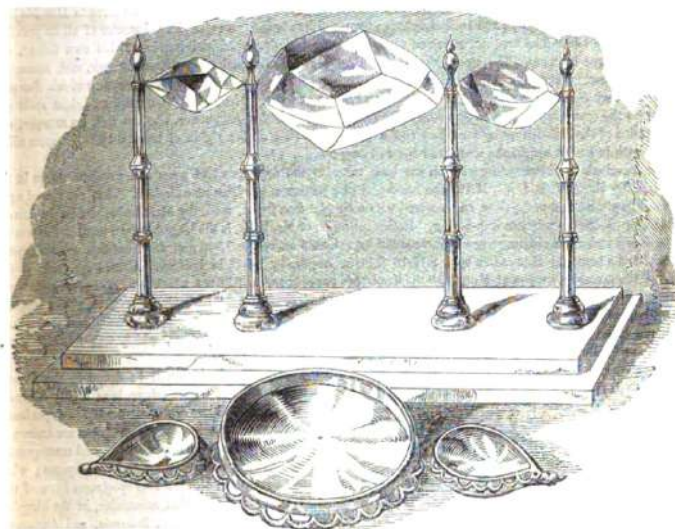
A Exposição Universal deveria ser o centro das maravilhas do mundo, e no caso da joalheira uma das grandes atrações de 1851 foi a exibição do diamante Koh-i-noor, o maior do mundo na época⁶⁶, com 185 quilates. No catálogo oficial do evento, o convite: “Este diamante está agora no Hyde Park, e pode ser visto por ‘qualquer trabalhador (working man) do país’ por 1 shilling”, reforça a ideia de que a Exposição era uma oportunidade para os operários e as massas adquirirem conhecimento.

O Koh-i-noor, apesar de ter “a pureza da água”, tinha uma lapidação ruim, principalmente à luz do dia. A solução encontrada foi, conforme o mesmo catálogo:

Ele é agora cercado com um tipo de isolamento coberto com um pano vermelho. Toda a luz do dia é retirada do seu interior, e se colocam jatos de gás sobre a gema, em torno da qual estavam posicionados refletores metálicos, fazendo com que o diamante parecesse mais bonito.” (THE ILLUSTRATED EXHIBITOR, 1851b, n.6, p.159, tradução nossa).

⁶⁶ Atualmente, o maior diamante lapidado conhecido do mundo é o Golden Jubilee Diamond, com 545,67 quilates. Foi descoberto em 1985 em uma mina na África do Sul.

Figura 41 - Ilustração do diamante Koh-i-noor exposto na exposição universal de 1851



THE KOH-I-NOOR, OR "MOUNTAIN OF LIGHT," EXHIBITED BY HER MAJESTY.
Fonte: The Illustrated Exhibitor, 1851b

Ganhadora de uma Concil Medal em 1851, a joalheria Garrard, R. and S., and Co, situada no Haymarket, Londres, apresentou uma coleção “extremamente rica, provando a imensa extensão da habilidade inglesa nos trabalhos de ouro e prata.” (GREAT EXHIBITION, 1852). Garrard recebeu muitos elogios do júri pelo bom gosto das suas peças em pérolas, opalas e safiras, bem como pelo tamanho e pureza dos seus diamantes. No relatório, o júri dá seu veredito: “A pureza e o tamanho de seus diamantes, rubis e pérolas, bem como a qualidade da sua mão de obra, levou o júri a indicar a Casa Garrard ao maior prêmio da Exposição, por conduzir ao progresso a indústria nacional”. (GREAT EXHIBITION, 1852, p. 513, tradução nossa).

A Casa Garrard foi fundada em 1735 e está em funcionamento até hoje, sendo que em 1843 recebeu o título de primeira joalheria oficial da Rainha Victoria. A sólida relação com a Casa Real britânica vem de longa data. Em 1841, a Garrard criou um broche de safira com diamantes, que o Príncipe Albert deu de presente para a Rainha Victoria, para que usasse na cerimônia do casamento como o “seu algo azul”⁶⁷. Tal broche teria sido a inspiração para que em 1981, exatos 150 anos depois, a própria Garrard criasse o anel de noivado do Príncipe Charles com a Princesa Diana, anel este que recentemente voltou à cena real com o noivado do Príncipe William e a Duchesa de Cambridge, em 2010, quando réplicas do anel foram vendidas por todo o mundo. Foi também a Casa Garrard responsável pela relapidação do diamante Koh-

⁶⁷ A tradição surgida na Inglaterra no século XIX, e que depois se espalhou pelos Estados Unidos, diz que toda noiva deve usar algo antigo, algo novo, algo emprestado e algo azul.

i-noor, que foi, novamente, exposto ao público alguns anos mais tarde, na Exposição realizada em Londres em 1862. A tradição de mais de duzentos anos de atividades e suas relações com a Casa Real inglesa ainda hoje têm papel relevante na imagem da empresa, que produz joias inspiradas na joalheria da realeza, e informa aos clientes que a empresa “[...] vem servindo cada monarca britânico desde 1841.” (GARRARD, 2019, p.?).

Ainda mais antiga é a história da joalheria francesa Mellerio, que como já mencionamos, forneceu várias peças para a Imperatriz Teresa Cristina do Brasil. Sua fundação remonta a 1613, em funcionamento até os dias atuais, comandada pela décima quarta geração da mesma família. Na Exposição Universal de 1867 ganhou uma medalha de ouro por suas criações: “broche pavão e tiara jardim de pedra”⁶⁸ encomendada pela Rainha Isabel II da Espanha, primeira peça da história da joalheria executada em platina. No mesmo ano Mellerio é apontado como fornecedor oficial do Rei da Itália, que encomendou a “Tiara Flor Selvagem e Ramo de Louro” (tradução nossa)⁶⁹ para o casamento de seu filho com Margareth de Savóia.

Figura 42 - Arranjo expositivo da joalheria Mellerio na exposição universal de 1867, em Paris. Broche pavão sinalizado em vermelho.



Fonte. www.mellerio.com

Nota: a exposição de peças grandes e imponentes, além de várias tiaras, demonstra a importância de demonstrar a proximidade com a realeza.

⁶⁸ “a peacock brooch and a Rock Garden Tiara”

⁶⁹ Wild Flower and Laurel Branch Tiara”

Na imagem da exposição da Mellerio no evento de 1867, é possível identificar o broche de pavão ganhador da medalha de ouro. A presença das tiaras, acessórios usados exclusivamente pela realeza, evoca a tradição, enquanto a profusão de diamantes e o tamanho dos colares, brincos e braceletes traduz a intenção de demonstrar o luxo, poder e riqueza associados ao universo da joalheria.

5.2 Criatividade, Inovação E Excelência Técnica

Ainda por ocasião da Exposição de 1851, surgem as pérolas artificiais exibidas pelo Sr. Constant Valès. Diz o relato do júri:

O júri observou com satisfação as pérolas artificiais exibidas por M. Constant Valès, que demonstrou grande habilidade em superar as dificuldades de execução, e produziu uma imitação superior de pérolas naturais. A ele foi conferido o Grande Prêmio". (GREAT EXHIBITION, 1852, p. 518, tradução nossa).

M. Valès não foi o único a receber prêmios por imitações; o mesmo ocorreu com o joalheiro francês Truchy, que levou uma medalha por apresentar uma perfeita imitação de pérolas negras, além dos Srs. Savary e Mosbach, também franceses, que levaram medalhas pela qualidade de suas pedras de imitação, principalmente esmeraldas e diamantes.

Apesar de termos notícias de imitações de pérolas desde a Exposição de 1851, somente no relatório de 1889 o processo de fabricação foi descrito detalhadamente, indicando que se tornara, então, uma prática mais corrente. De acordo com o relatório oficial da exposição "pérolas de imitação têm uma enorme produção, seja para a indumentária ou para a joalheria. Um só fabricante chega a empregar 1.700 pessoas". O documento informa ainda que na Exposição de 1889 foi apresentado um novo método de execução de pérolas falsas:

Vidro com uma camada perolada, mais uma camada de verniz, preenchido com pasta derretida [até então fazia-se o preenchimento com goma arábica ou cera quente]. Este novo método, apesar de proporcionar menor brilho, suporta a imersão em água quente". (PICARD, 1892, p.549)

Os relatórios oficiais dão conta de que havia grandes esforços para se produzir artificialmente as pedras preciosas, porém “as tentativas existentes ainda estavam restritas aos laboratórios, como M. Feil, que tentou imitar as gemas através da fusão em altas temperaturas dos elementos que as compõem” (PICARD, 1892, p. 549). Entretanto, se as reproduções artificiais ainda não estavam em domínio industrial, as imitações eram importantes objetos de comércio. Vidros coloridos por um óxido metálico, apresentando um aspecto análogo às gemas, além do largo uso do *strass*⁷⁰ no lugar do diamante. Em São Paulo, em 1898, trechos da seção de modas do jornal Correio Paulistano demonstra o uso do strass em broches e alfinetes de chapéus: “[...] chapéu de feltro guarnecido de plumas pretas e uma estrela de strass.” (CORREIO PAULISTANO, 1898, edição 12408); “[...] elegante chapéu de fantasia encimado por um broche de strass.” (CORREIO PAULISTANO, 1898, edição 12468).

Os quatro grandes prêmios da joalheira de 1889 foram para joalheiros franceses. Destes, Mme. Veuve Savard et fils foi premiada por joias de ouro para exportação (produto do qual o Brasil era um dos principais clientes), e MM. Topart et Ruteau receberam igual distinção pela fabricação de excelentes pérolas de imitação.

No Brasil, as pérolas de imitação foram tema de uma crônica do periódico O Novo Correio das Modas de 1852, assinada por Edmond Audouit:

É sem dúvida, como eu ia dizendo, que as senhoras com excessivo prazer, se enfeitam hoje com esses brilhantes pequenos produtos [as pérolas], do que tem se tratado, mas é justo confessar que a paixão das pérolas, assim como das pedras preciosas, está no nosso tempo muito longe de ser igual a dos tempos passados [...] o desejo de possuir adereços por pouco dinheiro incitou algumas pessoas a imitar as pérolas verdadeiras; e a dizer a verdade, esta imitação tem tido muita saída, e tanta, que só de Paris se exporta anualmente quase meio milhão de francos deste gênero; sendo de notar, e com admiração que não poucas destas perolas falsas são importadas da ilha de Ceylao. (O NOVO CORREIO DAS MODAS, 1852, ed. 0001(2), p. 153-157)

A equipe de jurados da classe de joalheria da exposição universal de 1851 era composta por pessoas do ramo da metalurgia, membros da associação de prateiros de Sheffield e Birmingham (regiões da Inglaterra reconhecidas pela produção de prata), um professor de química, um arquiteto, e um especialista em diamantes. A presença destes especialistas na equipe de jurados é, por si, um indicador da

⁷⁰ Vidro com pó de metal revestindo a parte de baixo para dar brilho e parecer com diamante.

importância da excelência da técnica como critério de avaliação, o que se confirma ao observarmos a explicação dos critérios para premiação, descrita no regulamento geral da Exposição:

Para produtos manufaturados, a melhoria na utilidade, bem como permanência das cores, evolução das formas e padrões, qualidade superior, ou aumento da habilidade da mão de obra, novos materiais e combinações de materiais, beleza de desenho na forma e na cor, o custo-benefício em relação à excelência da produção, serão as bases da decisão.” (Industrial Exhibition, 1850, p. 3, tradução nossa).

As medalhas concedidas na classe de metais preciosos, da qual a joalheria fazia parte, deixava clara a busca pela inovação. Elkington, Mason and Co recebeu uma Medalha de Honra por ter introduzido na Inglaterra os processos elétricos de douração e prateamento dos metais. Apresentou uma coleção de objetos de muito variadas formas e tamanhos, executados em sua maioria em cobre, ou em metal com níquel, coberto com uma camada de prata, através do chamado *electrotype process* que combinava eletricidade com sal alcalino de ouro ou de prata. O júri recomendou especial medalha a um conjunto de joias de cobre dourado e esmaltado, ornamentado com retratos da família real pintados sobre porcelana. Apesar da aplicação da eletrólise não ter passado incólume às críticas de alguns jurados, preocupados com a saúde dos artesãos devido ao vapor de prata que emanava no processo, outros expositores também foram premiados pelo bom uso do procedimento, bem como pela utilização de ligas metálicas que possibilitavam a execução de folhas de metal mais finas, possibilitando melhor trabalho de cinzelamento, sem comprometer a aparência do ouro. O termo eletromagnético estava presente nos anúncios comerciais das joalherias de São Paulo, onde eram apontados como “novidades”, indicando que na São Paulo de meados do século XIX, circularam as inovações propostas nas exposições universais europeias.

Na exposição universal de 1851 em Londres, Hunt and Roskel, casa de joalheiros britânicos que esteve em atividade de 1819 a 1965, ganhou a mais alta medalha do setor joalheiro por ter apresentado, de acordo com o relatório do júri: “Um buquet de diamantes, tão rico quanto elegante, do qual podem ser retiradas peças, até as pétalas das flores, para limpeza, ou para transformar em 7 broches. Uma peça que desafia as críticas”. (GREAT EXHIBITION, 1852, p. 513, tradução nossa)

A International Exhibition foi realizada, em Londres, de maio a novembro de 1862, poucos meses após a morte do Príncipe Albert, que havia sido o Presidente da Exposição de 1851. Desta vez, 25 mil expositores estavam divididos em 4 grandes seções e 40 classes de produtos, sendo que a joalheria continuou associada aos objetos de metal e outros ligados às artes decorativas, como cerâmica e vidro.

De acordo com matéria publicada em 2014 pela revista inglesa The Decorative Arts Society, sob o título “Jewellery at the 1862 Exhibition”, havia “um oceano” entre a joia apresentada na Exposição Universal de 1862 e a Exposição de 1851. A exposição de 1862 trazia a tarefa de superar em tamanho e sucesso a exposição realizada em Paris em 1855. Além de apresentar novamente o diamante koh-i-noor relapidado para proporcionar maior brilho, o destaque do segmento de joalheria de 1862 foram as joias arqueológicas, camafeus, e peças ao estilo Holbein, estas inspiradas em retratos do século XVI. Esta mudança de gosto teria introduzido na sociedade uma nova percepção da joalheria, não só como mercadoria ou patrimônio, mas também como obra de arte.

5.3 O Retorno Ao Antigo E A Joia Como Arte

Ao longo da década de 1850, houve várias descobertas arqueológicas no Egito, sendo as mais importantes as escavações comandadas pelo arqueólogo francês Auguste Mariette, incluindo um conjunto de galerias subterrâneas no Vale dos Templos, do Faraó Quefren, junto a Esfinge. Os tesouros encontrados nas escavações, incluindo as joias, foram para o então recém inaugurado Museu do Cairo, e posteriormente enviadas para a Exposição Internacional de 1862, realizada em Londres. Na mesma época, o Príncipe de Gales realizou uma viagem de cinco meses pelo Egito, oportunidade em que Mariette lhe mostrou o Museu e suas descobertas. A revista The Journal of the Decorative Arts Society descreve como as peças vistas pelo príncipe inglês serviram de inspiração para joalheiros ingleses e espalharam-se pela Europa:

Enquanto no Egito ele adquiriu escaravelhos antigos, alguns dos quais ele então mandou montar como joias em Londres e presenteou a Princesa Alexandra; ele também adquiriu no Egito conjuntos de joias já montadas com escaravelhos, incluindo um broche de ouro com um grande escaravelho ladeado por cobras. Este broche foi usado pela princesa Alexandra para execução de seu busto de mármore feito por Mary Thornycroft em 1863, e em seguida copiado por Robert Philips [joalheiro britânico]. Como resultado,

o estilo egípcio tornou-se popular, em parte devido a popularidade da própria Princesa Alexandra.” (GERE; RUDOE,2014, p.91, tradução nossa).⁷¹

Figura 43 - Broche com besouro adquirido no Egito pelo príncipe de Gales por volta de 1860.



5 Gold brooch with an ancient Egyptian glazed steatite scarab beetle (enlarged here), acquired by the Prince of Wales in Egypt in 1862 and presented to his future wife Princess Alexandra of Denmark. The scarab possibly reset by Robert Phillips. © Royal Collection.

Fonte: Royal Colection Trust (2019)

Nota: esta joias inspirou joalheiros ingleses a produzirem peças com besouros naturais ou com gemas em formato de besouro.

Figura 44 - Busto em mármore da Princesa Alexandra da Dinamarca, nora da Rainha Victoria, usando joia de besouro.



Fonte: Royal Colection Trust (2019)

Nota: Autoria de MARY THORNYCROFT, 1863.

Disponível em <https://www.rct.uk/collection/2094/alexandra-princess-of-wales-1844-1925>

⁷¹ “While in Egypt he acquired ancient scarabs, some of which he then had mounted as jewellery in London and gave to Princess Alexandra; he also acquired jewellery already set with scarabs, including a gold brooch with a large scarab flanked by cobras. This was worn by Alexandra for her marble bust by Mary Thornycroft of 1863 and subsequently copied by Robert Phillips. As a result, the Egyptian Style became popular in part due to the Princess’s own popularity”.

No acervo do museu britânico Victoria & Albert outra joia com besouros tem lugar, e dessa vez nos indica uma conexão com o Brasil. Trata-se de um par de brincos com besouros, de 1850, sobre a qual tem-se a informação de que a espécie de besouro utilizada é encontrada somente no Brasil, e era muito utilizada na joalheira⁷².

Figura 45 - Par de brincos com besouros



Fonte: Victoria & Albert Museum

Artefatos feitos com besouros brasileiros circularam na exposição universal de 1851. No Catálogo Geral daquela exposição constam quatro expositores do Brasil. Os nomes dos comerciantes são ingleses, e dois deles expuseram flores feitas com asas de besouros. Ao que parece, pelo menos parte dos materiais era comprada de brasileiros:

BRASIL

Adamson, O. G. - Um buquê de flores do Brasil, feito de penas de pássaros deste país, com exceção de algumas que são feitas de asas de escaravelhos. [...] Major, C.T. Esq. 21 Billiter Street, Londres - Flores e borboletas feitas de asas de escaravelhos, de Henrique José da Silva, do Rio de Janeiro (DUNCOMBE; HARMAN, 1851, p. 208, tradução nossa).

Anos mais tarde, no Rio de Janeiro, o periódico A Nação – Jornal Político, Comercial e Literário, publicou na edição de 16 de janeiro de 1874, o relatório da comissão que representou o Brasil na Exposição Universal de Viena em 1873. Diz um trecho da publicação:

⁷² Informações da ficha catalográfica do objeto, disponível na seção “acervo online” do site do Victoria & Albert Museum.

A nossa coleção de minerais, é pena, não foi bela nem rica! Quem poderia competir com o Brasil em tais preciosidades? [...] Em compensação, tivemos as flores de penas e insetos da Sra. Natté, que foi uma grande novidade! A alta sociedade de Viena tornou-se tributária da nossa exposição. As ventarolas e fabelos de penas causaram tal impressão, que nas vidraças das lojas da Ringstrasse já se vendem leques de penas ou frouxel, chamados brasileiros!" (A NAÇÃO, ed. 00012, 1874).

De acordo com a lista dos expositores brasileiros premiados em Viena, também publicada no jornal A Nação, a Sra. Natté recebeu naquela exposição uma medalha pela execução de flores de penas, leques e abanicos (A NAÇÃO, ed. 00014, 1874). No Almanque Laemmert de 1870 localizamos as senhoras Natté, Irmãs e C., na sessão de Lojas de objetos de história natural, e também na seção de Flores de pano e penas, como "Mmes. M. & E. Natté, Rua do Ouvidor, 46". Na edição do Almanaque Laemert de 1889 aparece Maria Natté & C. – desta vez na sessão de Empalhadores (ALMANAQUE LAEMMERT, 1870).

Em 1876, foi realizada a primeira exposição universal nos Estados Unidos, na Philadelphia, em comemoração ao centenário da independência americana. O evento acabou marcando o Brasil, devido a um fato que sintetizava o espaço dado ao país naquele evento, na apresentação pública do telefone, e ao fato de D. Pedro II ter sido convidado a inaugurar a invenção. Por ocasião da exposição, a comissão brasileira organizou uma publicação com o objetivo de apresentar as riquezas do Brasil, bem como sua organização social e política. Na seção que descreve o reino animal, mais especificamente os insetos, diz o documento:

Na ordem dos besouros, encontramos insetos que, pelos seus reflexos metálicos e a variedade de suas cores, são utilizados na confecção dos mais belos enfeites, como flores, coroas, enfeites de senhora e muitas outras novidades. A província de Santa Catharina, entre outras, destaca-se nesta especialidade. (EXPOSIÇÃO UNIVERSAL, 1876, p. 47).⁷³

A pesquisadora Michelle Tollini Finamore, curadora do Museum of Fine Arts, Boston, publicou em 2002 o artigo "Beetle Abominations" and Birds on Bonnets:

⁷³ "Na ordem dos coleópteros, encontramos insetos que, pelos seus reflexos metálicos e a variedade das cores, são empregados na fabricação dos mais belos ornamentos, buquês de flores, tiaras, conjuntos para senhoras e vários outros artigos de fantasia. A província de Santa Catarina, entre outras, se distingue nesta especialidade". Brésil. Comissão Exposição universal. L' Empire du Brésil à l' Exposition universelle de 1876 à Philadelphie, p.47. Disponível em: <https://archive.org/details/lempiredubrsill01goog/page/n60/mode/2up>

Zoological in Late-Nineteenth-Century Dress”, em que também refere-se aos besouros brasileiros na exposição de 1876:

The Brazil pavilion at the 1876 Philadelphia Centennial Exposition also featured beetle-adorned accessories as part of a striking display of artificial flowers made of butterflies, brilliant insects, and the gay and brilliant plumage of the birds of Brazil. One publication noted that there were several thousand species of beetles exhibited and that Brazilian ladies have such an admiration for them bright-colored beetles, grand-daddy-longlegs and kindred crawlers that they wear them as brooches, sleeve-buttons and other jewelry, and whole cases of such articles were exhibited here. Extant examples indicate that some pieces were assembled in Brazil, whereas others were assembled by local jewelers using Brazilian insects (TOLLINI, 2002, p.141).

No Brasil, o único exemplo que localizamos de joias com besouros foi o conjunto que faz parte do acervo do Museu Paulista (figura 46). Deste conjunto, apenas sabe-se que já fazia parte da exposição da instituição em 1932. Apesar de haver, na documentação histórica da instituição, registro do recebimento de “[...] um valioso presente de joias egípcias de prata, diamantes e pedras, um colar e brincos [...]”, ofertado pelo Sr. José de Freitas Valle⁷⁴ (CAMARGOS, 2001, não paginado), em novembro de 1917, pode-se aventar a possibilidade de se tratar do conjunto de joias com besouros, que poderia ter sido identificado como egípcio, já que este era o termo utilizado na Europa para referência a joias com besouros, chamadas de joias egípcias. Entretanto, não temos como afirmá-lo, uma vez que a descrição do conjunto (colar e brincos) não coincide com o conjunto de besouros.

Ainda sobre o conjunto ofertado por Freitas Valle, há outro documento na coleção de correspondências da instituição que reforça ainda mais a dúvida sobre a identificação da peça no acervo do museu. Trata-se de um documento que teve seu teor publicado no Correio Paulistano, que a descreve como:

De generoso doador, que ao elevado conhecimento das coisas arqueológicas reúne o mais apurado senso estético, acaba o Museu Paulista de receber valiosíssimo presente de joias egípcias de prata, diamantes e pérolas, um colar e brincos. Foram os últimos um pouco modificados pelo anterior proprietário, mas o colar conserva sua feição rigorosamente antiga; o trabalho de ourivesaria, todo feito a mão, é de grande dificuldade [...]. (CORREIO PAULISTANO, 1917, edição 19538)

⁷⁴ José de Freitas Valle (1870-1958), foi personagem atuante na cena artística e política paulistana no início do século XX. Poeta, mecenas, deputado e senador estadual, reconhecido por movimentar a vida social da capital paulista através dos eventos em seu palacete, batizado Villa Kiryal.

A descrição apresentada acima coincide, entretanto, com outro conjunto de joias pertencente ao acervo do Museu Paulista. O conjunto, feito em prata, diamantes e pérolas, formado por colar e brincos, estes modificados, não apresenta, porém, as características das chamadas “joias egípcias” encontradas na bibliografia.

Figura 46 - Conjunto de joias com besouros: pulseira, abotoaduras, broche e brincos, em estojo.

Ver p. 223, RG 1184



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Foto: Helio Nobre / José Rosael.

Nota: joias com besouros foram chamadas, na bibliografia, de joias egípcias.

Figura 47 - Broche em detalhe



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Foto: Helio Nobre / José Rosael.

Nota: joias com besouros foram chamadas, na bibliografia, de joias egípcias.

Não localizamos nenhum outro exemplar de joias com besouros em São Paulo e nem mesmo no Rio de Janeiro, seja nas fontes materiais, textuais ou iconográficas, diferentemente das penas de pássaros, estas sim, muito usadas nas representações de adereços de cabeça do século XIX. Tal constatação nos leva a crer que as publicações estrangeiras que afirmavam que as mulheres brasileiras tinham muita admiração pelos adornos com besouros coloridos brilhantes faziam parte, na verdade, muito mais de um estereótipo sobre os brasileiros, do que da realidade.

Figura 48 - Conjunto de colar e brincos. Ver p. 224, RG 4444 e 4445



Colar



Detalhe do colar



Par de brincos

Fonte: Acervo do Museu Paulista. Fotos de José Rosael e Hélio Nobre

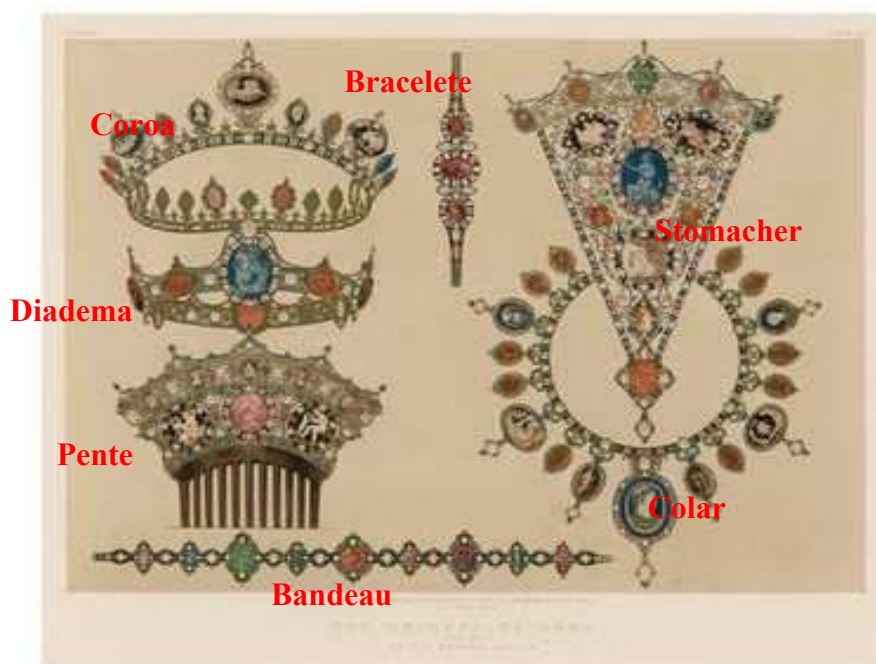
Nota: pertencente ao acervo do Museu Paulista, que possuem as características das joias ofertadas ao museu por José de Freitas Valle em 1917, descritas na documentação como “conjunto de joias egípcias”.

Além das joias arqueológicas, os camafeus deram à joalheria contornos de arte, em que a habilidade do artista em esculpir faces em materiais orgânicos, como marfim ou coral, era mais apreciada que o valor intrínseco do material. Os camafeus mais famosos premiados na Exposição de 1862 são os do conjunto de joias do Duke de Devonshire⁷⁵, criados pelo joalheiro londrino Mss. Hancocks & Co em 1856, sob encomenda do sétimo Duke de Devonshire para que sua sobrinha, Condessa de Granville, usasse na coroação do Tsar Alexandre II em Moscou, é formado por 7 peças: pente, *stomacher*, *bandeau*, colar, diadema, coroa e bracelete. As joias foram montadas a partir de 88 camafeus gregos e romanos esculpidos em diferentes gemas,

⁷⁵ Atualmente, o conjunto de joias de Devonshire faz parte do acervo da Chatsworths House, castelo da família Cavendish, na região central da Inglaterra. Imagens atuais do conjunto de joias do Duke de Devonshire estão disponíveis em: <https://www.sothebys.com/en/articles/treasure-of-the-week-the-devonshire-parure>.

oriundos da coleção de gemas da família Devonshire⁷⁶. Um catálogo especial foi desenvolvido por ocasião da exposição universal de 1862, para descrever detalhadamente a representação de cada camafeu integrante do conjunto. Tomemos como exemplo a descrição do camafeu número 79, pertencente à coroa do conjunto: “um delicado entalhe em lápis-lazúli oriental, a cabeça de Hércules coberta com pele de leão. Esta é uma gema finamente executada, do melhor período romano; no verso havia sido gravada em período subsequente, por volta de 400 d.C., em caracteres gregos, a palavra Abraxas,⁷⁷ juntamente com um besouro egípcio.”⁷⁸ Assim como o camafeu 79, todos os demais retratam uma cena da antiguidade, como se o conjunto de joias contasse uma história, em que cada camafeu fosse um capítulo.

Figura 49 - Conjunto de joias do Duke de Devonshire



Fonte: Catálogo ilustrado e descritivo das famosas joias de Devonshire

⁷⁶ A coleção de gemas da família Devonshire inclui a maior esmeralda não lapidada do mundo, com 1.383 quilates, que teria sido ofertada por D. Pedro I a Willian Cavendish, 6th Duke de Devonshire, em 1831, em troca de seu apoio político e militar na disputa pelo trono de Portugal com seu irmão D. Miguel. Desde 2007 a referida esmeralda faz parte da coleção do Natural History Museum, em Londres.

<https://www.nhm.ac.uk/search.html?q=Devonshire#gsc.tab=0&gsc.q=Emerald%20&gsc.sort=>. The Duke of Devonshire Emerald: <https://johnandlauraramsey.com/2011/05/01/the-duke-of-devonshire-emerald/>

⁷⁷ ABRAXAS seria uma palavra com origem na antiguidade, com significados mágicos e cabalísticos. <https://www.lexico.com/en/definition/abraxas>

⁷⁸ Illustrated and descriptive catalogue of the celebrated Devonshire gems : from the collection of the Duke of Devonshire, K.G., arranged and mounted for his grace, as a parure of jewels by C. F. Hancock. Disponível em: <https://archive.org/details/CatalogueDevonshireGems/page/n21/mode/2up>. Acesso em 19/02/2021

O *stomacher* pertencente ao conjunto chama a atenção pelas suas dimensões, cobrindo praticamente toda a frente do corpete, do peito à cintura. Uma peça rígida com tais dimensões aplicadas ao corpete, provavelmente, limitaria os movimentos do corpo, talvez até impedindo que a pessoa pudesse se sentar.

Figura 50 - Broche de camafeu, em madreperola. Ver p. 221, RG 6395.



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Foto de Helio Nobre e José Rosael

No final do século XIX, a Exposição de Paris de 1889 contou pela primeira vez com iluminação elétrica, que permitiu que a exposição fosse visitada também à noite. No setor da joalheria, o espetáculo das luzes valorizava as vitrines. Dizia o relato do júri: “Montados em uma prata oxidada, quando colocado na mesa escura, na luz dos salões, parece que os diamantes estão suspensos.” (PICARD, 1892, p. 546). Com a joalheria cada vez mais se aproximando do universo das artes, o ganhador do Grande Prêmio de joalheria foi a, então, já famosa, casa francesa de Frédéric Boucheron, que criou um colar que não necessitava de fecho, que, assim como uma obra de arte, ganhou até mesmo um título: “Colar Ponto de Interrogação”.

O Brasil, sem saber-se às portas da República, participou da exposição, e exibiu no Grupo IV – Tecidos, vestimentas e acessórios, classe 37 - joalheria e bijouteria, joias da Viscondessa de Cavalcanti, do Rio de Janeiro, atualmente no acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG), e de Alfred Ducasble, de Pernambuco.

Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque⁷⁹, o Visconde de Cavalcanti (1829-1899) foi Comissário Geral do Brasil na Exposição Universal de 1889. Sua esposa, D. Amélia Machado Coelho de Castro, Viscondessa de Cavalcanti (1852-1946),

⁷⁹ <https://archive.org/details/archivonobiliarc00vascuoft/page/124/mode/2up?view=theater>

destacou-se à época pelo seu interesse pelos estudos, pela cultura, além da desenvoltura social e atributos físicos. Foi a sexta mulher a ingressar, em 1905, no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, após ter publicado, em 1889, o Catálogo das Medalhas Brasileiras e Estrangeiras Referentes ao Brasil, obra de sua autoria.⁸⁰

A coleção documental da família Cavalcanti, sob a guarda do Museu Mariano Procópio⁸¹, possui uma subsérie denominada “Exposição Universal de 1889”, onde foram localizados três diplomas conferidos à D. Amélia no contexto da referida Exposição, sendo um diploma comemorativo concedido à Viscondessa por sua participação na exposição retrospectiva do Trabalho e das Ciências Antropológicas; um diploma de Medalha de Bronze do Grupo II – educação e artes liberais; e por fim um diploma de Medalha de Ouro do Grupo V, classe 41 – produtos de extração de minas e metalurgia. Podemos inferir que a medalha de ouro teria sido conferida a uma gema brasileira de boa qualidade pertencente à D. Amélia, que não estava montada em uma joia, por isso não competiu na classe de joalheria e bijuteria.

Ainda na documentação do Museu Mariano Procópio, no Guia Histórico de 1978, foi localizada uma descrição da “Sala Viscondessa de Cavalcanti”, onde podem ser observadas algumas joias: “rosário de ouro, pertencente à avó da Sra. Viscondessa; terço de ametista, bento pelo Papa Pio IX, lindo presente nupcial do Sr. Visconde”. O guia ainda informa a descrição de uma vitrine contendo coleção de anéis, brincos antigos de crisólitas, pedras semipreciosas, uma gargantilha de ouro com finíssimos trabalhos de ourivesaria, filigrana, contendo pequeninas pedras e oito medalhões de fundo espelhado em vermelho, com figuras e rosas.

Entre as imagens do acervo de joias da Viscondessa de Cavalcanti, verificamos um par de brincos de crisólitas (de matriz portuguesa) idêntico ao do acervo do Museu Paulista, que teria pertencido à Marquesa de Santos, corroborando nossa hipótese de que a reprodução de modelos da moda era prática corrente desde as primeiras décadas de oitocentos.

⁸⁰ IHGSP. <http://ihgsp.org.br/wp-content/uploads/2018/03/Amélia-Machado-Cavalcante-de-Albuquerque-1852-1946.pdf>

⁸¹ Agradecemos à Priscila da Costa Pinheiro, documentalista do Museu Mariano Procópio, pelo dedicado e gentil envio das informações sobre a coleção de objetos e documentos da família Cavalcanti, uma vez que não foi possível a realização de pesquisas presenciais na instituição devido à pandemia de COVID-19.

Figura 51 - Acervo de joias da Viscondessa de Cavalcanti, incluindo brincos e anéis de crisólitas.



Fonte: Imagens institucionais Museu Mariano Procópio

Seja através de imagens compradas na Livraria Garraux, de vistas exibidas no Stereorama Francez, ou de produtos que vinham na bagagem de quem podia viajar e visitar as exposições, o certo é que, muitas das novidades daqueles eventos chegaram a São Paulo. Os próprios modelos de joias derivados dos padrões então estabelecidos e difundidos pelas exposições universais, circularam nas vitrines dos joalheiros e estiveram nos porta-joias das paulistas. Uma vez traçados os caminhos da produção e da circulação da joia, dedicaremos os próximos capítulos a identificar quais eram os usos das joias pelas paulistas do século XIX.

PARTE III – OS USOS DAS JOIAS E SEUS SIGNIFICADOS SOCIAIS

Na última parte da pesquisa, identificou-se quais joias eram de fatos usadas pelas paulistas dos oitocentos, e os significados sociais atribuídos aos seus usos.

CAPITULO 6 - A MARQUESA DE SANTOS: ELO ENTRE SÃO PAULO E A CORTE

Em que pese o fato de já termos apontado nos capítulos anteriores alguns aspectos relacionados aos usos das joias, uma vez que os três eixos estudados - produção, circulação e usos - não ocorrem de forma isolada e linear, neste capítulo e no próximo nos aproximaremos de novas fontes, com o objetivo de melhor compreender os possíveis significados e usos das joias. Considerando que, no início do século XIX, a porta de entrada do gosto português no Brasil foi o Rio de Janeiro, buscamos estabelecer um elo entre a Corte e São Paulo. Antes, porém, dedicamos alguns parágrafos a descrever as fontes que respaldaram os dois últimos capítulos deste trabalho.

Há que se diferenciar a posse e o uso. Uma das fontes que utilizamos em nossa pesquisa nos capítulos anteriores foram os inventários, que nos dão informações sobre as joias que as pessoas possuíam, porém não informam como as peças eram usadas, em que situações e quais as posturas corporais estariam associadas ao uso. Nem mesmo indicam quais das joias eram efetivamente usadas, uma vez que possuir uma joia não significa necessariamente usá-la. Enquanto a posse diz respeito à guarda do valor material, simbólico e/ou afetivo que a joia representa, seu uso está muito mais associado às questões relacionadas ao status, à aparência, à etiqueta e à moda, razões pelas quais nos aproximaremos de retratos, manuais de sociabilidade, textos literários e periódicos dedicados ao universo feminino.

No século XIX, o retrato assumiu significados e usos diversos (BARBUY, 2018), em geral associado a sentimentos de afeto, ao reconhecimento da importância do retratado, ou mesmo como substituto da própria presença física da pessoa, além dos retratos em miniaturas, utilizados como joias – broches, anéis ou pingentes – por vezes com molduras de pedras ou diamantes. Muitas senhoras foram retratadas utilizando miniaturas de retratos de seus maridos ou noivos como joias. É o caso, por exemplo, de Francisca Miquelina de Souza Queiróz, que analisaremos no próximo capítulo. Elaine Dias analisa *O retrato dentro do retrato*, em que atribui a prática da utilização de miniaturas como herança da tradição retratística espanhola. A autora analisou os retratos das princesas Maria Isabel e Maria Francisca, que partiram do Brasil em 1814 para se casarem na Espanha com seus tios, irmãos de sua mãe, Carlota Joaquina, e foram ambas retratadas pelo pintor francês Nicolas-Antoine Taunay com as miniaturas de seus futuros maridos, a exemplo do retrato da própria

Carlota Joaquina, também retratada com a miniatura de D. João VI pendente ao peito. Ao passo que muitos exemplos nos apontam para mulheres utilizando os retratos dos maridos ou noivos em sinal de afeto, obediência e até mesmo devoção, havia também a situação oposta, do homem receber o retrato da noiva, ainda que com outro significado. Lilia Schwarcz (1998) cita, por exemplo, o retrato de D. Teresa Cristina que foi apresentado a D. Pedro II com o intuito de obter sua aprovação para o casamento, e que, entretanto, não teria sido fiel à realidade dos atributos físicos da moça.

Ao examinar retratos, pretendemos observar a quantidade, os tipos, os materiais, e até mesmo as posições das joias utilizadas. Em que pese o fato de que, como sinalizou Lou Taylor: “[...] nenhuma pintura ou desenho está livre das preferências e preconceitos pessoais de sua época [e por isso] pode ser enganoso adotar fontes visuais apenas pela imagem em si, porque as relações entre as imagens e seus significados culturais são multifacetadas e complexas.” (TAYLOR, 2002, p.115, tradução nossa). Acreditamos ser a fonte visual fundamental para o trabalho ao qual nos propusemos, alinhando-nos ao pensamento de Gonçalo Sousa, que afirmou serem os retratos tradutores do uso corporal das joias (SOUSA, 2014), e que, quando analisados em conjunto com outras fontes textuais e materiais, reduz-se significativamente o risco de interpretações equivocadas.

Nas páginas da *Gazeta do Rio de Janeiro*, já em 1809 produtos dos mais diversos eram anunciados com as expressões “ao gosto da moda” e “tudo da última moda”. Estar *ao gosto da moda* significava, para aquele contexto, alinhar-se aos códigos materiais e aos critérios de comportamento de uma sociedade de corte aos moldes europeus, em que, conforme observou Norbert Elias, “[...] a própria existência social do indivíduo (e, com bastante frequência, sua renda) depende de seu prestígio, de sua posição na corte e no seio da sociedade de corte” (ELIAS, 2001, p.98). Nesse universo, a posse e o uso de objetos associados à aparência, num processo de imitação dos sujeitos hierarquicamente superiores aparece como estratégia de proximidade e pertencimento àquele grupo social.

A adoção de determinado tipo de objeto por um grande número de indivíduos o coloca na posição de *ao gosto da moda*. Entretanto, ainda segundo Norbert Elias, cada vez que um objeto antes reservado aos grupos sociais privilegiados chega ao alcance de outros grupos sociais, os sujeitos posicionados no topo da hierarquia social criam novos códigos, e o processo de imitação começa novamente, fazendo cair em

desuso o objeto até então *na moda*. É claro que este ciclo se aplica com mais frequência quando o assunto é a indumentária, mas as joias, embora mais duradouras, também estão sujeitas à moda, assim como a maioria dos objetos (senão todos) que cercam a vida social.

Gilles Lipovetsky observa, entretanto, que é a lógica das mudanças menores que caracteriza propriamente a moda. Diz ele:

A moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito sobretudo aos ornamentos e acessórios, às sutilezas dos enfeites e das amplitudes, enquanto a estrutura do vestuário e as formas gerais são muito mais estáveis. (LIPOVETSKY, 2009, p. 31)

Assim como apontado pelo autor, referindo-se à indumentária, a mesma lógica se observa na joalheria, ou seja, as mudanças de padrões ocorrem com muito mais frequência nos detalhes e nas formas do que no repertório de tipologias utilizadas, que permanecem, essencialmente, as mesmas ao longo do século XIX: brincos, colares, anéis, pulseiras, joias de indumentária e enfeites de cabeça.

Quando um determinado tipo de joia cai em desuso, há dois caminhos possíveis: a reforma, transformando-a de acordo com o novo gosto, ou a simples guarda da joia como um objeto de memória e de capital financeiro. Neste caso, continua-se com a posse, descontinua-se o uso.

Nosso período de pesquisa é marcado pela presença da monarquia no Brasil. Desde a chegada de D. João VI e sua corte, passando pelo curto período do primeiro império e o longo reinado de D. Pedro II, estabeleceu-se no Brasil uma nobreza “migrada e recriada”, como afirma Lilia Schwarcz (1998), referindo-se aos novos traços da nobreza brasileira, que, diferentemente da nobreza europeia, que recebia seus títulos em função da genealogia familiar, obtinha títulos de nobreza em troca de favores e bons serviços. Schwarcz observa que durante o período em que permaneceu na Colônia (1808-1820), D. João nomeou 254 titulares, além de garantir a nobreza àqueles que já a portavam desde Portugal. Durante o primeiro império (1822-1830), D. Pedro I fez 119 nobres, e D. Pedro II em torno de 1.000 agraciados, considerando todos os níveis e graus possíveis na hierarquia da nobreza (SCHWARCZ, 1998) Foi neste contexto de crescente distribuição de títulos de nobreza, que a joalheria encontrou um grande palco.

Em 1817, a chegada da princesa D. Leopoldina traz novas modas ao Rio de Janeiro, que desde 1808 vivia uma nova agenda social trazida pela família real.

Através das correspondências trocadas entre Maria Graham⁸² e a Imperatriz, sabe-se que D. Leopoldina era, inclusive, interessada por mineralogia, já que encomendou, em 1825 “[...] uma balança mineralógica para saber o peso das pedras preciosas.” (GRAHAM, 1825 apud LACOMBE, 2020, p. 40). Em 1829, o Brasil recebeu sua segunda imperatriz, Amélia de Leuchtenberg, que mesmo antes de chegar ao país recebeu de presente de D. Pedro I, um conjunto de pérolas e um medalhão oval com o retrato do imperador circundado por dezoito grandes diamantes, que teria sido o mesmo anteriormente dado à sua primeira esposa, Imperatriz Leopoldina, falecida em 1826. De acordo com a historiadora Claudia Witte ([2020]), o referido medalhão teria sido herdado pelos filhos de D. Leopoldina após a morte da mãe, e posteriormente comprado de volta por D. Pedro I, devido à excelente qualidade dos seus diamantes. Estes diamantes teriam sido, segundo Witte, desmontados do medalhão original e utilizados na composição da tiara de Bragança utilizada por D. Amélia, e anos depois foi herdada pela rainha Josephina da Suécia, irmã de D. Amélia, sendo até hoje propriedade da coroa sueca.

D. Pedro I teve seu retrato em miniatura não só nos cofres de suas duas esposas, mas também no de sua mais famosa amante, a paulista Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos. A grande coleção de joias de Domitila (seu inventário soma mais de setenta peças), suas estreitas relações com a corte do Rio de Janeiro, onde viveu de 1822 a 1829, e sua posterior inserção, em boa posição, na vida social paulista a legitima para representar, nesta pesquisa, o elo entre São Paulo e as joias da corte portuguesa.

Os estudos mais aprofundados sobre a Marquesa de Santos foram produzidos por Alberto Rangel no início do século XX. Mais recentemente, já na primeira década deste século, as obras de Paulo Rezzutti apresentaram novos conjuntos de cartas trocadas entre Domitila e o Imperador e novas interpretações. Em 2012, a Exposição “A Marquesa de Santos: uma mulher, um tempo, um lugar”, com pesquisa e curadoria de Heloisa Barbuy⁸³, realizada na casa onde ela viveu em São Paulo de 1834 a 1867 (o Solar da Marquesa), apresentou, através de objetos, retratos e documentos

⁸² Maria Graham, inglesa, chegou ao Brasil em 1821, durante as viagens em que acompanhava seu marido, capitão Thomas Graham, da Marinha de Guerra inglesa. Após a morte de seu marido, em abril de 1822, Maria Graham viveu em contato com a sociedade do Rio de Janeiro. Foi tutora da princesa D. Maria da Glória, e tornou-se amiga da Imperatriz Leopoldina. Mesmo após sua partida do Brasil, em 1825, Graham e a Imperatriz continuaram trocando cartas até a morte de D. Leopoldina, ocorrido em 11 de novembro de 1826.

⁸³ Assistentes Ludmila Érica Cambusano de Souza e Mariana Esteves Martins

textuais, as faces de uma mulher que foi muito mais que apenas a amante do imperador, foi também mãe e mulher de negócios, e viveu seu tempo plenamente⁸⁴.

Nascida em 1797 em São Paulo, de família tradicional de militares, com raízes na nobreza portuguesa, de Castro Canto e Melo casou-se em primeiras núpcias aos 15 anos com Felício Pinto Coelho de Mendonça, tendo partido para viver com ele em Minas Gerais, onde sua família tinha negócios de mineração. Com dois filhos, separou-se após seis anos por maus tratos, voltando para junto de seus pais em São Paulo. Conheceu D. Pedro I em fins de agosto de 1822, através de seu irmão Francisco, que acompanhava o imperador na comitiva que viajava do Rio de Janeiro a São Paulo, quando teve início o famoso relacionamento entre Domitila e Pedro I. Amante e preferida de D. Pedro I, logo o imperador tratou de transferi-la para o Rio de Janeiro com toda a sua família, onde seu pai e irmãos se beneficiaram com cargos políticos, títulos nobiliárquicos e inevitável proximidade com o imperador. A própria Domitila foi nomeada, em abril de 1825, Dama Camarista da Imperatriz, título que lhe dava acesso à intimidade da vida do palácio. Com D. Pedro teve cinco filhos ilegítimos, sendo que apenas duas meninas chegaram à idade adulta: Isabel Maria, a Duquesa de Goiás (1824-1898) e Maria Isabel, a Condessa de Iguaçu (1830-1896).

O caso extraconjugal do Imperador, inicialmente discreto, seguindo os padrões da época, foi aos poucos tornando-se público. Todos tinham uma opinião sobre Domitila, algumas foram descritas por Alberto Rangel:

O Conde de Gestas não pode negar, nos rigores de desdenhoso: *d' un extérieur agréable qui peut passer pour de la beauté dans un pays où elle est rare*. O seu colega, o Marquês de Gabriac, não menos exigente se refere a *la noble régularité de ses traits, si rare dans le pays*. D. José Dalavat y Rincon, consul geral da Espanha no Brasil, particularizando impressões ao Duque do Infantado, Primeiro Secretário de Estado em Madrid, achava-lhe: *una fisionomia agradable y espresiva*. Joaquim Manoel de Macedo proclamou: *D. Demithildes deveu à mais pródiga natureza dotes físicos alucinadores. Era alta, magestosa de estatura, e de admirável harmonia e perfeição nas formas e contornos do seu corpo, e formosa de rosto a obrigar a contemplação de todos; tinha no andar e nos modos enlevadora graça, maravilhava pela beleza*. Fiando-nos mais nesses testemunhos, que no do Visconde de Barbacena e no do Condy Raguét, que não lhe achavam dotes físicos

⁸⁴ Leila KIYOMURA. “Ela foi muito mais do que a amante do imperador” (matéria jornalística sobre a exposição “A Marquesa de Santos, uma mulher, um tempo, um lugar, com curadoria de Heloisa Barbuy). *Jornal da USP*, ano 27, n.953, p.1; 12-13, 19 a 25 de março de 2012; Heloisa BARBUY. A Marquesa de Santos: uma mulher, um tempo, um lugar. Academia Paulista de História, *Revista do Historiador*, n.160, p.6-8, jan.-fev. 2012; Heloisa BARBUY. “Romantismo e modernidade em São Paulo, no século XIX. In: Gonçalves de Vasconcelos e SOUSA (coord.) *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012. v.2, p.544-556.

recomendatórios, e, nem tão pouco, no do mercenário Carlos Seidler, que diz *não se poder chama-la de bonita, por ser extremamente corpulenta [...]* (RANGEL, 1928, p.7)

Há, porém, um ponto de convergência entre todos os que a descreveram: a Marquesa de Santos era uma apreciadora das joias e do bem trajar, bem como das festas e da vida em sociedade. Durante os sete anos em que viveu no Rio de Janeiro, Domitila subiu rapidamente alguns degraus na escala da nobreza, títulos que lhe teriam sido oferecidos pelo imperador como uma forma de compensação pelo destrato que sofria por parte das “pessoas de bem” da corte devido à sua condição de amante, ou ainda como uma forma de aproximá-la cada vez mais de sua intimidade familiar, algo que provavelmente causou alguma revolta e descontentamento dos outros cortesãos. Como já assinalou Norbert Elias:

Dentro do mecanismo da corte, a busca de status por parte de um indivíduo mantinha os outros em alerta. E depois que um determinado sistema de privilégios estava estabilizado em seu equilíbrio, nenhum dos privilegiados podia abandoná-lo sem tocar nesses privilégios, que constituíam a base de toda a sua existência pessoal e social.” (ELIAS, 2001, p.105)

Em 4 de abril de 1825, Domitila foi nomeada dama camarista da imperatriz D. Leopoldina, em 12 de outubro do mesmo ano recebeu o título de Viscondessa de Santos, elevado para Marquesa de Santos em 12 de outubro de 1826, dois meses antes do falecimento da imperatriz D. Leopoldina. Foram tempos intensos até 1829, quando a Marquesa voltou definitivamente para São Paulo, expulsa da corte como condição imposta para o casamento de D. Pedro com D. Amélia.

Em São Paulo, Domitila começou, digamos, uma nova fase da vida. Iniciou em 1832 o relacionamento com Rafael Tobias de Aguiar, político influente, rico fazendeiro de Sorocaba e presidente da Província de São Paulo, com quem teve seis filhos, sendo que quatro destes chegaram à idade adulta. Após a morte de Tobias, viveu sua última década entre os saraus na sua residência e as atividades assistenciais, até seu falecimento em 1867. A bibliografia sobre a história da Marquesa de Santos⁸⁵ baseia-se, em geral, nas inúmeras cartas trocadas com D. Pedro I, além do seu testamento e inventário de bens, em que consta a lista de joias deixadas por ela.

⁸⁵ Escreveram sobre a Marquesa de Santos os autores Alberto Rangel (1916, 1928), e mais recentemente Paulo Rezzutti (2012, 2019).

Domitila era uma das pessoas mais ricas da província de São Paulo em meados do século XIX. Em 1858, seu nome aparecia entre os quinze capitalistas listados no Almanak da Província de São Paulo (1858, p. 108). De acordo com os bens inventariados, o porta-joias de Domitila contava com mais de setenta peças, sendo todo o conjunto avaliado em aproximadamente 50 contos de réis. Uma observação atenta em seu cofre e podemos contar mais de quinze colares, uma dezena de pares de brincos, uma dúzia de pulseiras, grande quantidade de anéis, alfinetes, broches e acessórios de cabeça. A quantidade de peças era, certamente, fruto do gosto por joias associado aos recursos para obtê-las, e os tipos, formas e materiais muito têm em comum com os elementos da joalheria portuguesa identificados no capítulo 1: diamantes, pedras coloridas (esmeraldas, ametistas, pedras azuis, possivelmente topázios), pérolas, filigranas e peças em ouro. Como se deu a formação do conjunto de joias de Domitila e para onde foram depois de sua morte é um mistério. O que é possível afirmar, a partir das cartas já publicadas, é que algumas delas lhe foram dadas pelo imperador. Eis alguns trechos:

Meu bem,
 Convindo ao meu decoro q Mece apareça diferente no Theatro todos estes
 trez dias, hi vai o Collar de Ametistas para hoje levar, e amanhã leve o outro
 que eu lhe dei antes do que levou ontem.
 Seu amante
 O Fogo Foguinho (RANGEL, 1974, p.495).⁸⁶

Trata-se, muito provavelmente, do colar que faz parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis (RJ), confeccionado com ametistas e um camafeu com a efigie de D. Pedro I. Em outra carta para Domitila, D. Pedro refere-se às ametistas postas em adereço completo, o que sugere que, além do colar, haveria outras peças em combinação, de acordo com a definição de adereço completo: brincos, broche, pulseira e anel. Nunca houve, porém, notícias de que o famoso colar de ametistas seria parte de um conjunto. Entretanto, verificando a lista de joias do inventário, chamou-nos atenção o item 57. “Um collar, pulseira, brincos e alfinetes, enfeites de cabeça de pedras grandes roixas, desfeito e quebrado 300\$.”

Desejando eu que, quando mecê apareça publicamente, apareça bem vestida, e decente: aí lhe mando essa peça de touquinha, para que as mande fazer em um vestido com guarnições brancas na última moda, e como mecê o não saberá fazer, bom, será bom que Boaventura a leve à casa da modista

⁸⁶ Carta sem data. O colar de ametistas encontra-se no acervo do Museu Imperial de Petrópolis.

Madame Josefine, para que ela le tome a medida, e saia uma obra boa. Espero que isto faça para se apresentar na Glória enervando todas que lá aparecerem. **Para esse dia já terei as ametistas postas em bom adereço completo (grifo nosso)** que fica obra digna de quem dá, e de quem recebe.”

Figura 52 - Colar de ametistas com camafeu, que pertenceu à Marquesa de Santos



Fonte: Acervo do Museu Imperial de Petrópolis

Em outubro de 1827, quando já se procurava por uma nova esposa para D. Pedro I, novamente uma joia parece nas cartas, desta vez, para mediar um momento de conflito entre o imperador e a marquesa. Após Domitila ter devolvido um anel que havia ganho de presente de D. Pedro, ele escreve dizendo que o anel devolvido não era o mesmo que ele lhe havia dado:

Remeto o anel q não sou tollo nem devo ser enganado se te não fias em mim dize isso, mas não me enganes assim como me enganas nisto me poderás enganar n'outra qualquer coisa. O anel de ontem tem pedra mais pequena o aro por baixo he redondo em suma não lhe este manda-me o outro ou te terei por traiçoeira, e enganadora. (RANGEL, 1974, p. 231 – Carta de 31/10/1827).

Domitila, sempre superlativa quando se tratava de joias, não possuía apenas uma, mas seis joias com retratos, sendo quatro de D. Pedro I, uma de Tobias de Aguiar, e outra da Condessa de Iguassú, sua última filha com D. Pedro I. São elas, de acordo com a lista do inventário:

3. Uma pulseira de contas de ouro com o retrato de Pedro I com um fecho de brilhantes.
4. Uma medalha com o retrato de D. Pedro I, contendo brilhantes sendo dez grandes.

- 30. Uma pulseira de ouro com o retrato do Brigadeiro Tobias guarnecida de brilhantes.
- 42. Um alfinete com o retrato da Condessa do Iguassú.
- 55. Um collar de pedras roixas amethystas e retrato em camapheu e D. Pedro I.
- 64. Um medalhão cercado de brilhantes tendo ao centro a effigie de D. Pedro I.

Quando tentamos entrelaçar as informações contidas nas cartas, no inventário e no testamento, ficam algumas lacunas. Há por exemplo, na bibliografia, referência ao fato de Domitila possuir um broche retratando D. Pedro I criança (REZZUTTI, 2012) contendo no verso uma mecha de cabelos do imperador, porém esta não parece ser nenhuma das joias citadas no inventário de Domitila. Uma hipótese é que a joia, se de fato existiu, tenha sido dada a outra pessoa antes da realização do inventário. De acordo com as cartas publicadas, não raro D. Pedro ocupava-se da toailete de Domitila:

Meu bem

Faça-me o favor de enviar pelo portador deste o seu fio de pedras brancas e mais os brincos, que é para se arranjar no toucado.

Seu amante

Demonão (REZZUTTI, 2012, p.75)

Em outro bilhete, após os assuntos gerais, o imperador solicita “Mande as pulseiras [...]” (REZZUTTI, 2012, p. 80). Em outro: “[...] remeto as amostras escolhidas, e assinaladas com um alfinete [...]” (REZZUTTI, 2012, p. 84). Tais mensagens sugerem que havia no palácio alguém responsável pela organização da toailete das damas da imperatriz, que seguia um protocolo de vestimenta e adornos. D. Pedro I contava com a presença e o apoio de um amigo e confidente na Corte, de nome Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, que fez parte da comitiva que veio de Lisboa em 1808 juntamente com seu pai adotivo, o ourives da casa real de D. João VI, Antônio Gomes da Silva. Dada a proximidade de Chalaça com D. Pedro I, é uma hipótese possível que algumas joias de Domitila tenham sido feitas por Antônio Gomes da Silva.

D. Pedro deveria estar atento à apresentação de Domitila por duas razões, primeiro porque o caso entre os dois era público, e não ficaria bem se sua favorita não se apresentasse a altura; segundo, Domitila, apesar de pertencer a uma família com boa posição em São Paulo, vinha de uma origem menos nobre do que as outras

damas do paço, e por isso não teria o traquejo “de berço” para as questões de etiqueta e protocolo.

Figura 53 - Duas damas da Corte em Grande Gala - Debret



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

A partir dos desenhos de Debret em que representou as damas da corte, podemos observar o uso de grandes brincos, colares, e enfeites de cabeça (ou de toucado, como referido no bilhete que D. Pedro I escreveu a Domitila) As dúvidas de Domitila quanto ao uso adequado dos trajes ficam claras em outra carta trocada entre os amantes:

Filho – Mandame dizer se de tarde hee preciso que eu va de manto pois não sabe esta sua amiga como hia de ir ate logo

Tua amiga

Minha filha. Acho que de manto se não te incomodar, e ate porque hades de vir com a tua ordem [...]

Teu filho etc.

Imperador

As cartas não trazem data, entretanto, podemos inferir que foram escritas após 4 de abril de 1827, quando Domitila recebera a Comenda da Ordem de Santa Isabel, que lhe foi conferida por D. Maria da Gloria, na qualidade de Rainha de Portugal. De acordo com Rangel, “A 4 de abril de 1827, aniversário de D. Maria da Gloria, deu-se a entrega dessa condecoração a D. Domitila, numa cerimônia em que a Rainha, que completava então 8 anos de idade, se apresentou com todas as condecorações portuguesas.” (RANGEL, 1974, p. 464).

Sobre a Real Ordem de Santa Isabel, presente no inventário de joias da Marquesa de Santos, foi instituída por D. Carlota Joaquina pelo Alvará de 17 de

dezembro de 1801, em homenagem à Rainha Isabel de Portugal, que enviuvando do Rei D. Denis em 1325, recolheu-se ao Convento de Santa Clara na cidade de Coimbra, e sob o hábito franciscano viveu até sua morte, em 1336. A Rainha Isabel, espanhola assim como D. Carlota Joaquina, era conhecida por sua bondade com os pobres. Foi canonizada três séculos depois, quando seus restos mortais foram descobertos intactos sem nenhuma explicação científica para a época. Seu milagre mais famoso estaria relacionado à transformação de moedas em rosas, e depois das rosas em moedas de ouro, que dava de esmola aos pobres (COIMBRA, 1963). Sobre a história desta condecoração escreveu Álvaro da Veiga Coimbra, ex-chefe da seção de numismática do Museu Paulista:

Pelo Alvará de 17 de dezembro de 1801, o depois rei de Portugal, Brasil e Algarves, concedeu a sua mulher autorização para determinar as insígnias e fixar o número e a qualidade das damas que iriam participar da nova Ordem, as suas obrigações e as do secretário [...] Era uma Ordem exclusivamente feminina, não dispondo na sua constituição de classes ou graus, como se dá em outras Ordens e as Damas agraciadas eram em número limitado de vinte e seis, excluídas as pessoas da Família Real, e deviam ter vinte e seis anos de idade completos ou serem casadas.” (COIMBRA, 1963, p. 462)

A condecoração em formato oval pendia de uma faixa ou banda rosa e branca em quatro partes iguais e alternadas, lançada do ombro direito ao lado esquerdo. A imagem trabalhada em esmalte representa a Rainha Santa dando esmola a um necessitado. No verso, as iniciais CJ, da fundadora da Ordem, Carlota Joaquina.

Figura 54 - Ordem de Santa Isabel



Fonte: Revista de História da USP – Coimbra, 1963.

A razão para agraciar a Marquesa de Santos com a Ordem de Santa Isabel teria sido, segundo Alberto Rangel, de ordem política. No final de 1826, havia falecido a Imperatriz Leopoldina, e, de acordo com Rangel, os assessores políticos da corte temiam que D. Pedro I tornasse a Marquesa de Santos a nova imperatriz do Brasil (isso não seria possível pois o primeiro marido de Domitila, Felício, ainda estava vivo à época), ou que a ela fosse concedido outro título de maior nobreza após decorrido o luto da imperatriz. A fim de evitar entregar a Domitila mais altos títulos nobiliárquicos - havia rumores de que ela receberia o título de Duquesa do Grão-Pará, ou de Duquesa de Santa Cruz, o ministério de D. Pedro informou que a Marquesa seria agraciada com a Comenda de Santa Isabel:

Para a Marquesa de Santos.
 Ilma. e Exma. Senhora.
 Tenho a honra de participar a V. Excia. que Sua Magestade Fidelíssima Se Dignou Nomear V. Excia. Dama da Real Ordem de Santa Isabel, o que participo a V. Excia. enviando ao mesmo tempo a insígnia e banda da mencionada Ordem.
 Deus Guarde a V. Excia.
 Paço, 4 de abril de 1827.
 Senhora Marquesa de Santos" (RANGEL, 1974, p. 46).

Em um jogo de habilidades políticas, ao mesmo tempo em que a Marquesa de Santos ganhou uma comenda importante, perdeu a chance de um novo degrau na hierarquia da Corte. Com a Comenda de Santa Isabel vieram, além de maior prestígio, também um extenso rol de obrigações. O Alvará de criação da Comenda estabelecia as regras para utilização da medalha, os rituais de recebimento das insígnias e as obrigações das damas agraciadas, o que deveria obrigar Domitila a conviver com mais frequência com as demais Damas do Paço. Não sabemos ao certo se os rituais e obrigações seguiam, no Brasil, o mesmo rigor de Portugal. De acordo com as regras:

A Recepção de cada huma das Damas á Ordem, se fará em huma das Salas do Paço, e as Damas se assentarão em duas fileiras á direita, e á esquerda da Minha Cadeira; ficando a mais antiga no primeiro assento á direita, e as mais alternativamente: e na Sala immediata de fóra, estará a que houver de ser recebida na Ordem. [...] A Madrinha, que Eu destinar, sahirá a buscalla, e a terá á sua direita, fazendo as tres cortezas do estilo. Posta de joelhos na Minha Presença, lhe perguntarei: **Desejaes ser recebida na Minha Real Ordem de Santa Isabel?** e depois de responder, **Desejo:** Tornarei a perguntar-lhe: **Estaes bem instruida dos seus Estatutos, e prompta a observallos?** E respondendo, **Estou:** lhe Porei a Banda com a Medalha pendente, e lhe direi: **Eu vos recebo, e recomendo, que tenhaes sempre muito presente a honra, que deveis á Ordem.** Então ella Me beijará a Mão, e a das mais Pessoas Reaes, que se acharem presentes; abraçará as outras Damas, começando pela direita; e tomará o ultimo assento, acompanhada

sempre da Madrinha: e res- tituida esta ao seu lugar, ficará concluído o Acto. [...] As Insignias para este Acto, estarão em Bandeja, sobre huma Meza immediata á Minha Cadeira, e Me serão apresentadas pela Dama mais antiga; e o Secretario da Ordem entrará na mesma Sala do Acto para estar presente ao recebimento, de que hade fazer assento no Livro competente, e delle dar Certidão à Dama provida, para seu Título (COIMBRA, 1963, p. 466, grifo nosso).

Em seu retrato mais conhecido, a Marquesa de Santos aparece utilizando a banda rósea da Ordem de Santa Isabel, bem como várias outras joias, incluindo adornos de cabeça. O retrato, atribuído ao pintor Francisco Pedro do Amaral, faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional.⁸⁷ Sua autoria já foi questionada por Pedro Correa do Lago, Ana Pessoa e Julio Bandeira, que atribuíram o retrato da Marquesa de Santos ao pintor Arnaud Julien Pallière, pintor da Corte do Imperador, pois de acordo com os autores, além das características estilísticas, seria razoável pensar que a Marquesa, em sua época de maior prestígio social na Corte, recorresse a um pintor de maior expressão como Pallière para executar o seu retrato oficial (LAGO; BANDEIRA; PESSOA, 2011). Além da autoria, a época do retrato também é incógnita. De acordo com os autores que o atribuem a Pallière, o retrato teria sido executado, provavelmente, em 1828, nos quatro meses daquele ano em que Domitila esteve no Rio de Janeiro, antes de sua partida definitiva para São Paulo. Entretanto, sua indumentária e penteado remetem a um período posterior, quando Domitila já estaria mais velha, o que justificaria suas formas de corpo mais avantajadas.⁸⁸ Enquanto o argumento da indumentária parece-nos bastante razoável para justificar a datação posterior do retrato, é preciso lembrar, entretanto, que em 13 de agosto de 1827 Domitila, prestes a completar 30 anos, deu à luz seu sétimo filho, o que poderia justificar suas formas avantajadas no retrato. Além disso, esse tipo de retrato parece fazer muito mais sentido no ambiente da Corte de Dom Pedro I, nos anos 1820.

De acordo com pesquisa realizada pela equipe do Museu Histórico Nacional⁸⁹ na época em que foi realizada a exposição no Solar da Marquesa, em São Paulo, há na documentação da instituição uma escritura de compra e venda de 12/02/1920, na cidade de Parnayba, comarca da capital do estado de São Paulo, sendo outorgante

⁸⁷ Maximiliano Scholze executou uma cópia do retrato, que se encontra no acervo do Museu Paulista da USP.

⁸⁸ Tal hipótese foi levantada em 2012 por Vera Lucia Lima, então Chefe do Departamento de Acervo do Museu Histórico Nacional, em conversa telefônica com a Prof. Dra. Heloisa Barbuy, curadora da exposição sobre a Marquesa de Santos, realizada naquele ano em São Paulo.

⁸⁹ Correspondência eletrônica de Vera Lucia Lima, do MHN, a Heloisa Barbuy, curadora da exposição A Marquesa de Santos, uma mulher, um tempo, um lugar, no Museu da Cidade de São Paulo, SMC-DPH, 2012.

vendedora D. Gertrudes Maria de Aguiar, legítima possuidora, e como outorgado comprador Fidel de Miguel, comerciante estabelecido em São Paulo, de 5 quadros a óleo, sendo: Tobias de Aguiar, Marquesa de Santos, seu filho Rafael, a mulher deste Ana Cândida, e a mãe da Marquesa.

Retrato 1 - Marquesa de Santos



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional

Figura 55 - Joias da Marquesa de Santos em detalhe



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional

No retrato do Museu Histórico Nacional, podemos identificar ao menos quatro joias que fazem parte da lista do processo do inventário post-mortem de Domitila⁹⁰:

- 2. Uma borboleta cravejada de brilhantes 2:000\$
- 31. Uma fivela de brilhantes com fita e medalha da ordem de Santa Izabel 580\$, e todos os adornos da cabeça, de acordo com a lista (Quadro 8)
- 66. Um bandeau de brilhantes 2:600\$. Ou 70. Um bandeau de brilhantes avaliados em 14 contos.
- 67. Uma pena de pavão em brilhantes.

O termo *bandeau* caracteriza um tipo de acessório de cabeça (ou de toucado), que diferentemente de uma tiara, é usado mais próximo à testa. Na lista do inventário há dois *bandeaux*, entretanto seria mais provável que a Marquesa escolhesse o mais rico deles (e, portanto, mais valioso), de 14 contos de reis, para ser representada no retrato.

Na lista do inventário há duas dezenas de colares, mas nenhuma das descrições corresponde ao colar retratado. Consta da lista, entretanto, um broche

⁹⁰ Os números que precedem os itens referem-se à numeração da lista do inventário, no Quadro 7.

pequeno com brilhantes e três pingentes 1:100\$, e vários colares de pérolas, incluindo um de comprimento aproximado de 1 vara (equivalente a 1,1m). Seria possível imaginar, então, que tendo saído de moda o colar utilizado no retrato, este tivesse sido reformado. É preciso considerar também que, em geral, joias que chegam ao inventário são aquelas que não foram distribuídas em vida entre os membros de gerações mais jovens da família, assim, o colar também poderia ter sido dado a alguém antes da realização do inventário.

O paradeiro da maioria das joias da Marquesa é incerto. A única peça com paradeiro conhecido até o momento é o colar de ametistas com o retrato de D. Pedro I, que está no acervo do Museu Imperial. Sobre a Comenda da Ordem de Santa Isabel, no acervo de documentação textual do Museu Paranaense há uma carta, de 1932, assinada por Pedro Calmon e destinada ao colecionador David Carneiro, afirmando ser da Marquesa de Santos a comenda em posse do próprio Carneiro.⁹¹ A própria condecoração, entretanto, não faz parte do acervo do Museu Paranaense, estando desconhecida até o momento a sua localização. Diz um trecho da referida carta:

Rio, 30-04-1932

Meu caro David,

Hosannas: A comenda que V. tem é mesmo da Ordem de Santa Isabel, da qual era gr. m. a Rainha de Portugal, portanto D. Maria II, que a deu em 1827 (antes da partida para a Inglaterra) à Marquesa de Santos. Não sei se outra dama brasileira recebeu a mesma Ordem. Já não tenho dúvidas quanto a ter a sua pertencido à Marquesa. É objeto valiosíssimo. Consiga a banda (cor de rosa e branca) para completa-lo. O Museu não tem nenhum exemplar. Vale o seu de 5 a 8 contos, se a grã cruz de Pedro I, de Caxias, valeu 10." (CALMON, 1932)

Paulo Knauss observa, porém, que a comenda de Santa Isabel não poderia ter sido concedida por d. Maria II, que à época era criança. Foi concedida em 1828, tempo da Regência de d. Isabel Maria. Deu-se, portanto, entre a morte de dona Leopoldina e antes do casamento com dona Amélia, período no qual teria havido esforços para revestir a Marquesa de Santos com grandeza que pudesse recomendá-la para ser a nova imperatriz do Brasil, como representante de um grupo nacional e que aparentemente teve apoio em Portugal, na Casa Real. (**nota: Paulo Knauss, anotações de examinador desta Tese, nov. 2022.**)

⁹¹ Agradeço ao Prof. Paulo Knauss pelas preciosas indicações. O Museu Paranaense, fundado em 1876, adquiriu em 2004 o acervo do extinto Museu Cel. David Carneiro, com aproximadamente 5.000 peças. Carta do acervo do Museu Paranaense. Disponível em: <http://www.pergamum.cultura.pr.gov.br/pergamum-seec/vinculos/0000e7/0000e721.pdf>

Sobre as demais joias listadas, algumas foram destinadas em testamento para as duas filhas da Marquesa com D. Pedro I, a Duquesa de Goiás e a Condessa do Iguassú:

Declaro que deixo a Duquesa de Goyaz uma medalha de ouro cravada de grandes brilhantes, no valor de oito contos de reis, um par de brincos de brilhantes do mesmo valor e um anel do valor de dois contos de reis. A medalha deverá ser entregue pela Condessa do Iguassú em cujo poder se acha, e as outras joias por meu testamenteiro. E quando aconteça que por qualquer causa se não cumpra este legado, sucederá nele a Condessa do Iguassú para que use das mencionadas joias durante sua vida, e por sua morte passem a seus filhos sem condição alguma, ou reserva.”⁹² (RANGEL, 1928, p. 444).

D. Isabel Maria de Alcântara Brasileira nasceu em 23 de maio de 1824, filha de Domitila e D. Pedro I, recebeu o título de Duquesa de Goiás ao ser legitimada pelo imperador em 1826. Seu quinto aniversário foi comemorado com uma grande festa, descrita por Alberto Rangel, em que as joias da Marquesa foram destaque:

O dia 24 de maio de 1829 foi solenizado de modo excepcional e grandioso na Corte. Deu-se a recepção no paço de São Cristovao, à Sala dos Estrangeiros, onde não havia nem trono nem docel. Comparecera todo o mundo oficial, funcionários, senadores e deputados, oficiais, familiares e gente do povo. A Marquesa de mantô, recamada de pedras preciosas, plumas e sedas extraordinárias, deixara a sociedade das famílias, que desde onze horas da manhã se entretinham com a Viscondessa de Castro, no salão nobre do palacete de S. Christovam. Cingia-lhe o alabastro do collo a cadeia de ouro em que se cravava a cada elo o nome de D. Pedro e da qual pendia na moldura de brilhantes o retrato do imperante e amado. (RANGEL, 1928, p.255)

A Duquesa de Goiás foi enviada para a Europa meses depois da grandiosa festa, e nunca mais teria visto a mãe. Sua educação foi supervisionada pelo pai, e mais tarde pela Imperatriz D. Amélia. Casou-se na Alemanha em 1843 com Ernesto Fischler, conde de Treuberg e barão de Holzen, rico proprietário de terras e próximo da família real da Prússia. A respeito das joias que lhe foram deixadas em testamento pela Marquesa, Paulo Rezzutti assinala que “[...] foram reclamadas por ela judicialmente em 2 de agosto de 1873. A condessa de Iguazú declarou, em juízo, que o marido havia desviado as peças, que passaram às mãos da viscondessa de Sousa

⁹² O testamento da Marquesa de Santos foi publicado por Alberto Rangel em 1928.

Franco.” (REZUTTI, 2012, p. 262): Alberto Rangel, por sua vez, diz que “[...] só em 3 de julho de 1888 entregaram essa caixa, em pregão de editais, e diminuída pela medalha extraviada pelo Conde de Iguassú.” (RANGEL, 1928, p.312). A Duquesa de Goiás morreu em 1898, na Baviera. As joias herdadas da Marquesa terão ficado, provavelmente, em terras alemãs.

A história da outra filha de Domitila com D. Pedro tomou um rumo bem diferente daquela da irmã. D. Maria Isabel de Alcântara Brasileira, última filha do casal, nasceu em 28 de fevereiro de 1830, quando Domitila já havia retornado definitivamente a São Paulo, e D. Pedro estava recém casado com D. Amélia. Teve um casamento conturbado com Pedro Caldeira Brant, o Conde de Iguaçu, de quem se divorciou em 1876. Em sua mocidade, Bella, como era chamada a filha da Marquesa, encantou o poeta Álvares de Azevedo, que várias vezes a descreveu em cartas que enviou a sua mãe durante o período que estudou Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, contando notícias dos estudos, dos bailes e dos acontecimentos da sociedade paulistana de meados do oitocentos. Em uma carta escrita em agosto de 1849, Álvares de Azevedo fala sobre a realização do baile Acadêmico: “A Bella tinha um vestido cinzento que lhe fazia uma cinturinha de sylphide – No collo n’uma volta só lhe corria um collar de finíssimas, digo, grossíssimas pérolas.” (AZEVEDO, 1976, p. 123). As pérolas a que se refere o poeta podem ter tido origem nos cofres de sua mãe, Domitila, uma vez que, à época desta carta, Bella já havia se casado com o Conde de Iguaçu, e recebido algumas joias como parte de seu dote, como consta no testamento da Marquesa de Santos:

Declaro que a Condessa de Iguassú dei um dote de quarenta contos de reis em apólices de um conto de reis cada uma a preço de oitenta e quatro por cento, além de joias de ouro prata e brilhantes, o que tudo consta de uma nota escrita por seu marido Conde do mesmo nome. (RANGEL, 1928, p. 445)

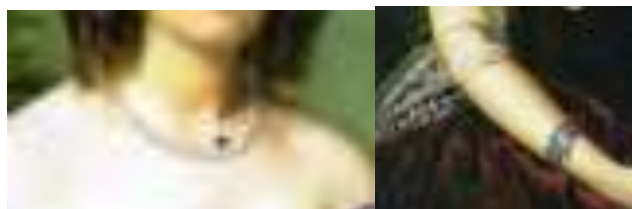
Retrato 2 - Condessa de Iguassú (1852)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020)

Nota: Óleo sobre tela. 116,00cm x 90cm

Figura 56 - Colar de pérolas e bracelete em detalhes



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020)

Jóias de família acabam dispersando-se ao longo do tempo com o movimento e o desdobramento das famílias. Seus rastros diluem-se pelas gerações, e sem conhecer o seu destino perdemos a materialidade do objeto enquanto fonte de informação, tão cara ao campo da cultura material. Quando conseguimos puxar algum fio que nos leve ao paradeiro das peças, deparamo-nos muitas vezes com coleções particulares, nem sempre de fácil acesso. Algumas peças chegam às coleções dos museus, porém, muitas vezes, sem informação sobre sua origem ou trajetória. No acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, encontramos uma peça que, segundo a documentação da instituição, teria pertencido à Marquesa de Santos. Trata-se de um “pendentif” - pingente de ouro, prata, diamantes e pedra azul, em forma de coração. No reverso, escudo incisado com o brasão dos Canto e Castro. De

acordo com a ficha catalográfica, a peça foi comprada da Senhora José Olympio, e deu entrada no museu em dezembro de 1935.

Figura 57 - Pingente que pertenceu a Marquesa de Santos.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional.

Figura 58 - Armas de Castro no Verso do Pingente que pertenceu a Marquesa de Santos.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional.

Nota: O brasão de armas confirma-se no *Archivo Nobiliarchico Brasileiro*, p.118.

Voltemos à trajetória de Domitila, que em 27 de agosto de 1829 retornou definitivamente para São Paulo por imposição de D. Pedro I, que estava às vésperas de seu casamento com D. Amélia, e o afastamento da Marquesa teria sido condição para que a família da noiva aceitasse o casamento. Em São Paulo, sua cidade natal, inicia seu relacionamento com Rafael Tobias de Aguiar, rico fazendeiro de Sorocaba,

que em 1831 assume o cargo de Presidente da Província de São Paulo. O casal teve seis filhos⁹³, sendo que quatro meninos chegaram à idade adulta, dos quais três formaram-se na Academia de Direito de São Paulo. O casamento de Domitila e Tobias foi formalizado somente em 1842, durante a Revolução Liberal, cada um ficando com seus próprios bens. A formalização da união entre Domitila e Tobias foi possível porque o primeiro marido de Domitila, Felício, já havia então falecido.

Por ocasião do casamento de D. Pedro I com D. Amelia, em 1830, houve várias comemorações em São Paulo. De acordo com o jornal O Farol Paulistano (1830, p. 1263)⁹⁴: “[...] na noite do dia 7 de dezembro daquele ano todas as autoridades, senhoras e cidadãos distintos concorreram ao palácio, foram ali servidos de um delicado chá, e muitos refrescos, enchendo parte da noite com um baile”. Muito provavelmente Domitila não tenha comparecido às comemorações, entretanto, não deixou de marcar sua participação, mesmo que indiretamente. “No dia seguinte ao baile, em aplauso às núpcias do imperador, ocorreu o casamento de nove orfãos do Seminário da Glória, que ganharam enxoval e dote do resultado da arrecadação voluntária que se fez entre os cidadãos.” Domitila foi quem doou a maior cota de tal arrecadação, 200 mil reis.

Em 1834, Domitila comprou a casa da Rua do Carmo, o “Solar da Marquesa” que atualmente abriga o Museu da Cidade de São Paulo, onde viveu até sua morte, em 3 de novembro de 1867. Durante os 38 anos que viveu em São Paulo, talvez menos intensos que os 7 anos que viveu no Rio de Janeiro, a Marquesa de Santos dedicou-se à caridade, à vida social, às preocupações com os filhos, às causas políticas e à assistência aos estudantes da Faculdade de Direito. Sua presença assídua em eventos sociais paulistanos foi observada pelo poeta Álvares de Azevedo em meados de 1849: “Por falar em sobrecarregada de pedrarias – lá estava a Sra. Marquesa com todo o seu luxo de brilhantes – P. a Mamãe q. lhe conhece de criança – as joias, não seria nova a descrição q. eu lhe fizesse delas.”⁹⁵

Nas palavras poéticas e sempre sensíveis de Alberto Rangel vislumbramos a face já madura da Marquesa de Santos:

⁹³ Filhos de Domitila com Rafael Tobias de Aguiar: Rafael Tobias de Aguiar e Castro (21/05/1834 – 1891); João Tobias de Aguiar e Castro (17/06/1835 -1901); Gertrudes (1837-1841); Antonio Francisco de Aguiar e Castro (26/06/1838-1905); Brasília de Aguiar e Castro (4/10/1838 – 1891); Heitor (1842-1846).

⁹⁴ De acordo com José Afonso de Freitas, O Farol Paulistano foi publicado regularmente em São Paulo de 1827 a 1833, quando desapareceu tendo sua topografia passado ao governo provincial. (FREITAS, 1914, p. 16)

⁹⁵ Cartas de Alvares de Azevedo. P.124

Por volta de 1860, D. Domitila, a veneranda sexagenária e duas vezes viúva, era uma ruína esplêndida. Fizera-lhe o tempo concessões excepcionaes. A velhice veio com delicadeza de um retocador de quadros. Cobriu-a de neve onde devia, conservou-lhe o que poude de sobranceira do meio corpo aparatoso, soprou-lhe sobre a tez um hálito que mal lhe tirava a frescura e o alvor retrospectivos, tendo-lhe deixado a brancura de nácar nos dentes sãos e nos olhos ainda uma scentelha, em memória dos antigos fogaréus que nelles se acendiam. E demourou-se no trabalho sutil, o artista comumente desabusado e ultrajante... Ela ajudava-o na poupança, vestindo-se com apuro a fim de comparecer às festas mundanas e religiosas, e usando das fabulosas joias de seus escrínios. Pela semana santa, a visita às igrejas dava-lhe ocasião de ostentá-las abundantemente, bem como as sedas bordadas, os escarpins e leques maravilhosos". (RANGEL, 1974, p. 307)

Consta que Domitila, retornando definitivamente a São Paulo em 1829, entrou na cidade cavalgando a galope, sozinha em seu próprio cavalo, como que demonstrando uma atitude destemida. Ficou hospedada na chácara de Francisco Inácio de Sousa Queiróz, casado com Francisca Miquelina de Sousa Queirós (RANGEL, 1974) uma das personagens de nosso próximo capítulo. Despedimo-nos, por hora, da paulista Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos, que por sua história e sua posição social a partir dos anos 1830, sua vasta coleção de joias, suas estreitas relações com a corte e sua influência na sociedade paulista representou, neste capítulo, nosso elo entre a matriz portuguesa e a joia utilizada em São Paulo, passando pelo Rio de Janeiro, e partimos para encontrar outras damas paulistas de sua época, a fim de descobrir que uso faziam de suas joias.

Quadro 8 - Lista de joias pertencentes à Marquesa de Santos e respectiva avaliação segundo o inventário

1. Relógio de ouro cravejado de brilhantes 1:225\$000
2. Uma borboleta cravejada de brilhantes 2:000\$.
3. Uma pulseira de contas de ouro com o retrato de Pedro I com um fecho de brilhantes 1:390\$.
2. Uma borboleta cravejada de brilhantes 2:000\$.
4. Uma medalha com o retrato de D. Pedro I, contendo brilhantes sendo dez grandes 720\$.
5. Um alfinete de esmeraldas grandes rodeado de brilhantes 570\$.
6. Um alfinete pequeno com brilhantes 710\$.
7. Um anel com um solitário 4:000\$.
8. Um par de brincos de grandes brilhantes com pingentes 6:500\$.

9. Um broche pequeno com brilhantes e três pingentes 1:100\$.
10. Um anel com cinco brilhantes 240\$.
11.1 idem 130\$.
12. Um par de brincos esmaltados com um solitário 400\$.
13. Duas prisões, sendo uma com brilhantes maiores 100\$.
14. Dous pares de brincos de ouro com pedras pretas 7\$500.
15. Um collar comprido de pérolas com mais ou menos uma vara, com 475 perolas 1:425\$.
16. Um collar pequeno 35\$.
17. Um par de brincos de perola pequeno 70\$.
18. Uma pulseira de contas grandes de ouro liso 71\$750.
19. Uma dita de corões engastados em ouro 80 \$.
20. Uma dita com pedras 80\$.
21. Uma dita com contas de coral com fecho de esmalte 12\$.
22. Duas ditas com pedras verdes 42\$.
23. Uma dita com pedra azul e teteias 51\$.
24. Um habito de Christo de ouro 6\$.
25. Uma pulseira de ouro com fechadura 24\$.
26. Um par de botões de punho com pedras esverdeadas 6\$.
27. Uma caixa com um par de pulseiras de filigrana esmaltada de azul 132\$.
28. Dous botões de collarinho 3\$.
29. Um par de brincos de pedras com raios pretos 3\$.
30. Uma pulseira de ouro com o retrato do Brigadeiro Tobias guarnecida de brilhantes 830\$.
31. Uma fivela de brilhantes com fita e medalhas da ordem de Santa Izabel 580\$.
32. Um cordão de ouro mássico com as iniciaes J.B. 115\$.
33. Um cordão de ouro macisso 259\$.
34. Um dito de... de fita de filigrana 80\$.
35. Um dito redondo de filigrana 118\$400.
36. Um dito com aneis de filigrana e um par de pulseiras 144\$.
37. Um dito de filigrana com aneis 105\$600.
38. Um dito de continhas de ouro trançadas 98\$000.
39. Um dito de ouro com pequenos aneis 22\$.
40. Uma fita de ouro e plantina 55\$.

41. Um collar de ouro e pedras brancas 28\$.
42. Um alfinete com o retrato da Condessa do Iguassú 6\$.
43. Um alfinete de brilhante com camapheu 375\$.
44. Um vidro cravado de ouro para cheiro 9\$.
45. Um adereço de alfinetes e brincos com figuras pretas 15\$.
46. Uma pulseira de ouro a Jour 57\$600.
47. Um alfinete de peito com veado de marfim e trancelim de cabellos 6\$.
48. Uma pulseira com fechos grandes de ouro 10\$.
49. Uma bolsa de contas com fechos amarellos 5\$.
50. Uma dita bordada de contas 10\$.
51. Galões de prata dourada 15\$680.
52. Um collar e brincos 63\$.
53. Um dito de filigrana com pedras encravadas 83\$200.
54. Um enfeite de cabeça com pedras 80\$.
55. Um collar de pedras roixas amethistas e retrato em camapheu e D. Pedro I, 126\$.
56. Um collar com pente e brincos de camapheu, faltando em um d'estes uma pedra 80\$.
57. Um collar, pulseira, brincos e alfinetes, enfeites de cabeça de pedras grandes roixas, desfeito e quebrado 300\$.
58. Um leque de ouro.
59. Um par de brincos de brilhantes.
60. Um dito de bixas.
61. Um alfinete com doze brilhantes e uma saphira.
62. Um fio com 32 perolas grandes e 14 pequenas.
63. Um dito com 185 perolas regulares.
64. Um medalhão cercado de brilhantes tendo ao centro a effígie de D. Pedro I.
65. Um anel com um enorme brilhante rodeado de outros pequenos e outras jóias de pequeno valor, extraviadas pelo Conde de Iguassú 4:000\$.
66. Um bandeau de brilhantes 2:600\$
67. Uma pena e pavão em brilhantes.
68. Uma flor de brilhantes.
69. Bichas de brilhantes e solitários avaliados em 4 contos de reis.
70. Um bandeau de brilhantes avaliados em 14 contos.

CAPÍTULO 7 - MULHERES PAULISTAS E SUAS JOIAS: do porta-joia ao retrato

Neste capítulo, são analisados os usos das joias pelas mulheres da chamada “elite do café”, considerando que a riqueza advinda da economia cafeeira está relacionada ao universo em exame. Foi feita uma comparação entre os usos das joias da mesma família e como esse uso evoluiu ao longo do século.

Trata-se de histórias individuais que se entrelaçam através de inúmeros casamentos entre as principais famílias da elite paulista, em geral numerosas. Além da descrição de cada uma das histórias, ao final do capítulo o leitor poderá observar um quadro de síntese visual e genealógica dos retratos, que facilitará a compreensão das trajetórias das figuras retratadas.

7.1 Os Usos da Joia em São Paulo

Iniciamos este capítulo, trazendo à cena as memórias da paulista Maria Paes de Barros sobre a vida cotidiana de uma família de elite em São Paulo *No Tempo de Dantes*.⁹⁶ Nascida em 1851 no seio de uma das mais importantes famílias paulistas da época, filha de D. Felicíssima Campos Barros e do Comendador Luiz Antônio de Sousa Barros, neta de D. Genebra de Barros Leite e do Brigadeiro Luiz Antônio de Sousa Queiróz, casou-se com seu primo, Antônio Paes de Barros. Aos noventa e quatro anos de idade deixou registrado o relato de sua vida em família, vivida na maioria do tempo na companhia das personagens femininas da sua infância, nos anos 1860: a mãe, as irmãs mais velhas, as tutoras europeias responsáveis pela formação das crianças e as escravas da casa.

A rotina das personagens femininas da família consistia em administrar as tarefas domésticas realizadas pelas escravas, supervisionar os cuidados com as crianças pequenas, e também os estudos e educação das meninas mais velhas, que aprendiam em casa todas as habilidades consideradas necessárias para tornarem-se boas esposas e mães, como dançar, bordar e falar outros idiomas. A vida das famílias abastadas, como a de Maria Paes de Barros, dividia-se entre a residência da capital

⁹⁶ *No Tempo de Dantes* é o título do livro de memórias de Maria Paes de Barros.

e as estadias nas fazendas da família, para o que empreendiam longas viagens que demandavam inúmeros preparativos, ocupando boa parte do tempo das mulheres da família, principalmente da dona da casa. As festas, religiosas ou não, eram também momentos de intensa ocupação feminina, responsáveis pelas providências com alimentação, roupas e penteados pois, afinal, era hora de apresentar nos salões as habilidades aprendidas em casa. A vida seguia seu rumo, os dias eram previsíveis e os papéis sociais eram muito bem definidos.

É nesse contexto do cotidiano familiar paulista do século XIX, que nos propomos, neste capítulo, que encerra nossa investigação, à tarefa de compreender quais usos as mulheres paulistas faziam de suas joias, em que momentos seus portajias eram abertos, e com quais propósitos. Tal tarefa se mostra desafiadora na medida em que, excetuando-se as já poucas referências a bailes e festas, onde as personagens femininas aparecem com algum destaque, são pouco comuns nas fontes documentais as descrições das joias usadas no cotidiano, bem como de outros aspectos da vida familiar e doméstica, conforme já apontou Leila Algranti (1997) ao investigar os modos de vida da colônia. Diz ela: “Não é tarefa fácil recuperar o cotidiano no interior dos domicílios coloniais, uma vez que os registros sistemáticos, que poderiam fornecer alguns indícios sobre as atividades e as relações pessoais ali existentes, são extremamente raros.” (ALGRANTI, 1997, p. 133).

Nosso período de pesquisa (1815-1889) é herdeiro dos hábitos de vida doméstica do período colonial. Segundo Leila Algranti (1997), o trabalho com os inúmeros afazeres domésticos permeou o cotidiano dos indivíduos e trouxe dinamismo ao interior dos domicílios ao longo de todo o período colonial, e somente a partir do século XVIII a morada colonial começa a apresentar mudanças, tanto nos seus exteriores quanto nas formas de sociabilidade e costumes domésticos:

Um certo gosto por morar bem e confortavelmente, que se expressa na decoração e mobília das casas dos indivíduos mais abastados, na maneira de receber os amigos e os hóspedes, de se divertir, e até de gerir os próprios bens e educar os filhos, vai apontando, de modo tênue, para uma valorização em escala crescente da intimidade dos indivíduos, dos corpos e das famílias, principalmente entre as elites. (ALGRANTI, 1997, p.153).

A crescente valorização dos artefatos materiais, conforme apontado pela autora, aliada ao aumento da socialização, reforça nossa convicção de que o uso de joias estivesse presente também no cotidiano. Para além das festas religiosas e bailes

oficiais - ocasiões de exposição pública, havia também a vida social doméstica, eventos familiares e privados, casamentos, batizados, almoços, noivados, além do costume de fazer e receber visitas de cortesia sem aviso prévio, como percebemos na reflexão de Wanderley Pinho:

Respira-se um ar recolhido de intimidade de família nessas cerimônias em que entretanto estadeavam fardões, grã-cruzes e diamantes e joias. Bastava a tribo dos Souza Queiroz para encher as salas numa boda e as mesas de um banquete. Outras famílias, Barros, Vergueiro, Silva Prado, Bueno, Jordão, Souza Aranha, Rezende, Gavião, Ribeiro dos Santos...seriam assim, em funções solenes e íntimas a um tempo, em saraus sem histórias. (PINHO, 1959, p.101)

Voltemos às memórias de Maria Paes de Barros, no trecho em que ela registra lembranças do quanto era esperada com ansiedade a chegada do correio na fazenda:

Olhos curiosos viam entrar um preto, de lata a tiracolo. Despejava ele sobre a mesa a diminuta correspondência, e vários jornais onde se liam as notícias do que andava pelo mundo – o velho *Correio Paulistano*, de duas páginas apenas, impresso em papel cor de rosa, e o bom e tão conceituado *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Era rara a família de certa cultura que não lesse este último, a fim de ter seguras informações de tudo que se passava na política nacional e estrangeira (BARROS, 1998, p. 85).

Dos três eixos aos quais essa investigação se dedica – produção, circulação e usos da joia, podemos afirmar que o uso é o primeiro a ser impactado pela moda. Usa-se ou deixa-se de usar determinados tipos de joias porque não **estão** mais na moda e, nesse sentido, a imprensa teve papel importante. Apesar de não ser um periódico dedicado ao público feminino⁹⁷, não raro o *Correio Paulistano* publicava crônicas ou alguma pequena nota sobre moda, dentre as quais destacamos *As Pedras da Moda*, publicada na primeira página do jornal em 1867, repercutindo o que seria a moda da joalheria da época em Paris:

O Sport, folha parisiense, justamente tido por um dos ecos mais fieis da sociedade elegante de Paris, dá-nos a seguinte notícia das pedras preciosas que atualmente estão na moda: As pedras de primeira ordem, que mais voga

⁹⁷ No século XIX circularam alguns periódicos dedicados ao público feminino, com origem no Rio de Janeiro: O Espelho Diamantino (1827-1828); O Correio das Modas (1838-1839); O Novo Correio das Modas (1852); Jornal das Senhoras (1852); Semana Ilustrada (1860); Jornal das Famílias (1863-1878). Sobre a história da imprensa feminina no Brasil, ver: Dulcelia Schroeder Buitoni; Constância Lima Duarte; Joelma Varão Lima. Ana Luisa Martins também aborda o tema na obra *Revistas em Revista*, onde elenca os principais periódicos do final do século XIX e início do século XX. A mesma autora publicou, em 2010, em coautoria com Tania Regina de Luca a obra *História da Imprensa no Brasil*.

tem neste momento em Paris, são as turquesas, as esmeraldas e os rubis. O brilhante, e o brilhante negro principalmente, continuam a ter aceitação. Nas pedras de segunda ordem é o lapiz-lazuli, e o ônix, cor de rosa ou preto, a que se dá preferência. A opala está esquecida. A safira também o está. O coral está reduzido à classe dos ornamentos patisquieiros. O ouro vermelho é preferido ao amarelo, ao ouro azul e ouro verde⁹⁸, os quais são considerados rococó. A coralina e o topázio estão esperando a vez. As joias mais em moda são os medalhões e os brincos cravejados <à jour> em fio de ouro. O bracelete está posto de parte para reaparecer mais tarde provavelmente. Os anéis continuam a usar-se, mas com moderação em pequeno número. (CORREIO PAULISTANO, 1867, Edição 03399)

Pode-se apreender aqui a própria lógica da moda, baseada na ideia de novidade que chega e entra em uso, enquanto os usos anteriores deixam de ser adotados e também a lógica do status social, na qual se estabelece uma hierarquia para os objetos, de acordo com a raridade de seus materiais, requinte e atualidade de sua fatura, que começa por aqueles “de primeira ordem” e deprecia os que já não correspondem a um padrão estético em vigor.

Mais ou menos na mesma época, em 1872, uma crítica ao excesso na indumentária aparece nas páginas do periódico carioca *Semana Ilustrada*, mais uma vez fazendo referência ao que era moda em Paris:

Creio que é por não saberem aqui o que é o quartier latin, e o que são grisettes⁹⁹, que as senhoras da mais alta hierarquia, e da gemma aristocrática copiam as nossas leões; (tornando-se pantheras), trajam vestidos burlescos, cores disparatadas, cabelos em completa desordem, e desalinho, tacões de três polegadas de altura, fitas, vidrilhos, contas de vidro, borlas, franjas, brincos à guiza dos de botocudos; em summa um conjunto de extravagâncias, que tornando-as ridículas, fazem até feias algumas bonitas[...] (SEMANA ILLUSTRADA, 1872, Edição 00579).

Além de uma ideia de inadequação a padrões de moda que estariam em vigor, mas que não seriam bem compreendidos – não se saberia diferenciar a moda de elite francesa daquilo que era usado nos bordéis parisienses –, há também o desprezo pelas coisas da terra, aqui sintetizadas nos “brincos à guiza dos de botocudos”.

A extravagância no uso das joias foi satirizada na charge de uma das edições da *Semana Ilustrada* de 1873, que traz o título *Brincos à Moda*, comparando os enormes brincos da dona da casa a uma campanha.

⁹⁸ As tonalidades do ouro referidas no texto dizem respeito a quantidade de metais na liga. Ouro vermelho refere-se a liga de ouro mais cobre. Ouro amarelo refere-se a liga de ouro e cobre adicionada de prata. Já o ouro azul é composto de ouro, prata e zinco, enquanto o verde refere-se a liga de ouro + prata.

⁹⁹ O termo grisetete designava, na França, uma classe de moças de origem modesta que eram obrigadas a trabalhar; a palavra origina-se de chita barata de cor cinzenta que essas moças costumavam usar. Fonte: Dicionário infopédia de Francês-Português. Porto Editora, 2003-2021.

Figura 59 - Charge publicada no periódico *Semana Ilustrada*, 1873.



BRINCOS À MODA

- Si a ama viesse agora....
- Não tenha medo; eu comprei-lhe uns brincos com campainhas para ouvirmos, quando ella vier.

Fonte: *Semana Ilustrada* (1873, Ed 00651).

Nota: Na charge, a dona da casa usa brincos em formato de campainha, revelando a crítica do autor acerca do uso de brincos muito grandes pelas senhoras da época.

Logo em seguida, em 1874, *O Correio Paulistano* publica *Dicas de Modas para o Verão*, deixando claro que a profusão de joias deveria limitar-se às vitrines: “Nada de chatelaines, nem cordões de ouro, nem medalhas, basta um pequenino bolso no corpo do vestido para o relógio. As setas ao peito ou à cabeça devem brilhar pela ausência.”. (CORREIO PAULISTANO, 1874). Foi também em 1874 que José de Alencar descreveu a “elegante simplicidade” de Aurélia Camargo, personagem central do romance *Senhora*, em suas joias de opala:

Seus opulentos cabelos, colhidos na nuca por um diadema de opalas, borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute [...]. Cingia o braço torneado, que a manga arregaçada descobria até a curva, uma pulseira também de opalas, como eram o frouxo colar e os brincos de frouxos pingentes que tremulavam na ponta das orelhas de nácar.” (ALENCAR, 1959, p. 72)

O segredo da “elegante simplicidade”, portanto, residia no uso de joias, apenas como pequenos toques a cintilar em alguns pontos do corpo como a nuca, um dos braços e as pontas das orelhas. Esse efeito cintilante é próprio das opalas, “gemas que podem ocorrer em várias cores, sendo a sua principal característica o fato de que

várias cores podem ser vistas simultaneamente na mesma gema, fenômeno conhecido como “jogo de cores”. (SCHUMANN, 2011, p.166).

As recomendações para o uso mais contido de joias indicam, também, a ideia da necessidade de uma certa praticidade associada às diversas tarefas que, em São Paulo, as mulheres desenvolviam no dia a dia. Podemos apontar também aspectos de cunho comportamental, e até mesmo moral, associados ao uso de poucas joias, como nos revela um trecho do editorial Conselhos de mãe a uma filha no periódico *Novo Correio das Modas*, de 1854:

[...] Minha querida filha, o tempo que se gasta no toucador deve ser considerado, senão como mal empregado, pelo menos como perdido para ocupações mais proveitosas, isto é, quando se passa do necessário para se aparecer decentemente penteada e vestida, com a simplicidade elegante que fica melhor a uma senhora que um enfeite brilhante, com o bom gosto que inteiramente se opõe a essa multiplicidade de joias e fitas com que muitas se adornam. Não há coisa mais ridícula, e que prove mais a falta de juízo que enfeitar-se uma senhora com tudo quanto possui; e suposto que as modas tenham suas exigências, é indispensável anuir a algumas, para não se fazer singular. [...] É preciso, minha filha, fazer de si uma grande opinião para crer que os enfeites não acrescentam coisa alguma ao nosso mérito real; certamente eles podem fazer com que uma senhora pareça mais bela, mas de que serviria isso se não possuímos outras qualidades? O triunfo será passageiro como formosura, quando pelo contrário as graças de espírito, a amabilidade do caráter e perfeição da alma agradam em todos os tempos e lugares. Deixai, pois, minha filha, o estudo dos enfeites àquelas que não tem capacidade para outra coisa, gastando as vezes mais de uma hora a discorrer sobre uma flor ou uma fita. O tempo para uma mulher frívola passa com tanta lentidão que o espelho e os enfeites formam as suas distrações as menos perigosas daquelas as que poderia entregar-se para escapar aos tormentos da ociosidade, porém não acontece isto a quem tem juízo [...]” (CORREIO DAS MODAS, 1854, Edição 00001(5)).

Pode-se apreender do trecho acima a preocupação com o recato feminino, que seria observado a partir do uso de poucos e discretos enfeites, garantindo que a presença feminina fosse sempre sutil. Nota-se ainda o desprezo à frivolidade, está associada ao gosto excessivo pelos enfeites, considerado oposto à capacidade de realizar atividades domésticas, que seriam, por sua vez, o caminho para evitar o ócio da mente e, conseqüentemente, evitar deslizos de comportamento.

A esse respeito, Milena Fernandes de Oliveira (2014, p. 286) comenta a “ambigüidade da posição feminina em relação à esfera pública”, pois ao mesmo tempo em que devia cuidar da sua imagem de recato, vivia o paradoxo da necessidade de expor ocasionalmente as fortunas familiares.

As mulheres da elite paulista inspiravam-se nas modas da Corte, como podemos constatar através de carta enviada por Antônia Amália Pacheco e Silva para o irmão Henrique, que estudava no Rio de Janeiro:

Mande-me contar como usam os vestidos e os penteados, para você explicar melhor, mande-me dois ou três figurinos modernos, meu vestido preto até agora não mandei vir do Rio, vou encomendar pelo Totó Ruiz que vai buscar fazendas de sociedade com o futuro cunhado; mande contar do que usam os vestidos pretos, se de veludo ou de cetim. Escreva-me sempre e conte-me das modas e de tudo quanto for bonito. (BORGES, 2012, p. 218).

Antônia Amália, nora de D. Thereza Michelina Pompeu do Amaral, de quem falaremos no decorrer deste capítulo, morreu prematuramente em 1863, aos 35 anos, no parto do décimo filho. Em seu inventário constavam um total de 18 peças de joias, entre ouro, brilhantes, pérolas e coral. (BORGES, 2012, p. 216)

O trecho da carta evidencia a busca, pelas paulistas, de referências sobre moda no Rio de Janeiro, a partir da observação do que estava em uso na cidade, que deveriam ser atestadas pelos figurinos solicitados, estes, possivelmente, vindos de algum periódico, como aqueles publicados no jornal *Novo Correio das Modas*, sobre os quais já fizemos menção no capítulo 4 desta tese.

Há de se observar que, por mais que as mulheres paulistas tivessem acesso aos periódicos do Rio de Janeiro, e por meio deles ficassem informadas sobre o que estava em uso na Corte e na Europa, a vida em São Paulo não tinha o mesmo fausto da vida carioca. Assim, devemos imaginar que as paulistas tenham adaptado a moda da Corte ao seu ritmo de vida voltado para a administração do lar, dos criados e da família.

De acordo com Maria Lucília Araújo, o grupo econômico mais rico entre os paulistanos era formado por negociantes de grosso trato e do alto escalão social, que possuíam casa no centro da cidade e também nos arredores, e tinham a maior parte de seus investimentos em propriedades e escravos. No topo deste grupo mais rico da cidade estava o Brigadeiro Luiz Antônio de Sousa Queiroz, português nascido em 1746, que teve uma vida próspera em São Paulo onde morreu em 1819, deixando viúva Genebra de Barros Leite (retrato 3), irmã de Antônio Paes de Barros, 1º Barão de Piracicaba, que por sua vez era casado com Gertrudes Eufrosina de Aguiar, irmã de Rafael Tobias de Aguiar, marido da Marquesa de Santos. As outras duas irmãs de Rafael Tobias de Aguiar também se casaram com os outros dois irmãos de Genebra de Barros Leite. Rosa de Aguiar casou-se com Francisco Paes de Barros, Barão de

Tauí, e Leonarda de Aguiar casou-se com Bento Paes de Barros, Barão de Itu.¹⁰⁰ Os numerosos laços formados pelas famílias paulistanas através do casamento sugerem que algumas joias, em especial as de maior valor financeiro ou afetivo, que passam de uma geração para outra, tenham circulado em um mesmo grupo familiar durante muitas décadas.

Com o falecimento do Brigadeiro Luiz Antônio de Sousa Queiróz, Genebra de Barros Leite (1782-1836) casou-se em segundas núpcias com José da Costa Carvalho, marquês de Monte Alegre, em 1824. Ela era trinta e seis anos mais nova que o seu primeiro marido, e treze anos mais velha que o segundo. De acordo com a análise feita por Araújo (2006), após o falecimento do brigadeiro Luiz Antônio, sob a gestão de Genebra suas propriedades obtiveram valorização considerável e provavelmente algumas tenham passado por grandes melhoramentos.

No inventário de Genebra de Barros (1838) encontramos quatro engenhos do inventário do marido, de 1819. O engenho Monte Alegre, antes avaliado por 8:400, subiu para 52:613 (526%); o engenho Monjolinho, de 16:359 passou para 31:859 (95%); o Santo Antonio passou de 6:000 para 35:000 (483%), ao passo que o Limoeiro passou de 4:000 para 5:000 (25%) [...] A casa de morada na Rua do Ouvidor de 4:400 foi reavaliada por 12:000 (172%). (ARAUJO, 2006, p.161)

Genebra tornou-se, no início do século XIX, uma mulher de negócios do seu tempo. Deixou-se retratar com uma echarpe em volta no pescoço ao invés do tradicional colar. De joias, apenas brincos compridos dourados e adornos de cabeça, que parecem imitar um jardim, com flores e até mesmo alguns pássaros. O retrato, que está na coleção do Museu Paulista, já foi publicado inúmeras vezes e até onde se sabe é seu único retrato conhecido.

¹⁰⁰ Sobre a família Paes de Barros, ver artigo de CAMPOS, Eudes. Os Pais de Barros e a Imperial cidade de São Paulo. Informativo do Arquivo Histórico Municipal, ano 3, n.16. São Paulo, jan./fev. 1943. Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info16/index.html>

Retrato 3 - Genebra de Barros Leite (1782-1836).



Fonte: Acervo do Museu Paulista.

Nota: Autoria desconhecida; óleo sobre tela; dimensões: 65cm x 54cm (altura x largura). No detalhe, longo brinco em ouro com diamantes.

De seu primeiro casamento Genebra teve seis filhos, sendo que uma de suas filhas, Francisca Miquelina de Sousa Queirós (Retrato 4), nascida em 1803, casou com seu primo Francisco Inácio de Sousa Queiróz, militar de alto escalão do império. Não é conhecida a data da pintura, mas o retrato em miniatura de seu marido Francisco Inácio que Francisca Miquelina segura junto ao peito, indica que ela foi retratada após o casamento, ou ao menos após o compromisso de noivado.

Em um olhar mais atento ao retrato que Francisca Miquelina traz ao peito, percebemos que o pingente, circundado por pequenas pérolas, possui um elemento de ligação com o cordão de pérolas, na forma de uma flor de lis, um símbolo associado a várias instituições, entre elas a maçonaria e a monarquia francesa¹⁰¹, utilizado para simbolizar poder, soberania, honra e lealdade. O colar de pérolas com o retrato do marido coloca quase em segundo plano o suntuoso adereço de diamantes composto por colar, brincos e par de pulseiras idênticas utilizadas uma em cada braço, à moda da época. Diamantes em motivos florais cintilavam no toucado, em quantidade bem maior do que no retrato de sua mãe.

Abrimos aqui um parêntese para um comentário breve, porém importante, sobre as joias dos retratos. Não podemos afirmar que o adereço de Francisca

¹⁰¹ Fonte: http://heraldica.net.br/armorial/real/franca/franca_flordelis.htm

Miquelina era de diamantes, porém, seria improvável que, dada a condição social e financeira da retratada, suas joias fossem feitas com gemas menos nobres, ou com imitações de diamantes, motivo pelo qual nos referimos, no parágrafo anterior, os termos “adereço de diamantes” e “diamantes em motivos florais”. Situações semelhantes se repetirão também nos demais retratos analisados neste capítulo, quando usaremos o mesmo critério aqui utilizado, o de atribuir o provável material da joia a partir da característica visual representada no retrato, uma vez que tal atribuição não compromete o objetivo deste capítulo, de investigar os usos das joias.

Voltemos ao retrato de Francisca Miquelina. Em ambas as mãos, a revelação da utilização do que parecem ser dois anéis no mesmo dedo. Um deles poderia ser um anel de casamento, entretanto, não encontramos nas fontes pesquisadas – inventários, relatos ou mesmo na bibliografia, registros do uso de anéis de casamento nas primeiras décadas do século XIX.

Alzira Lobo de Arruda Campos (2003) comenta a falta de documentação sobre os aparatos cerimoniais do casamento na São Paulo colonial, ausentes até mesmo dos registros de cronistas e viajantes. Nos documentos do Arcebispado da Bahia, Campos encontrou a seguinte descrição de uma cerimônia de casamento, que menciona a união das mãos como símbolo, mas nada fala sobre anéis, permitindo assim supor que não existissem naquela situação:

Em seguida, o sacerdote passaria a ler o ritual da administração do sacramento, perguntando aos noivos se se dispunham a casar de suas livres vontades; se a resposta fosse afirmativa, o celebrante receberia os noivos, juntando-se-lhes as mãos direitas e fazendo com que se pronunciassem as seguintes palavras, primeiro a mulher, depois o homem: “Eu, N. recebo a vós, N. por meu marido/mulher, como manda a Santa Madre Igreja de Roma.” Expresso o mútuo consentimento, ficava contraído o matrimônio. (CAMPOS, 2003, p. 220)

É somente a partir da segunda metade do século XIX que surgem referências específicas a anéis de casamento, como a que foi registrada nas memórias de Maria Paes de Barros, ao ficar noiva de seu primo em 1868:

Dias depois, foi feita a primeira visita de noivado. Sentada ao lado dos pais, ela contemplava o primo, ouvindo calada as conversações. De súbito, cheia de surpresa, viu que ele se aproximava. Tirando do bolso uma caixinha de veludo, o rapaz colocou no dedo da noiva um magnífico anel de brilhante.” (BARROS, 1998, p.123)

Em 1869, o periódico *Semana Ilustrada*, publicou uma charge sobre o tema: “Perdeu-se um anel de casamento. Quem o achou pode buscar a mulher pertencente a ele no beco dos Aflitos.”¹⁰². Apesar de não termos encontrado referências em períodos anteriores, é muito pouco provável que tais ornamentos não estivessem presentes nas cerimônias de casamento, visto que os anéis de casamento são verificados na história dos adornos desde os tempos mais remotos (SCARISBRICK, 2007). O uso do anel de casamento possui historicamente o significado de demonstração pública do compromisso de fidelidade, e no contexto do século XIX também de obediência e respeito por parte da mulher, de acordo com a sua condição de dependência, passando da tutela do pai para a do marido.

Wanderely Pinho nos deixa perceber uma cena de casamento da elite paulista, através de relato da obra de Amelia Rezende Martins:

A 10 de março de 1847 celebrou-se o casamento à tarde. Grãs-cruzes, fardões; só a família. As senhoras ornadas de pérolas e brilhantes. A minha noiva vinha radiante de brilhantes, o meu retrato pendia-lhe ao colo de um rico colar de brilhantes que fora de sua mãe; o cabelo era apanhado por uma rica flor de brilhantes, o véu por outra, ainda mais rica...Acabado o recebimento, conversou-se, cantou a prima Amélia, dançaram as meninas, serviu-se um bom chá, e depois das 10 horas viemos para esta chácara. (PINHO, 1959, p.101)

A descrição da cena do casamento aponta para o orgulho do noivo em admirar o seu retrato ao peito da noiva, ainda mais valorizado por estar pendente em uma joia de família repleta de diamantes, sendo que a descrição da beleza das joias deixa implícito o elogio à beleza da própria noiva. A cerimônia, apesar de familiar, ostentava o luxo dos convidados através de seus fardões e grã-cruzes, que eleva a ocasião ao status de um baile de aparato.

Através do romance *Memórias de um sargento de milícias*, escrito por Manuel Antonio de Almeida em 1854, podemos observar os trajes que usavam a noiva Luizinha e sua tia, D. Maria, no dia do casamento de Luizinha, nas primeiras décadas do século XIX:

¹⁰² A revista *A Semana Ilustrada* circulou no Rio de Janeiro de 1860 a 1875, entretanto contava com assinantes também em São Paulo. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&pesq=&pagfis=4073>

A dona da casa trajava, fora do ordinário, um rico vestido de cassa bordado de prata, de corpinho muito curto e mangas de um volume enorme. Seja dito de passagem que a prata do bordado estava já mareada, e o mais do vestido um pouco encardido. Trazia ainda D. Maria um penteado de desmedida altura, um formidável par de rodela de crisólitas nas orelhas, e dez ou doze anéis de diversos tamanhos e feitios nos dedos. Luizinha trajava também um vestido que qualquer menos entendido na matéria desconfiaria que era filho legítimo do de sua tia; trazia um toucado de plumas brancas na cabeça e um rosário de ouro de contas mui grossas na cintura.” (ALMEIDA, 1941, p.202)

Na descrição dos trajes de D. Maria e Luizinha, observamos a valorização das joias em detrimento ao vestido desgastado e encardido de D. Maria, e mesmo do vestido da noiva, Luizinha, descrito, apenas, como cópia em menor tamanho do vestido de sua tia.

Retrato 4 - Francisca Miquelina de Sousa Queirós (1803-1831).



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Foto da autora.

Nota: Autoria desconhecida. Óleo sobre tela; dimensões 81cm x 60cm (altura x largura). Detalhes do pingente com retrato, brincos, colar, anéis e bracelete.

Figura 60 - Detalhes do Retrato 2



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Foto da autora

Francisca Miquelina se mudou com o marido para Portugal em 1828, e faleceu em 1831, deixando as filhas pequenas Genebra e Isabel. A segunda filha de Genebra de Barros Leite, Ilidia Mafalda de Sousa Queiroz (retratos 5 e 6) recebeu o título de Marquesa de Valença pelo casamento com Estevão Ribeiro de Resende, barão e marquês de Valença, figura relevante do império devido às suas importantes articulações sociais e políticas. (OLIVEIRA, 2010). A Marquesa de Valença foi, inclusive, dama de honra da Imperatriz Leopoldina. O noivado foi acertado por procuração quando Ilídia tinha apenas sete anos – idade mínima permitida pela lei, e o casamento foi realizado quando ela completou quatorze, em 1819. Estevão contava então quarenta e dois anos de idade. Ilídia foi retratada em traje de gala, usando um conjunto de adornos que indica outra moda, diferente daquela com que havia sido retratada sua irmã - ausência de grandes diamantes, predominância de ouro com

diamantes menores, em adereço composto por brincos, colar e pulseira (a posição da retratada não nos permite observar se havia pulseira nos dois braços). O conjunto, bem menos ostensivo do que aquele utilizado por sua irmã Francisca, e a ausência de enfeites de toucado, adornado apenas por uma plumária, sugerem uma época mais tardia. Nota-se a ausência completa de anéis – talvez por conta do uso de luvas que Ilídia parece estar carregando junto com o leque, e um broche de pedras escuras no corpete do traje, que mal pode ser observado por confundir-se com a tonalidade do vestido. O outro retrato de Ilídia de Sousa Queirós, mostra a marquesa em idade mais avançada, por joias apenas um broche junto à gola e brincos pequenos. Ilídia ficou viúva aos 50 anos, em 1856, e faleceu em julho de 1877, aos 72 anos.¹⁰³

Retrato 5 - Ilídia Mafalda de Souza Queirós, Marquesa de Valença (1805-1877)



Fonte: Acervo do Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)

Nota: autoria desconhecida; óleo sobre tela; dimensões 123cm x 60cm (altura x largura)

¹⁰³ Correio Paulistano, obituário, edição 06218, 27/07/1877.

Retrato 6 - Marquesa de Valença em idade avançada



Fonte: Acervo do Museu de História e Artes do Rio de Janeiro.

Nota: Autoria desconhecida; Oléo sobre tela; dimensões 73cm x cm (altura x largura)

As irmãs Francisca e Ilídia, ambas nascidas no início do século XIX, tiveram trajetórias distintas. Enquanto Ilídia Mafalda, em função de seu casamento com o Marquês de Valença, alcançou no período dos dois reinados posição social de grande destaque, tendo vivido no Rio de Janeiro e participado dos luxuosos salões da Corte, Francisca Miquelina mudou-se com o marido de São Paulo para Portugal em 1828, e faleceu precocemente em 1831, aos 28 anos. Ilídia Mafalda viveu até 1877, chegando aos 72 anos de idade.

É legítimo afirmar, portanto, que as joias usadas por Francisca Miquelina em seu retrato apresentem elementos da matriz portuguesa que identificamos no capítulo 2 desta pesquisa, como os grandes diamantes (que em famílias menos afortunadas eram substituídos por crisoberilos), o retrato do marido, e os muitos enfeites de toucado. O mesmo ocorre nos retratos de sua mãe, Genebra, que traz os diamantes no cabelo, e no retrato da Marquesa de Santos apresentado no capítulo anterior, em que é característica a profusão de joias de grande vulto, inclusive em formas muito parecidas com aquelas identificadas por Gonçalo Sousa no álbum de desenhos de joias portuguesas no Capítulo 1 deste trabalho. Há que se ressaltar, ainda, que as primeiras gerações da família Sousa Queiróz (e da maioria das famílias abastadas de São Paulo), mandavam os filhos homens fazer seus estudos em Coimbra, assim foi com Francisco Inácio, marido de Francisca Miquelina, Estevão de Rezende, o Marquês de Valença, marido de Ilidia Mafalda, e também com José da Costa

Carvalho, segundo marido de Genebra de Barros Leite. Conforme avança o século XIX, a partir de 1830, os rapazes passam a formar-se na Faculdade do Largo de São Francisco (MARTINS; BARBUY, 1998), em São Paulo, perdendo-se dessa forma um dos laços até então comuns entre as famílias paulistas e as terras portuguesas.

Na numerosa família de D. Genebra e Brigadeiro Luiz Antônio de Sousa Queiroz nasceram muitos netos, o que facilitava a realização de casamentos dentro da própria família como estratégia de garantia da manutenção do poder econômico e não divisão das propriedades. O quarto filho do casal, Luiz Antônio de Souza Barros, casou-se em primeiras núpcias com sua sobrinha, filha de sua irmã Ilídia Mafalda Rezende, com quem teve 9 filhos. Após a morte precoce de Ilidinha, como era chamada, Luiz Antônio, então com 42 anos de idade, contraiu segundas núpcias em 1850 com D. Felicíssima Campos Barros (retrato 7), com quem teve 10 filhos, sendo a primogênita D. Maria Paes de Barros, de quem tomamos por empréstimo as memórias como porto de partida deste capítulo.

Comendador Luiz Antônio de Souza Barros, dignitário da Ordem da Rosa e cavaleiro da Ordem de Cristo, além de herdeiro de grande parte das fazendas de seu pai, o Brigadeiro Luiz Antônio de Souza Queiróz, foi também personagem importante na esfera política, com amigos influentes na corte, como o Senador Nicolau Vergueiro, amigo e sócio de seu falecido pai. Após o casamento, D. Felicíssima passou a cuidar dos próprios filhos que nasciam com certa regularidade, além dos filhos anteriores do marido, para isso contando com a ajuda da *Mademoiselle*, governanta alemã trazida da Europa para garantir o ensino do francês e do alemão às meninas da casa, bem como ensinar as habilidades esperadas às moças da época: piano, bordado, etiqueta, dança e leituras. Os filhos homens foram enviados para estudar na Alemanha.

Uma família com tantos filhos e muitos recursos financeiros, certamente, garantia vida familiar intensa, com muitas atribuições à dona da casa, D. Felicíssima. Era dela a tarefa de administrar os vários criados incumbidos das atividades domésticas, da rouparia, da produção de alimentos e de tudo o que fosse necessário para o bem estar de todos, tanto no sobrado onde residiam na capital, na Rua São João, 10, como nas viagens que empreendiam em família para as temporadas nas fazendas. Os preparativos eram muitos e demorados, produzia-se roupas de cor para as crianças, pois as brancas encardiam muito na terra vermelha, arrumava-se todos os vestidos e enxoval, providenciava-se o estoque de alimentos, remédios e velas,

além de uma infinidade de utensílios domésticos, e também roupas e chapéus para os escravos (TORRES, 2010)

Eram, pois, comuns as reuniões familiares. Não apenas na cidade, mas também no interior, nas fazendas, onde sempre havia um pretexto para reunir as famílias. Ao inaugurar sua casa nova na fazenda, em Campinas, o conselheiro Albino reunira, na década dos sessenta, vinte e duas pessoas mais chegadas, e lá estava, com os Valença, o Sr. Luiz Antônio com sua jovem esposa e filhos...E, em São Paulo, será, principalmente na casa do Senador Souza Queiroz que se reunirão todos. (TORRES, 2010, p. 50)

D. Felicíssima foi retratada em sóbrios trajes cotidianos, porém com brincos longos de aparato, em conjunto com o broche que arremata a gola do traje.

Retrato 7 - D. Felicíssima Campos Barros [1831-18--].



Fonte: Acervo Museu Paulista. Foto José Rosael e Hélio Nobre.

Nota: Autoria desconhecida; óleo sobre tela; dimensões 60cm x 46cm (altura x largura). Época provável do retrato: ca.1860

Ainda na família Souza Queiróz, aparece a figura de Francisca de Paula Souza Queiroz (retratos 8 e 9), Baronesa de Limeira, casada com Vicente de Souza Queiróz, o Barão de Limeira. D. Francisca, assim como D. Felicíssima, era nora de D. Genebra de Barros Leite, e também sua sobrinha, uma vez que sua mãe, Maria de Barros Leite, era irmã de Genebra. Seguindo a tradição da família numerosa, de seu casamento com o barão de Limeira nasceram 15 filhos. No acervo do Museu Paulista há dois retratos da Baronesa de Limeira, sendo que em um deles, ela aparece retratada muito jovem, sem brincos, usando, apenas, um broche em tons de azul, combinando com

as fitas no cabelo. No outro retrato, já com idade avançada, usa apenas brincos simples de argola.

Maria do Carmo Rainho (1995) apontou a importância da chamada literatura de civilidade para a difusão de padrões desejados de comportamento no século XIX. Também sinalizados por Norbert Elias como fundamentais ao processo civilizador, tratados de cortesia, manuais de *savoir-vivre*, guias de bom tom e regras de etiqueta foram editados no Brasil ao longo do oitocentos. “O *Novo Manual do Bom Tom* teve pelo menos seis edições no Brasil em um curto intervalo de tempo, de 1857 a 1900. (RAINHO, 1995, p.3). O autor, Luiz Verardi, seria na verdade pseudônimo de Pierre Boitard, botânico, geólogo e zoológico francês. O título da obra já deixa claros seus objetivos: “Novo Manual do Bom Tom – contendo moderníssimos preceitos de civilidade, política, conduta e maneiras em todas as circunstâncias da vida, indispensáveis a mocidade e aos adultos para serem bem quistos e caminharem sem tropeço pela carreira do mundo.” Na quinta edição publicada no Brasil, em 1895, lê-se um trecho de “[...] como devem vestir-se as senhoras.”

É necessário variar de enfeites conforme as circunstâncias. De manhã deve ser o mais simples, mesmo para pagar visitas, e de tarde o mais rico; e para os bailes o mais elegante. O enfeite de uma donzela será sempre mais modesto que o de uma casada, porque o verdadeiro modo de achar marido é parecer inclinar-se a um gosto simples, isto é, ter aversão às casimiras e às ricas peles, e o mais profundo desprezo às joias de preço e aos diamantes...até que tenha encontrado um bom marido. Obrandó de outra maneira privam-se de receber ricos enfeites da mão de um esposo”. (VERARDI, 1895, p. 84).

Havia, portanto, implícita na escolha das joias a utilização de estratégias de construção de uma determinada imagem pessoal, que iria contribuir com o alcance de objetivos sociais particulares.

Retrato 8 - Baronesa de Limeira na juventude (1826-1905).



Fonte: Acervo do Museu Paulista (Foto José Rosael e Hélio Nobre)

Nota: Autoria desconhecida. Óleo sobre tela; dimensões 64cm x 50cm (altura x largura).

Retrato 9 - Baronesa de Limeira em idade avançada (1826-1905)



Fonte: Acervo do Museu Paulista

Nota: Autor: Pedro Antonio Sposito. Óleo sobre tela; dimensões 64cm x 50cm (altura x largura).

No acervo de retratos da família Sousa Queiróz pertencente ao Museu Paulista, encontramos ainda o retrato de Lídia Sousa Resende (retrato 10), filha do Barão de Resende, neta da Marquesa de Valença, retratada pelo pintor Bernardino Sousa Pereira já nas primeiras décadas do século XX, já fora dos limites temporais de nossa investigação. Lídia, juntamente com sua irmã Francisca de Melo, foi a doadora do

retrato de sua avó ao Museu¹⁰⁴, bem como do fundo documental de seu avô, o Marquês de Valença.

Retrato 10 - Lídia de Sousa Resende



Fonte: Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)

Nota: Lídia de Sousa Resende, neta da Marquesa de Valença, doadora da coleção do Marquês de Valença ao Museu Paulista. Século XX, c.1930. Óleo sobre tela; dimensões (53cm x 43cm).

Josefa Ribeiro Gavião Peixoto (retrato 11) também foi retratada sem anéis. Seu estado de casada, ou ao menos de noiva, é denunciado pela miniatura oval do retrato do marido em moldura dourada preso à gola do traje, como um broche. Os brincos são pequenos, e a indicação de seu status econômico fica por conta das duas grandes pulseiras douradas, usadas uma em cada braço. Josefa Gavião Peixoto nasceu em 1830, filha do capitalista comendador Antônio José Ribeiro da Silva, casou-se com Bernardo Avelino Gavião Peixoto, com quem teve seis filhos. Juiz de direito, formado na Academia do Largo de São Francisco em 1849, Gavião Peixoto foi condecorado por D. Pedro II Cavaleiro da Ordem da Rosa. Tinha sólidas conexões com a corte, tendo sido presidente da Província do Rio de Janeiro em 1882. Em São Paulo, era proprietário de uma longa extensão de terras da sesmaria de Cambuhy, da qual foi se desfazendo ao longo dos anos para pagamentos de dívidas. Josefa ficou viúva em 1912, e viveu até 1929.

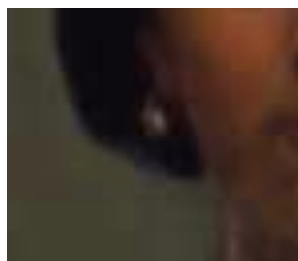
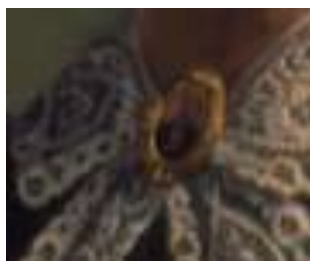
¹⁰⁴ Museu Paulista, inventário de exposições de 1932.

Retrato 11 - Josefa Ribeiro Gavião Peixoto (1830-1829)



Fonte: Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)

Figura 61 - Detalhe do broche, brinco e bracelete



Fonte: Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)

Autoria desconhecida. Óleo sobre tela; 116cm x 86cm (altura x largura).

D. Thereza Michelina (1802-1882) (retrato 12), de quem já conhecemos a carta que enviou ao irmão pedindo indicações sobre a moda usada na Corte, casou-se com Antonio Pompeu de Camargo em 1823 e ficou viúva aos 34 anos, em 1836, com os filhos menores: Ana Guilhermina, 12 anos, Antonio Pompeu de Camargo, 8 anos e Francisco Emilio, 5 anos. Urquiza Maria Borges relatou a trajetória de sucesso de D. Thereza Michelina como administradora dos bens deixados pelo marido:

Thereza administrou com eficiência os bens que ela e os filhos herdaram. Quando morreu, em 1882, aos 80 anos, deixou um patrimônio de 1:611:414\$000, fortuna notável para a época e bem mais expressiva do que a herança do Capitão Antônio; esta foi de 63:31\$000 [...] No inventário de Thereza Michelina (1882), constam três fazendas – Capivary, Jambeiro e Cachoeira – escravos, ações, dinheiro em mãos de terceiros e o casarão da cidade, onde se hospedou, em 1875, o Imperador Pedro II. O sobrado foi avaliado em 100:000\$000, juntamente com o mobiliário, objetos de decoração, utensílios, roupa de cama e mesa e o trole.” (BORGES, 2012, p. 212).

A autora cita, ainda na descrição feita pelo cronista José de Castro Mendes na crônica *Evocações sobre um leque antigo*, de 1952, sobre solene e festiva inauguração, em 1846, do sobrado de D. Thereza Michelina: “Como anfitriã magnífica, D. Thereza Michelina recebia seus convidados, vestindo tafetá negro, mitaines¹⁰⁵ bordadas, toucado de flores e o grande leque de plumas brancas, vindo diretamente de Paris.” (BORGES, 2012, p. 213).

Retrato 12 - D. Thereza Michelina do Amaral Pompeu de Camargo (1802-1832)



Fonte: Acervo Museu Paulista (Foto José Rosael e Helio Nobre).

Nota: Autor: Franco Sá Luis. Óleo sobre tela; 62cm x 52cm (altura x largura).

¹⁰⁵ Luva de cobre apenas a metade da mão, deixando os dedos livres.

Ana Guilhermina Pompeu do Amaral, a Viscondessa de Indaiatuba (retratos 13 e 14) nasceu em Campinas em 1824, filha de Theresa Miquelina do Amaral e Antônio Pompeu de Camargo. Em 1839, então com 15 anos, casou-se com seu tio materno, Joaquim Bonifácio do Amaral, o Visconde de Indaiatuba. Foi retratada em dois momentos, o primeiro, mais jovem, em traje festivo, com brincos longos e broche que acompanha o decote de ombro a ombro. De acordo com a documentação do Museu Paulista, o segundo retrato seria de autoria do pintor francês François-Auguste Biard, que teria estado no Brasil apenas por um período de dois anos, por volta de 1858, quando teria então pintado o retrato da viscondessa com 34 anos e aparência mais envelhecida.

O broche, sem brilho, segue acompanhando a gola do traje, que então chega até o pescoço. Os brincos dourados, apesar de bem menores que os primeiros, ainda se destacam na espécie de touca que lhe cobre a cabeça. Ana Guilhermina morreu em 1897.

Retrato 13 - Ana Guilhermina Pompeu do Amaral – Viscondessa de Indaiatuba (1824-1897)



Fonte: Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)

Nota: Autoria desconhecida. Óleo sobre tela, 76cm x 62cm (altura x largura).

Retrato 14 – Retrato de Ana Guilhermina Pompeu do Amaral, Viscondessa de Indaiatuba (1824-1897)



Fonte: Museu Paulista (Foto de José Rosael e Helio Nobre)

Nota: Óleo sobre tela, 61cm x 50cm (altura x largura), atribuído a François-Auguste Biard, ca.1858

Uma das filhas de Ana Guilhermina, Jessy Pompeu do Amaral, casou-se com Augusto de Souza Queiroz, neto de Genebra de Barros Leite, cruzando mais uma vez os rumos e os interesses das famílias da elite paulista.

Apesar de não estarem completamente esclarecidas as autorias ou os períodos dos retratos analisados, o maior interesse ao objetivo deste capítulo é a observação da utilização corporal das joias pelas retratadas. Percebe-se, por exemplo, na sequência dos retratos apresentados, que a quantidade de joias usadas por D. Francisca Miquelina nas primeiras décadas do século XIX vai sendo, comparativamente, reduzida nos retratos das décadas seguintes. Permanecem os brincos e os broches, estes quase sempre “encaixados” no colarinho, como que arrematando a gola, ajustando-se à moda da indumentária.

Para finalizar o eixo de pesquisa sobre os usos das joias, nos aproximamos de outra importante dama paulista de seu tempo, D. Veridiana Prado, que ainda criança foi levada pelo seu pai, o Barão de Iguape, para conhecer a Corte, quando foi então recebida pela Marquesa de Santos, que teria se encantado com a esperteza e vivacidade da pequena Veridiana. (PINHO, 1959, p. 71-104)

D. Veridiana Prado nasceu em 1825 em uma família pouco ortodoxa para a elite da época, já que seus pais não eram formalmente casados. Aos 13 anos casou-se com seu tio Martinho Prado. Separaram-se em 1878. Dos 6 filhos do casal, os quatro homens tiveram trajetórias de sucesso: Antônio Prado (1840), o primogênito, foi político, primeiro prefeito de São Paulo, ministro e senador do império; Martinico Prado (1843) foi político e ficou à frente dos negócios agrícolas da família; Caio Prado (1853) foi presidente das províncias de Alagoas e Ceará; e Eduardo Prado (1860), foi historiador e membro da Academia Brasileira de Letras. As duas filhas mulheres casaram-se, conforme os costumes da época, com rapazes aprovados por sua família. Ana Blandina casou-se com Antônio Pereira Pinho Junior, diplomata brasileiro em Paris, e Anésia casou-se com Elias Pacheco e Chaves. O primeiro filho do casal, neto de D. Veridiana, foi o doador do acervo da família ao Museu Paulista. Anfitriã de um dos mais elegantes e bem frequentados salões da capital paulista, seu modo de receber chegou a dar origem à expressão “nos moldes veridianos” (CAMARGOS, 2001).

O palacete de D. Veridiana foi um dos primeiros a ser instalado no bairro de Higienópolis, construído na chácara conhecida como Vila Maria em 1884. A Princesa Isabel, tendo visitado a casa durante sua visita a São Paulo em 1884, escreveu em seu diário “A propriedade de Dona Veridiana, lindíssima; casa à francesa, exterior e interior muitíssimo bonitos, de muito bom gosto [...] Os jardins têm gramados dignos da Inglaterra, a casa domina tudo, há um lagozinho, plantações de rosas e cravos, lindos. Vim de lá encantada.” (MOURA, 1998, p. 242).

D. Veridiana Prado foi contemporânea de D. Felicíssima, de D. Ana Guilhermina, da Baronesa de Limeira e de D. Josefa Gavião Peixoto, todas nascidas entre 1824 e 1830. Entretanto, o retrato de Veridiana (retrato 15), feito pelo pintor italiano Carlo De Servi em 1899, guarda uma diferença notável se comparado aos demais. A começar pela pose de corpo inteiro, de semblante sério, lembrando até mesmo um retrato masculino, revelando uma matriarca, muito mais do que uma esposa e mãe de família. A quase total ausência de joias, à exceção de um único anel, pode ser interpretada como uma tentativa de evitar demonstração de fragilidade, atributo naturalmente associado ao universo feminino da época. Um segundo retrato de D. Veridiana foi pintado em 1906 por Pietro Strina, por encomenda da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo para homenagear a paulista pelas suas valiosas contribuições à instituição. (ALMEIDA, 2020, p.113).

Retrato 15 - D. Verdiana Prado (1825-1910)



Fonte: Acervo Museu Paulista. Foto José Rosael e Helio Nobre

Autor: Carlo de Servi. Óleo sobre tela, 105cm x 95cm (altura x largura), ca. 1890.

A partir do cruzamento das memórias, imagens e biografias de mulheres paulistas do oitocentos, com suporte de fontes relacionadas à moda e aos hábitos sociais da época, foi possível identificarmos as mudanças (e também as permanências) nos padrões de uso de joias ao longo do século XIX: nas primeiras décadas (retratos 1-5, 8, 11), percebe-se alguns os elementos da joalheria portuguesa, como grandes diamantes em profusão. Em meados do século XIX (retratos 6, 7 e 10), as joias aparecem reduzidas, tanto em quantidade quanto em tamanho das peças, resumindo-se na maioria dos retratos analisados a um par de brincos e um broche, e mesmo em trajes de baile (retrato 13) já não percebemos ostentação de grandes diamantes e sim peças que parecem mais finas e delicadas. Conforme o século XIX se aproxima do final, e nossas personagens já mais envelhecidas (retratos 9, 12, 14 e 15), foram retratadas quase sem joias. As mudanças e permanências nos usos das joias identificadas neste capítulo serão melhor visualizadas e detalhadas em uma síntese visual que apresentamos a seguir.

7.2 Galeria de retratos: uma síntese visual

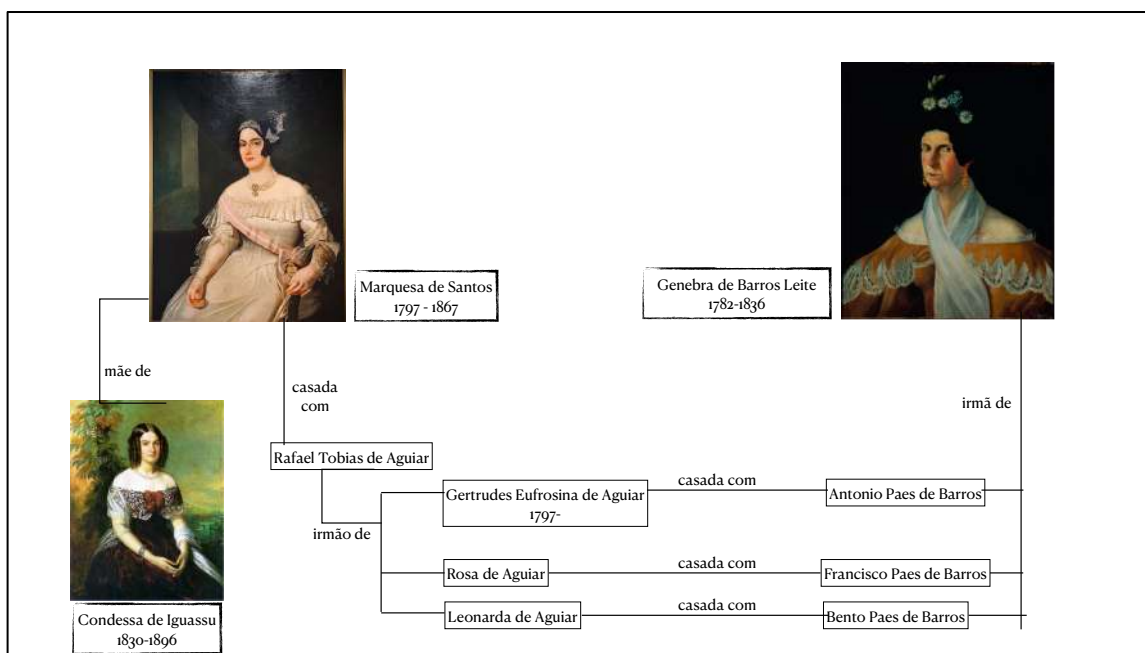
Ao longo do desenvolvimento deste capítulo, percebemos a necessidade de visualizar melhor as mudanças (ou permanências) nos padrões (tipos, formas e materiais) de joias nas gerações da mesma família, e também em diferentes períodos.

Para que os retratos pudessem ser posicionados próximos uns dos outros, foi necessário reduzir o tamanho da imagem, razão pela qual destacamos, logo abaixo da galeria, alguns detalhes ampliados das joias utilizadas, a fim de observar comparativamente os elementos entre si. Em que pese o fato de não ser possível observar com total nitidez todos os elementos, seja pela qualidade da imagem ou pela técnica da própria pintura, procuramos analisar os tipos de adornos, formatos e posição de colocação no corpo.

A fim de adequar a galeria ao formato do texto, dividimos os retratos em três quadros, e os detalhes em tipologias.

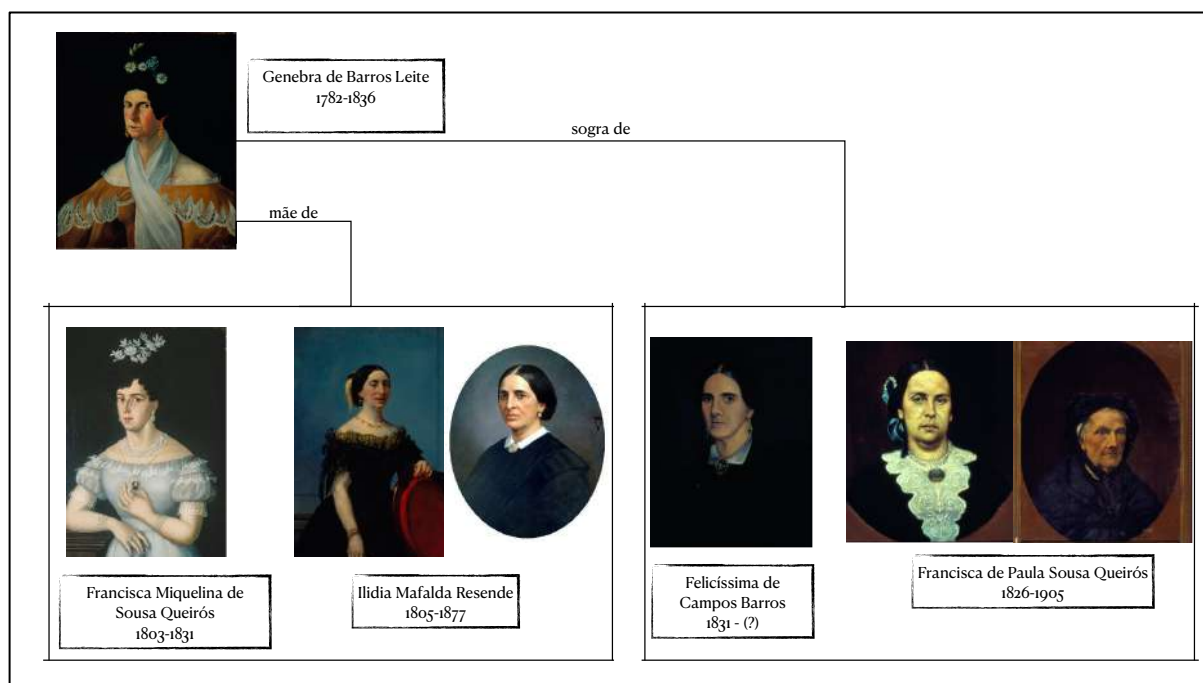
Por não termos a informação sobre a data de todos os retratos, optamos por utilizar, as datas de nascimento e morte das retratadas como referência temporal. Além disso, procuramos evidenciar as conexões familiares entre as mulheres retratadas.

Quadro 9 - Conexões Familiares Entre As Mulheres Retratadas (Marquesa de Santos e Genebra de Barros Leite)



Fonte: elaborado pela autora (2022)

Quadro 10 - Conexões de Genebra Barros Leite com Filhas e Noras



Fonte: elaborado pela autora (2022)

Quadro 11 - Conexões de Teresa Miquelina do Amaral Pompeu de Camargo com as Filhas



Fonte: elaborado pela autora (2022)

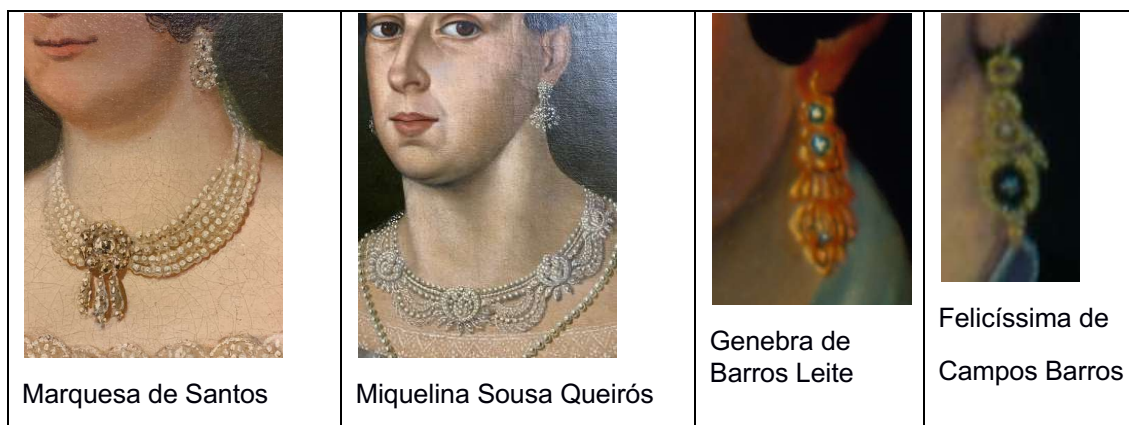
Quadro 12 - Enfeites de cabeça em detalhes



Fonte: elaborado pela autora (2022)

Observamos a utilização de enfeites de cabeça apenas nos primeiros retratos da galeria, sendo que nos retratos da Marquês de Santos, Genebra de Barros Leite e Miquelina de Sousa Queirós os enfeites reproduzem motivos naturais, com profusão de diamante, e são posicionados no alto da cabeça. No retrato de Ilídia Resende, os diamantes deram lugar à plumária posicionada na parte traseira da cabeça. Em todos os retratos o posicionamento dos enfeites acompanha o tipo de penteado em voga na época.

Quadro 13 - Brincos e colares em detalhes



Fonte: elaborado pela autora (2022)

Com relação aos brincos e colares, observamos três figuras que viveram na mesma época: Marquês de Santos, que teve sólidos laços com Portugal e com o Rio de Janeiro, Miquelina Sousa Queirós, que viveu em Portugal boa parte da vida, e Genebra de Barros Leite, personagem importante da cena paulistana no início do século XIX. Entretanto, que o tipo de brinco que observamos no retrato de Genebra,

longo, de ouro com poucos diamantes, difere completamente das duas primeiras que são retratadas com conjuntos ostensivos de diamantes e pérolas. Observamos, também, que o retrato de Felicíssima de Campos Barros, nora de Genebra, apesar de mais tardio, apresenta o mesmo tipo de brinco, longo, pendente, de ouro com diamantes pequenos. O brinco de aparato usado por Felicíssima não corresponde ao tipo de traje cotidiano com que ela foi retratada, o que nos permite inferir que, possivelmente, joias de aparato, talvez joias de família, fossem utilizadas para a produção dos retratos no sentido de demonstrar o status e riqueza familiar.

Quadro 14- Pingentes e broches em detalhes

 <p>Miquelina de Sousa Queirós</p>	 <p>Felicíssima Campos Barros</p>	 <p>Ana Guilhermina do Amaral</p>
 <p>Francisca Sousa Queirós</p>	 <p>Ilídia Resende</p>	 <p>Josefa Gavião Ribeiro Peixoto</p>

Fonte : elaborado pela autora (2022)

Nos pingentes e broches observamos, primeiramente, a mudança de forma de utilização e posição da peça. Enquanto no início do século XIX Miquelina Sousa Queirós utilizou o retrato do marido como pingente em um colar de pérolas, Josefa Gavião Ribeiro Peixoto utiliza, na segunda metade do século XIX, a joia como broche junto à gola do traje, assim como as demais mulheres retratadas da sua época. Também é possível observar nos broches alguns padrões vistos na joalheria das exposições universais, como a utilização de esmalte (Felicíssima de Campos Barros), e camafeus (Francisca Sousa Queirós e Ilídia Resende).

Quadro 15 - Anéis e braceletes em detalhes



Fonte: elaborado pela autora (2022)

Entre os retratos em que foi possível observar as mãos das retratadas, percebe-se anéis apenas nos retratos do início do século XIX (Marquesa de Santos e Miquelina Sousa Queirós). Os braceletes, porém, permanecem sendo utilizados com o mesmo padrão de formato com materiais diferentes. Enquanto Francisca Miquelina utiliza diamantes em profusão, as retratadas das décadas posteriores priorizam a utilização do ouro.

De forma geral, a observação da galeria de retratos (quadros 9, 10 e 11) evidencia que, no decorrer no século XIX, em São Paulo, o posicionamento das joias no corpo acompanhou as mudanças da indumentária, os colares deram lugar aos broches presos às golas, assim como os enfeites de cabeça foram reposicionados em função dos penteados. As demais tipologias continuaram sendo utilizadas em todo o período, porém as joias com grandes diamantes foram substituídas pelas de ouro e o tamanho dos brincos foi reduzido. Tais mudanças apresentam-se alinhadas com a

ideia de modernidade que permeou o século XIX, conforme demonstramos nos capítulos anteriores.

Com estas personagens paulistas que viveram a mentalidade da sua época encerramos este capítulo e essa pesquisa, restando-nos tecer algumas considerações finais, que apresentaremos a seguir.

CAPÍTULO 8 - CATÁLOGO DE JOIAS E BIJOUTERIAS

Este catálogo apresenta um conjunto de 27 exemplares de joias do século XIX, pertencentes à coleção do Museu Paulista, cuja observação deu origem às questões levantadas nesta pesquisa. Mesmo que diversas peças deste catálogo já tenham sido comentadas ao longo da tese, consideramos pertinente elaborar este instrumento, a fim de apresentar a coleção de forma sistemática, observar a materialidade das peças como fonte de conhecimento sobre materiais, dimensões e técnicas, e além disso, registrar informações complementares, por vezes existentes na documentação do Museu Paulista.

Optamos por manter a informação sobre materiais de acordo com o que consta na documentação do museu, mesmo que sua identificação tenha sido feita com base apenas no aspecto visual das gemas e metais.

A seleção das joias aqui apresentada foi feita com base na observação da presença de elementos característicos da joalheria do século XIX, uma vez que não há, em geral, documentos que comprovem a época ou a procedência das peças.

As informações contidas neste catálogo representam tudo o que se consegue saber até o momento sobre cada uma das peças, entretanto, é importante pontuar que a ficha catalográfica do Museu Paulista possui inúmeros outros campos de informação, que vêm sendo preenchidos ao longo dos anos da atividade de documentação do acervo, que caracteriza-se por ser um trabalho contínuo de pesquisa.

Na documentação de acervos museológicos podemos ter duas camadas de informações: aquelas que são individuais de um objeto específico, e aquelas que se referem a todos os objetos daquele tipo (Barbuy, 2008, p.39). Nesse sentido, este trabalho pretende elucidar uma camada intermediária de informação: além da inserção no tipo genérico (português ou internacional), a aproximação com o que terá sido o uso individual de cada peça ao situá-la em seu contexto específico: as práticas sociais da “elite do café” na São Paulo do século XIX.

BRINCOS

01	<p>RG 1181</p> <p>Denominação: Brincos (par)</p> <p>Materiais: Prata; crisólitas</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 10,40 cm</p> <p>Largura: 2,60 cm</p> <p>Altura: 1,3cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Par de brincos composto por 3 partes – base, laço e pingente – sendo possível separar uma parte da outra. Base em prata com gemas lapidadas em rosa (facetas irregulares), contornado por borlas. Possui sistema de fixação por gancho, com argola para fixação de fita ligando um brinco ao outro por trás da cabeça, evitando que o brinco pese para frente.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Ano de entrada no museu: 1974, avaliado em R\$25.000,00</p> <p>Consta ter pertencido à Marquesa de Santos. Chegou ao museu em 1974 juntamente com um vestido (RG1210) que também teria pertencido à Marquesa.</p>	
02	<p>RG 1182</p> <p>Denominação: Brincos (par)</p> <p>Materiais: Ouro; contas de vidro, cabelo</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 6,00 cm</p> <p>Largura: 2,00</p>	

	<p>Altura: 1,50</p> <p>Descrição: Par de brincos em formato de cachos de uva. Feito em contas de vidro revestidas com cabelo, e folhas feitas em ouro. Fixação por sistema de gancho simples.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Ano de entrada no museu: 1974, avaliado em R\$10.000,00</p>	 
03	<p>RG 7225</p> <p>Denominação: Brincos (Par)</p> <p>Materiais: Ouro; Coral</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,70 cm</p> <p>Largura: 0,70 cm</p> <p>Altura: 0,60 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Par de brincos em ouro e coral, em formato pendente, com sistema de fixação por gancho com travamento.</p>	
04	<p>RG 7234</p>	

	<p>Denominação: Brincos (Par)</p> <p>Materiais: Ouro; Prata; Pérola; Diamante</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 6,50 cm</p> <p>Largura: 1,20 cm</p> <p>Altura: 0,7 cm</p> <p>Descrição: Par de brincos em formato pendente com sistema de fixação por gancho simples, composto por elementos em formas orgânicas intercalando pérolas e diamantes cravados em prata e ouro. Fixação por gancho simples. Embalagem em couro e veludo, com a inscrição E. MADORI – Gioielliero Placenza</p>	 
05	<p>RG 7253</p> <p>Denominação: Brincos (Par)</p> <p>Materiais: Ouro; Diamante</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,50 cm</p> <p>Largura: 1,20 cm</p> <p>Altura: 1,00 cm</p> <p>Descrição: Par de brincos formado por base e pendente circular, em ouro e diamantes, com formas orgânicas, sistema de fixação por gancho com travamento.</p>	

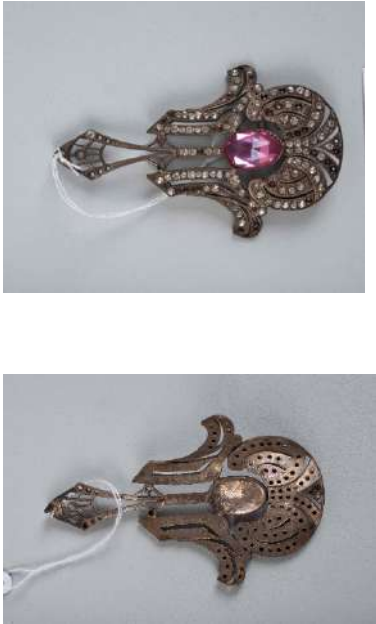
COLAR

06	<p>RG 4444</p> <p>Denominação: Colar</p> <p>Materiais: Prata; ouro; pérola; diamante</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 33,00 cm</p> <p>Largura: 10,70 cm</p> <p>Altura: 0,59 cm</p> <p>Descrição: Provavelmente do final do século XVIII, com 3 elementos pendentes, sendo um elemento central longo entre dois elementos curtos. O colar é formado pelo entrelaçamento de pequenas pérolas cravadas em ouro com diamantes cravados em prata.</p> <p>Possui argolas nas extremidades, para possibilitar o fechamento com fita de tecido amarrada em laço na parte de trás do pescoço.</p> <p>No detalhe pode-se observar a lapidação irregular dos diamantes e o tipo de cravação em que grande parte da gema fica sob o metal.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Ano de entrada no museu: 1974, avaliado em Cr\$60.000,00</p> <p>Conjunto com o brinco RG4445</p> <p>Os materiais e composição deste conjunto corresponde à descrição de um conjunto de joias egípcias que foi doado ao Museu Paulista em 1917 por José de Freitas Valle, porém não podemos afirmar que a referida doação teria sido deste conjunto.</p>	
----	--	--

PINGENTE

<p>07</p>	<p>RG 6396</p> <p>Denominação: Pingente: retrato</p> <p>Materiais: Retrato sob marfim; ouro</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,80 cm</p> <p>Largura: 3,20 cm</p> <p>Altura: 0,60 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Miniatura de retrato de figura masculina não identificada, em trajes militares. Moldura em ouro e argola para ser colocado em correte ou alfinete.</p> <p>No verso observa-se fundo em tecido verde. É provável que originalmente houvesse aplicação de cabelos sobre o tecido.</p>	 
<p>08</p>	<p>RG 7200</p> <p>Denominação: Pingente</p> <p>Materiais: Prata; madrepérola; marcassita.</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 5,50 cm</p> <p>Largura: 4,00 cm</p> <p>Altura: 0,50 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Medalha em formato circular com borda irregular, em madrepérola com relevo representando a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Moldura em prata com aplicação de marcassitas. Elemento superior para colocação em corrente ou em alfinete.</p>	 

<p>09</p>	<p>RG 7219</p> <p>Denominação: Pingente porta-retrato</p> <p>Materiais: Ouro; fotografia</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,10 cm</p> <p>Largura: 2,00 cm</p> <p>Altura: 0,40 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Pingente em formato circular com elemento central móvel, que ao ser aberto revela retrato fotográfico da face de figura feminina.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Entrada no museu através de herança vacante de Clara Dish Lojek</p>	 
<p>10</p>	<p>RG 7251</p> <p>Denominação: Pingente porta-retrato</p> <p>Materiais: Ouro; prata; esmalte</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,70 cm</p> <p>Largura: 2,90 cm</p> <p>Altura: 0,50 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Pingente em formato irregular com decoração em esmalte representando anjo em ambiente de natureza. No verso observamos local para colocação de retrato.</p>	 

11	<p>RG 7251</p> <p>Denominação: Pingente</p> <p>Materiais: Metal; marcassita; pedra rosa</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 7,50 cm</p> <p>Largura: 4,50 cm</p> <p>Altura: 0,70 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Pingente em formato irregular, em prata com marcassitas em toda a superfície, com uma pedra rosa em destaque no centro. A ausência de elementos de fixação no verso nos leva a concluir que a peça seria costurada diretamente no traje</p>	

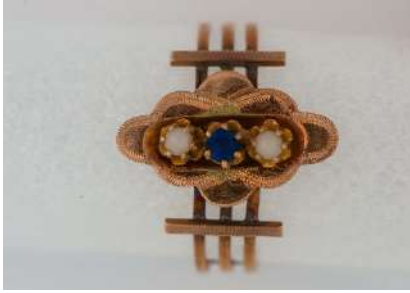



ANEL

12	<p>RG 1177</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; Crisólitas, Pintura em porcelana; vidro</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,50 cm</p> <p>Largura: 2,98 cm</p> <p>Altura: 2,21 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel em formato oval, com representação de rosto feminino usando brincos e colar e adorno de cabeça. O anel é contornado por 24 gemas em lapidação rosa (possivelmente crisólitas), além de borlas no contorno externo.</p>	
----	--	---

	<p>Informações Complementares:</p> <p>Ano de entrada no museu: 1974, avaliado em Cr\$5.000,00</p>	
13	<p>RG 1205</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; crisólitas</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,64 cm</p> <p>Largura: 2,73 cm</p> <p>Altura: 2,44 cm</p> <p>Descrição: Anel em formato oval com 48 crisólitas, borlas no contorno.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Consta ter pertencido ao Padre Feijó</p>	
14	<p>RG 5177</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Prata; turquesa; pérola</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,50 cm</p> <p>Largura: 1,50 cm</p> <p>Altura: 2,2 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel marquesa com pequenas turquesas, estrela em prata no centro e pérola no centro da estrela.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Modelos similares são encontrados na bibliografia inglesa.</p>	


<p>15</p>	<p>RG 5178</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; prata; pérolas; cabelo</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,00 cm</p> <p>Largura: 1,00 cm</p> <p>Altura: 1,00 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel de base retangular, com centro preenchido com cabelos, contornado por pequenas pérolas cravadas em prata. O aro apresenta-se em ouro, com trabalho em suas laterais.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Entrada no museu através de herança vacante de Matilde Lindemberg</p>	
<p>16</p>	<p>RG 5951</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; prata; gemas</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,20 cm</p> <p>Largura: 2,10 cm</p> <p>Altura: 1,60 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel com aro em ouro trabalhado em toda a extensão do aro, base com gemas cravadas em prata. A forma de cravação sugere peça do século XVIII, em que a gema fica praticamente toda escondida no metal.</p>	

	<p>Informações complementares:</p> <p>Data de entrada no museu: 21/10/1974, pela doação de Branca de Castro Canto e Mello, descendente da Marquesa de Santos.</p>	
17	<p>RG 7201</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; diamantes</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,50 cm</p> <p>Largura: 2,50 cm</p> <p>Altura: 1,60 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel em ouro, de base quadrada, com pequenos diamantes irregulares.</p>	 
18	<p>RG 7214</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; Platina; Pérola; Gemas</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,20 cm</p> <p>Largura: 0,90 cm</p> <p>Altura: 2.20 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel com aro em ouro e elemento central em platina, em formato orgânico, com pérolas e gema azul em destaque.</p>	 

19	<p>RG 7224</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Ouro; Pérola; Gema azul</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,30 cm</p> <p>Largura: 1,10 cm</p> <p>Altura: 1,80 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel em ouro com elemento central em formato irregular contendo duas pérolas e uma gema azul entre elas.</p>	 
20	<p>RG 7236</p> <p>Denominação: Anel</p> <p>Materiais: Platina, diamantes</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 2,50 cm</p> <p>Largura: 1,10 cm</p> <p>Altura: 1,80 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Anel em platina com um diamante maior no centro e nove diamantes menores formando um círculo em volta do diamante maior, este cor champagne. Laterais vazadas e com</p>	 

	outros diamantes menores cravados na platina.	
--	---	--


PULSEIRA

21	<p>RG 1180</p> <p>Denominação: Pulseira</p> <p>Materiais: Metal; cerâmica</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 13,00 cm</p> <p>Largura: 2,90 cm</p> <p>Altura: 0,50 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Pulseira formada por 5 camafeus ovais com representações de faces femininas. Provavelmente falte uma parte da peça.</p>	
----	---	--

BROCHE

22	<p>RG 6395</p> <p>Denominação: Broche</p> <p>Materiais: Prata; cabelo</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 4,50 cm</p> <p>Largura: 3,50 cm</p> <p>Altura: 0,50 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Broche em formato oval, moldura em prata com borlas. Na frente, monograma OSQ (Olga de Sousa Queirós), bordado com cabelos,</p>	
----	--	---

	<p>com a data 25 de fevereiro de 1900, também bordada com cabelos. Toda a superfície do verso bordada com cabelos. Parte do elemento de fixação pode ser observado nas duas laterais do verso, sem o alfinete.</p>	
23	<p>RG 6395</p> <p>Denominação: Broche</p> <p>Materiais: Metal; madrepérola</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,00 cm</p> <p>Largura: 2,50 cm</p> <p>Altura: 0,50 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Broche camafeu em formato oval, moldura em metal vazada. Centro em madrepérola com figura de face feminina. No verso é possível observar, além dos elementos laterais de fixação do alfinete, também argola na parte superior, possibilitando que o broche fosse utilizado também como pingente.</p>	
24	<p>RG 4446</p> <p>Denominação: Broche</p> <p>Materiais: Prata, diamantes</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 3,92 cm</p> <p>Largura: 1,24 cm</p>	


	<p>Altura: 1,06 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Broche formado por uma gema central montada em prata, da qual partem dois lados iguais, formados por várias gemas menores, fazendo alusão a motivos florais. As gemas são lapidadas em formato irregular e toda a base das gemas fica escondida pelo metal.</p>	
25	<p>RG 6017</p> <p>Denominação: Broche</p> <p>Materiais: Prata, marcassita</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 5,50 cm</p> <p>Largura: 3,40 cm</p> <p>Altura: 1,02 cm</p> <p>Descrição:</p> <p>Broche em prata rendilhada em formato orgânico, lembrando uma folha. Na base apresenta várias pequenas marcassitas cravadas em prata.</p>	

CONJUNTO DE JOIAS

26	<p>RG 1184</p> <p>Denominação: Joias de besouros (conjunto)</p> <p>Materiais: Joias: Prata; diamante; pérola; besouro</p> <p>Estojo: Couro; veludo; seda</p> <p>Dimensões do estojo:</p>	
----	---	--

<p>Comprimento: 28,00 cm</p> <p>Largura: 12,00 cm</p> <p>Altura: 8,00 cm</p> <p>Descrição: Conjunto de joias composto por bracelete, par de abotoaduras, broche e par de brincos. Feitos em prata com pérolas, diamantes e besouros. O estojo parece representar o formato de boca de jacaré.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Ano de registro de patrimonialização no museu: 1983, avaliado em Cr\$25.000,00</p> <p>No século XIX, foram chamadas de joias egípcias aquelas que utilizavam besouros na sua composição. De acordo com a documentação do Museu Paulista, a instituição recebeu em 1917 doação de “um conjunto de joias egípcias do Dr. José de Freitas Valle, um colar e brincos”. Entretanto, não podemos afirmar que este conjunto corresponde ao da doação recebida em 1917, uma vez que há divergência quanto a tipologia das peças que compõem o conjunto, que é formado por seis peças, enquanto a referida doação teria sido somente de um colar e brincos.</p> <p>Há ainda a possibilidade das joias doadas em 1917 serem do conjunto RG 4444 e RG4445, descritos a seguir.</p>	 
---	--

<p>27</p>	<p>RG 4444 (colar) e RG 4445 (brincos)</p> <p>RG4444 (colar):</p> <p>Denominação: Colar</p> <p>Materiais: Prata; ouro; pérola; diamante</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 33,00 cm</p> <p>Largura: 10,70 cm</p> <p>Altura: 0,59 cm</p> <p>Descrição: Provavelmente do final do século XVIII, com 3 elementos pendentes, sendo um elemento central longo entre dois elementos curtos. O colar é formado pelo entrelaçamento de pequenas pérolas cravadas em ouro com diamantes cravados em prata.</p> <p>Possui argolas nas extremidades, para possibilitar o fechamento com fita de tecido amarrada em laço na parte de trás do pescoço.</p> <p>No detalhe pode-se observar a lapidação irregular dos diamantes e o tipo de cravação em que grande parte da gema fica sob o metal.</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Ano de registro de patrimonialização no museu: 1983, avaliado em Cr\$60.000,00</p> <p>Conjunto com o brinco RG4445</p> <p>Informações complementares:</p> <p>Este conjunto de colar e brincos teria sido ofertado ao Museu Paulista pelo Sr. José de Freitas Valle em 1917, descritas como joias egípcias.</p> <p>Na documentação da instituição, localizamos a seguinte informação na coleção de correspondências da diretoria, de 1917:</p>	
-----------	--	--

	<p>“De generoso doador que ao elevado conhecimento de coisas arqueológicas reúne o mais apurado senso estético, acaba, o Museu Paulista de receber valiosíssimo presente: o de joias egípcias de prata, diamantes e pérolas, um colar e brincos. Foram os últimos um pouco modificados por anterior proprietário, mas o colar conserva sua feição rigorosamente antiga; o trabalho de ourivesaria, todo feito à mão, é de grande dificuldade, e o antigo ourives de São Paulo, o Sr. Achille Baudoin, pediu cinco contos de réis a uma pessoa que desejava muito obter uma reprodução exata da joia.”</p> <p>Há ainda o registro do recebimento deste conjunto de joias no livro de entradas de acervo de 1917: “Recebi do Dr. José de Freitas Valle valioso presente de uma joia egípcia.”</p>	
	<p>RG 4445 (brincos)e RG 4444 (colar)</p> <p>RG 4445 (brincos):</p> <p>Denominação: Brincos (Par)</p> <p>Materiais: Ouro; Prata; Gemas</p> <p>Dimensões:</p> <p>Comprimento: 1,3 cm</p> <p>Largura: 1,3 cm</p> <p>Altura: 1,5 cm</p> <p>Descrição: Par de brincos com uma gema central circundada por outras 7 gemas menores. Todas montadas em prata de forma quase totalmente envoltas pelo metal, deixando visível apenas a face superior da gema. A forma de cravação e o tipo de lapidação sugerem período século XVIII.</p> <p>A forma de fixação parece ter sido alterada para tarracha, em ouro.</p>	

	<p>Informações complementares:</p> <p>Ano de entrada no museu: 1974, avaliado em Cr\$10.000,00.</p> <p>Apesar de possuírem números de RG independentes, os brincos RG4444 forma conjunto com RG4445.</p> <p>Os materiais e composição deste conjunto corresponde à descrição de um conjunto de joias egípcias que foi doado ao Museu Paulista em 1917 por José de Freitas Valle, porém não podemos afirmar que a referida doação teria sido deste conjunto.</p>	
--	---	--

CAPÍTULO 9 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A joalheria portuguesa viveu um período de grande riqueza a partir da descoberta das minas de diamantes no Brasil colônia em meados do século XVIII. Enviados a Portugal como matéria prima, diamantes e gemas coloridas extraídos do Brasil retornavam para o Rio de Janeiro lapidados e montados em joias das mais variadas formas. Chegavam através de comerciantes ou eram despachadas no porto de Lisboa como mercadorias para serem recebidas e vendidas no Rio de Janeiro, e também em São Paulo. As joias vindas de Portugal foram reproduzidas por ourives locais, muitos deles artesãos portugueses que emigravam principalmente nas primeiras décadas do século XIX, adaptando a fabricação das peças aos materiais e técnicas produtivas locais.

Em Portugal, o ofício do ourives teve na Confraria de Santo Eloy sua mais antiga e forte representação. Organizada de forma rigidamente hierárquica e com regras específicas às quais seus associados estavam sujeitos, a Confraria funcionava como uma estrutura de apoio aos ourives e ao mesmo tempo de vigilância, buscando garantir, através do cuidado com cada associado, seja providenciando remédios aos carentes ou oferecendo dotes às filhas solteiras, a manutenção da boa imagem da corporação perante a sociedade. A documentação pesquisada mostrou que, conforme avançou o século XIX, as exigências técnicas às quais os ourives eram antes submetidos foram flexibilizadas em nome de uma maior arrecadação de recursos financeiros para a instituição. É possível que este processo tenha contribuído, em alguma medida, para um certo empobrecimento do nível técnico dos ourives portugueses, principalmente se aliarmos a isso o fato de que a joalheria Leitão e Irmão, uma das mais importantes e tradicionais de Portugal, a partir de 1860 deu início a um processo de renovação, indo buscar em Paris e Londres novas perspectivas de negócios.

Ao contrário de Portugal, no Brasil a profissão de ourives foi marcada pela dificuldade de regulamentação. A Carta Régia que vigorou de 1766 até 1815 proibiu o exercício do ofício de ourivesaria na colônia, o que favoreceu a atividade clandestina no período. Em São Paulo, apesar de não haver registros oficiais de corporação de ourives formalmente organizada, as fontes evidenciaram que havia uma estrutura hierárquica nos moldes portugueses, com mestres, oficiais, avaliadores, e juízes de

ofício, além de um certo grau de especialização no ofício de ourives, como lapidários e cravadores.

Em São Paulo, nas primeiras décadas do século XIX os ourives caracterizaram-se como agentes de produção das joias, com suas oficinas e sua organização profissional estabelecidas a partir da referência portuguesa trazida pelos primeiros artesãos. No decorrer do século XIX, principalmente a partir de 1850, os ourives foram aos poucos e cada vez mais tornando-se agentes de circulação das joias, envolvendo-se no processo de compra e venda de mercadorias produzidas na Inglaterra e na França, acompanhando as mudanças sociais, econômicas e urbanas que São Paulo experimentava.

Instalados na região central do Triângulo, os ourives-joalheiros ainda executavam joias de ouro e prata e realizavam consertos, porém esta atividade de produção foi cedendo espaço para o comércio. Exibiam em suas vitrines uma profusão de joias de todos os tipos, materiais e valores, e prosperavam aqueles que melhor dominassem as relações sociais e o entendimento do gosto da época. Tinham na imprensa, que também se desenvolvia a partir de meados do século XIX, principalmente no Jornal Correio Paulistano, um meio de divulgação de seus produtos “de último gosto”, que vinham do Rio de Janeiro ou diretamente de Paris e Londres pelas linhas de vapores que aportavam em Santos e chegavam a São Paulo pelas estradas de ferro, onde a elite enriquecida pela economia do café passou a alternar períodos de estadia entre as residências da capital e da fazenda, intensificando assim a vida social, e conseqüentemente o consumo de bens relacionados à apresentação pessoal e aparência, incluindo as joias. Entre os ourives-joalheiros pesquisados, havia os que eram imigrantes franceses e alemães, que procuravam manter um padrão de vida elevado, buscando assim posicionarem-se no grupo social mais alto em busca de prosperidade nos negócios. Contavam com boas relações na Europa, comprando produtos através de intermediários ou viajando, eles próprios, para trazer as mercadorias para seus estabelecimentos.

A documentação mostrou que, conforme avançou o século XIX, as vitrines ganharam mais destaque e os móveis e equipamentos relacionados com a apresentação e venda das joias passaram a ser os itens mais valorizados nos inventários dos ourives-joalheiros pesquisados, em detrimento das ferramentas de equipamentos de oficina.

As pesquisas nos documentos das Exposições Universais do século XIX demonstraram que, no segmento da joalheria, apesar de o Brasil ter empreendido esforços para apresentar naqueles eventos joias de vulto pertencentes a brasileiros ilustres, o Brasil fez-se representar neste ramo muito mais como fornecedor de matéria prima (gemas, diamantes, besouros, penas) do que como produtor de joias propriamente ditas. Por outro lado, no Brasil a joalheria foi impactada pelas novidades apresentadas nas exposições universais, tanto pelas inovações técnicas, como os processos eletromagnéticos ou de produção de pérolas falsas e gemas artificiais, quanto pela mudança de mentalidade em relação à joia, que passou a ser vista cada vez mais como obra de arte, sem deixar de estar associada ao luxo.

As famílias da elite paulista, em geral com muitos filhos e netos, promoviam casamentos dentro do próprio núcleo familiar ou de um restrito grupo social e econômico, garantido assim a indivisibilidade de propriedades e fortunas. O papel feminino nestas famílias envolvia a administração dos criados, o planejamento das temporadas familiares nas fazendas, a organização da vida social da família e, em alguns casos, as mulheres foram também responsáveis pela gestão dos negócios da família após o falecimento dos maridos, prosperando e aumentando o patrimônio. Em paralelo à atividade doméstica intensa, também cabia às mulheres apresentarem-se socialmente à altura das posições ocupadas por seus maridos, através do alinhamento com as regras da moda e condutas de etiqueta e civilidade esperadas para a época.

A pesquisa sobre a biografia e as joias da paulista Domitila de Castro Canto e Melo revelou ser a Marquesa de Santos um elo consistente entre as joias portuguesas, o Rio de Janeiro e São Paulo, dada sua trajetória entre as duas cidades, suas famosas relações com a família real portuguesa e seu muito conhecido apreço pelas joias e pela vida social. A análise de sua coleção de joias demonstrou que nela havia, de fato, vários elementos que identificamos na matriz portuguesa, como diamantes de grandes dimensões, adornos de cabeça em formas vegetalistas, ametistas, miniaturas de retratos em pendentos ou broches. A análise de outras biografias esclareceu que tais elementos também estavam presentes nos retratos de outras personagens paulistas das primeiras décadas do século XIX, Genebra de Barros Leite e Francisca Miquelina Sousa Queiróz.

O conjunto de retratos do Museu Paulista nos permitiu observar que, conforme avançou a segunda metade do século XIX, as personagens foram retratadas com joias

menores e mais delicadas, sinalizando a adoção de um novo gosto com origem principalmente na França e na Inglaterra. Quando cotejamos a observação dos retratos com as fontes relacionadas à moda e aos manuais de etiqueta e civilidade, ficou evidente que a definição dos usos das joias atendia à critérios relacionados com a idade e com o estado civil da retratada.

A condição de permanência intrínseca às joias, seja pelo seu valor financeiro ou afetivo, faz com que a posse e o uso assumam significados diferentes. Enquanto a posse está associada à preservação do bem material ou da memória, como no caso das joias de família ou das joias de afeto, o uso está associado aos aspectos relacionados à status, moda, sociabilidade e etiqueta. No contexto do século XIX, os usos das joias também assumiam significados distintos. Podiam ser usadas como demonstração de status e poder (do marido) em eventos de aparato, ou de demonstração pública do luto, ou ainda para estar em alinhamento com a moda e as regras de etiqueta da época, no intuito de manter-se parte do grupo social pretendido.

Neste trabalho buscamos conhecer, utilizando a joia como plataforma de observação, um pouco mais da vida da São Paulo de oitocentos. As diversas fontes pesquisadas - textuais, materiais e iconográficas, evidenciaram o que os viajantes não descreveram: o brilho sob a mantilha das paulistas do oitocentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGRANTI, Leila Mezan. **Família e vida doméstica**. In: SOUZA, Laura de Mello. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALMEIDA, Adilson José de. **Uniformes da Guarda Nacional (1831-1852): a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 8, n. 1, p. 77-147, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142001000100004>

ALMEIDA, Débora Elise de. **A Pintura de retrato na sociedade paulistana e sua importância para a história da arte no Brasil**. In: VASCONCELOS, Adaylson Vagner Sousa de; VASCONCELOS, Thamires Nayara Sousa de (Org.). Linguística, letras e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos [recurso eletrônico]. Ponta Grossa, Paraná: Atena, 2020, p. 103 -115. Cap. 10.

ALMEIDA, Fernando Moitinho de. **Inventário de marcas de pratas portuguesas e brasileiras: século XV a 1887**. Lisboa: INCM, 1974.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do oitocentos**. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2006.

ARQUIVO NOBILIARCHICO BRASILEIRO. Disponível em:

<https://archive.org/details/archivonobiliarc00vascuoft/page/124/mode/2up?view=theater>

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBUY, Heloisa. **A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914**. São Paulo: EDUSP, 2006.

BARBUY, Heloisa. **A Exposição universal de 1889 em Paris, visão e representação na sociedade industrial**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BARBUY, Heloisa. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BARBUY, Heloisa. Os inícios da galeria de retratos da Faculdade de Direito de São Paulo em meados do século XIX. In: BAREL, Ana Beatriz Demarchi; COSTA, Wilma Peres. **Cultura e poder entre o império e a república: estudos sobre os imaginários brasileiros (1822-1930)**. São Paulo: Alameda, 2018.

BARBUY, Heloisa. **Um sistema comercial-cultural de importação de porcelanas de mesa francesas no Brasil do século XIX**. Belo Horizonte, *Varia História*, v. 35, n. 67, p.275-309, jan/abr 2019.

BARBUY, Heloisa. **Documentação museológica e a pesquisa**. MAST Colloquia, v.10 (Documentação em museus). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, 2008. p.33-44. Disponível em

<https://www.yumpu.com/pt/document/view/40640968/mast-colloquia-10-museu-de-astronomia-e-ciencias-afins>

BARBUY, Heloisa. **A Marquesa de Santos: uma mulher, um tempo, um lugar.** Academia Paulista de História, Revista do Historiador, n.160, p. 6-8, jan-fev. 2012.

BARBUY, Heloisa. **Romantismo e modernidade em São Paulo, no século XIX.** In: Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (coord). Actas do I Congresso O Porto Romântico. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012, v.2, p.544-556.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2009. (1ª edição 1973).

BINDER, Fernando Pereira. **Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo.** Comunicação. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

BIVAR, Vanessa dos Santos Bodstein. **Vivre à St. Paul:** os imigrantes franceses na São Paulo oitocentista. 2008. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BORGES, Urquiza Maria. **Negociantes na cidade de São Paulo (1875-1880).** Dissertação (Mestrado), Departamento de História Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1979.

BORGES, Urquiza Maria. **As peripécias da fortuna:** cotidiano feminino – Sécs XIX e XX. São Paulo: Annablume, 2012.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **A Teia Mercantil: negócios e poderes em São Paulo Colonial (1711-1765).** São Paulo: Alameda, 2010.

BRANCANTE, Maria Helena. **Os ourives: na história de São Paulo.** São Paulo: Árvore da Terra, 1999.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. **Revista de História**, São Paulo, v. 30, n. 62, p. 261-294, jun. 1965. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422/119736>>. Acesso em: 19 maio 2018.

BRUNO, Ernani Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo.** São Paulo: Livraria José Olympio Editora. 1954.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kiryal, crónica da Belle Époque Paulistana**. São Paulo: SENAC, 2001.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. **Casamento e família em São Paulo colonial: caminhos e descaminhos**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CARVALHO, Vania Carneiro de. **Gênero e Artefato: O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920**. 2021

CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil: origens, evolução e características**. Rio de Janeiro: Cândido G. de P. Machado, 1980.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COIMBRA, Álvaro da Veiga. A real ordem de Santa Isabel. **Revista de História da USP**, n. 56, v. XXVII, ano XIV, out./dez. 1963. Disponível em: <<http://revhistoria.usp.br/index.php/edicoes/170-rh-56>>. Acesso em 25 jul. 2021.

COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel. **Ourar e trajar**. Viana do Castelo, Portugal: Uniarte, 2011.

COSTA, Laurindo. **Uma arte famosa – Estudos sobre a famosa arte da ourivesaria e as instituições de Santo Elói**. Porto, Portugal: Costa & Cia Editores, 1920.
COUTO, João; GONÇALVES, Antonio M. **A Ourivesaria em Portugal**. Livros Horizonte: Portugal, 1960.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomaz. **Joias de Crioula**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011

DEAECTO, Marisa Midori. **Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. **Anais do Museu Paulista**, v. 2, p.129-160. Jan./dez. 2004.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos bens : para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

DREYFUS, Jenny. **Louças da aristocracia do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Monteiro Soares, 1982.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FRANCESCHI, Humberto. **O ofício da prata no Brasil**. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1988.

FREITAS, Affonso A. de. **A imprensa periódica de São Paulo desde os seus primórdios em 1823 até 1914**. 1914. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/bd/bas/livros/a-imprensa-periodica-de-sao-paulo>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

GERE, C.; RUDOE, J. Jewellery at the 1862 Exhibition. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present**, v. 38, p. 82-105, 2014. Disponível em: www.jstor.org/stable/24395448 . Acesso em: 10 fev. 2020.

GERE, C; RUDOE, J. **Jewellery in the Age of Queen Victoria: a mirror to the world**. The British Museum Press, London, 2010.

GINZBURG, Carlo; PONI, Carlo. O Nome e o Como: troca desigual e mercado historiográfico. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989, p. 169-178.

GONÇALES, Guilherme Domingues. **Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil-1851-1911**. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.8.2019.tde-10092019-160919>

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Coleção Memória e cidadania, 2007. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4697385/mod_resource/content/1/GON%203%27ALVES.%20antropologia_dos_objetos_V41.pdf>. Acesso em: 24 jul 2021.

HADDAD, I. Joias bijoux Sthéphane Mallarmé. **Revista Dobras**, v. 9, n. 20, 2016. Tradução de: MALLARMÉ, Stéphane. La dernière mode: gazette du monde e de la famille. Paris, Editions Ramsy, 1874. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.v9i20.492>. Acesso em: 18 jul.2021.

JULIEN, Marie-Pierre. RUSSELIN, Céline. **La culture matérielle**. Paris: Éditions La Découverte, 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. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/152/1/Knauss%2C%20Paulo-O%20cavalete%20e%20a%20paleta.pdf>>. Acesso em: 24 jul 2021.

KIYOMURA, Leila. Ela foi muito mais do que a amante do imperador. Matéria jornalística sobre a exposição “A Marquesa de Santos, uma mulher, um tempo, um lugar”, com curadoria de Heloisa Barbuy. *Jornal da USP*, ano 27, n.953, p.1; 12-13, 19 a 25 de março de 2012;

LAGO, Pedro Correa; BANDEIRA, Julio; PESSOA, Ana. **Palliere e o Brasil: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

LIMA, Tânia Andrade. **Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX . Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-84 , jan. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5321/6851>>. Acesso em: 20 maio 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, Paula; PEREIRA, Ana Cristina; TRONI, Joana. **Amantes dos reis de Portugal**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011.

MACHADO, Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (1ª. Ed. em 1929).

MAGTAZ, Mariana. **Joalheria brasileira: do descobrimento ao século XX**. São Paulo, 2008.

MAIA, Flávio. **Os relógios ferroviários: o horário padrão**. [200?]. Disponível em: <<https://relogiosmecanicos.com.br/curiosidades/os-relogios-ferroviarios/>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 10-11, p.167-195, 2002-2003. Disponível em: <file:///C:/Users/Ang%C3%A9lica/Documents/Revis%C3%B5es/Valesca/5386-Texto%20do%20artigo-7798-1-10-20120429.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2022.

MARANHAS, Teresa. A Coleção da Casa Leitão & Irmão no Acervo do Palácio Nacional da Ajuda. **Artigos em Linha**, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/estudos/HighlightList.aspx>>. Acesso em: 26 jul 2021

MARQUES, Eduardo Alves. **Se as joias falassem**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloisa. **Arcadas: história da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco 1827-1997**. São Paulo: Alternativa Serviços Programados, 1998.

MARTINS, Monica de Sousa N. **Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família real. (1808-1824)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda. **Earrings: from antiquity to the present**. New York: Rizzoli, 1999.

- MEDEIROS, Alexandre M. **Magnetismo animal e processos de cura entre os séculos XVIII e XIX**. 2015. Disponível em: <<https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/magnetismo-animal-e-processos-de-cura-entre-os-seculos-xviii-e-xix/>>. Acesso em 24 jul. 2021.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>>. Acesso em: 29 Jun. 2020.
- MILLIET, Sérgio. Introdução. In: MACHADO, Alcântara. **Vida e Morte do Bandeirante**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. Vol. XIII.
- MOLES, Abraham. **A teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. (1. Edição 1972).
- MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas: a corte, o consumo, a moda** (Rio de Janeiro, 1840-1899). 2013. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042014-112626/pt-br.php>>. Acesso em: 11 jun. 2018.
- MOTA, Rosa Maria dos Santos. **Glossário do uso do ouro no norte de Portugal**. Porto: Universidade Católica Editora; CIONP; CITAR, 2011.
- MOTA, Rosa Maria dos Santos. Mobiliários de ofícios: banca de ourives. **Revista Internacional de investigación en mobiliário y objetos decorativos**, v. 5, n. 6, 2016.
- MOURA Carlos Eugenio Marcondes de. **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX**. São Paulo: UNESP, 1998.
- OLIVEIRA, C. E. F. Estevão Ribeiro de Rezende, o Marquês de Valença: política, magistratura e construção do estado nacional. **Revista eletrônica da ANPUH-CE**, v. 1, p. 1-18, 2010.
- OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. **Entre a casa e o armazém: relações sociais e experiência da urbanização: São Paulo, 1850-1900**. São Paulo: Alameda, 2005.
- OLIVEIRA, Milena Fernandes de. **O mercado do prestígio: consumo, capitalismo e modernidade na São Paulo da "Belle Époque" (1890-1914)**. São Paulo: Alameda, 2014.
- ORY, Pascal. Les Expositions universelles, de 1851 à 2010: les huit fonctions de la modernité. In: MEI, Duanmu; TERTRAIS, Hugues (orgs.). **Temps Croisés I**. Paris: Maison des Sciences de l'homme, 2010. p.225-233. Tradução livre de Heloisa Barbuy para fins de ensino.

OZANAN, Luiz Henrique. **A Joia mais preciosa do Brasil: a joalheria em Minas Gerais, 735-1815**. 2013. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais: UFMG, 2013.

PASSOS, Ana Cristina Barral Mariani. **De matéria a afeto: a construção do significado da joia**. 2018. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2018. <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3722#preview-link0>

PEARCE, Susan. **Interpreting objects and collections**. New York: Routledge, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

POINTON, Marcia. **Brilliant effects: a cultural history of stones and jewellery**. Londres: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2009.

POSSÉMÉ, Evelyne. **La collection de bijoux du musée des arts décoratifs à paris**. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 2004.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A distinção e suas normas: leituras e leitores dos manuais de etiqueta e civilidade: Rio de Janeiro, séc XIX. **Acervo**, Rio de Janeiro, v.8, n. 1-2, p.139-152, jan-dez 1995.

RANGEL, Alberto. **Dom Pedro Primeiro e a Marquesa de Santos**. [S.l.]: Arraut e Cia.:1928.

RANGEL, Alberto. **Marginados: anotações às cartas de D. Pedro I a D. Domitila**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura; Arquivo Nacional, 1974.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.4, p. 265-282, jan-dez, 1996.

REZZUTTI, Paulo. **Domitila: a verdadeira história da Marquesa de Santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

ROQUE, Maria Isabel. A Exposição do sagrado no museu. **Revista Comunicação & Cultura**, n. 11, pp.129-146, 2011. Disponível em <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/08.-Maria-Isabel-Roque.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2022.

ROQUETTE, J. I. **Código do bom-tom, regras de civilidade e de bem viver no século XIX**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

ROSA, Mercedes. **Ourivesaria baiana colonial: os artífices e suas obras**. In: *Artistas e artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Universidade do Porto, Porto, Portugal. Departamento de ciências e técnicas do património. 2007, p.403-411. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6164.pdf>

SANTOS, Irina Aragão dos. **Tramas de afeto e saudade: em busca de uma biografia dos objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista**. Rio de Janeiro: UFRJ/IH/PPGHC, 2014.

SARMENTO, Wenceslau Alvarez. Apontamentos sobre a ourivesaria portuguesa. **Jornal do Comércio**, Lisboa, Edição especial dedicada à ourivesaria em Portugal, edição de 19 de maio de 1970. Consulta na Biblioteca da Arte Calouste Gulbenkian, acervo Leitão e Irmão, cota do documento: ELID 04507.

SCARISBRICK, Diana. **Rings: jewelry of power, love and loyalty**. London: Thames & Hudson Ltd. 2007.

SCHLERETH, Thomas J. **Material culture: a research guide**. Kansas: University Press of Kansas, 1985.

SCHROEDER-GUDEHU, B.; RASMUSSEN, A. **Les fastes du progrès: le guide des expositions universelles 1851-1992**. Paris: Flammarion, 1992.

SCHUMANN, Walter. **Gemstones of the World**. New York: Sterling, 2011.

SCHWARCZ, Lilian. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Renato Araujo da. **Escritos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Ferreovox. 2016. P.211-247. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/342629906/SILVA-Renato-araujo-da-Escritos-afro-Brasileiros-2016-Vol-1>. Acesso em 18 jul.2021.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Joias Crioulas: Coleção Museu Carlos Costa Pinto**. Instituto Victor Brecheret, 2012

SILVEIRA, Flavio Leonel A.; LIMA FILHO, Manuel Ferreira Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma das coisas” e a coisificação do objeto. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 37-50, jan/jun 2005

SIRIANI, Silvia Cristina Lambert. **Uma São Paulo alemã: vida cotidiana dos imigrantes germânicos na região da capital (1827-1889)**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SKODA, Sonia. Casa Michel – Worms Irmãos: São Paulo 1880-1940. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE OURIVESARIA E DESIGN DE JOIAS, 1., 2017, Belo Horizonte.

Anais... Belo Horizonte, UEMG, Museu da Moda, maio de 2017.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Percursos da joalheria em Portugal: séculos XVIII a XX**. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2010.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Álbum de desenhos e Joias Portuguesas** (ca. 1830-1930). Porto. Universidade Católica Editora; CIONP; CITAR, 2011.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos. Enaltecer a memória: as joias no retrato femininooitocentista de Irmandades do Porto. In: SOUSA, G. V; PANIAGUA PÉREZ, J.; SALAZAR SIMARRO, N. (coord.). **Aurea Querquoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX**. [Portugal]: CITAR; IHTC; CONACULTA; INAH, 2014, pp. 465-478. Disponível em:

https://www.academia.edu/17560591/Enaltecer_a_mem%C3%B3ria_as_j%C3%B3ias_no_retrato_feminino_oitocentista_de_irmandades_do_Porto_In_SOUSA_G_V_PANIAGUA_P%C3%89REZ_J_SALAZAR_SIMARRO_N_coord_Aurea_Querquoneso_Estudios_sobre_la_plata_iberoamericana_Siglos_XVI_XIX_Portugal_CITAR_IHTC_CONACULTA_INAH_2014_pp_465_478. Acesso em: 18 jul 2021.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos. Exuberância e cromatismo: Portugal e Brasil da joalheria de setecentos. **Revista Museu – Círculo Dr. José de Figueiredo**, n. 20, p.13-46, 2013. Porto. Disponível em:

https://www.academia.edu/17551278/Exuberância_e_cromatismo_Portugal_e_Brasil_na_joalheria_de_Setecentos._Museu._Porto_Círculo_Dr._José_de_Figueiredo._n.o_20_2013_pp._13-46?email_work_card=view-paper. Acesso em 18 jul 2021,

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos. **Ourivesaria Portuguesa**: breves apontamentos históricos sobre os ofícios, marcas e matérias relacionadas, essencialmente até a criação das contrastarias (1882). Porto, 2020. Disponível em:

https://www.academia.edu/35501208/OURIVESARIA_PORTUGUESA_BREVES_APONTAMENTOS_HISTÓRICOS SOBRE OS OFÍCIOS MARCAS E MATÉRIAS RELACIONADAS ESSENCIALMENTE ATÉ À CRIAÇÃO DAS CONTRASTARIAS_1882. Acesso em: 18 jul 2021.

STROBEL, Elisa. **Percepção de desconforto no uso de brincos**: relação das características sociodemográficas, morfoantropométricas, dos hábitos relacionados ao uso e da preferência quanto ao tipo de produto. 2014. 294 p. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Design, Florianópolis, 2014.

TAYLOR, Lou. **The study of the dress history**. London: Manchester university press., 2002

TELLES, Patrícia Delayti. Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil, entre 1804 e1834. **Tese** (Doutorado), Programa de Pós-graduação em História da Arte, Universidade de Evora, Évora, Portugal, 2015. Disponível

em: http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/14542/2/2-ATESE-DEFINITIVA_5_Fevereiro2015.pdf. Acesso em: 04 ago. 2022.

THALASSA, Ângela. **Correio paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da semana de arte moderna**. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007. Disponível em:

<<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4860/1/Angela%Thalassa.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

TOLLINI, Michelle. Beetle abominations and birds on bonnets: zoological fantasy in late-nineteenth-century dress. **Nineteenth-Century Art Worldwide**, v.1, n. 1, Spring 2002. Disponível em: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress>. Acesso em: 11 jul. 2021.

TOMAZINI, Lopes. História da previdência privada no Brasil. [S.d.]. Disponível em: <<http://lopestomazini.com.br/wp/artigos/a-historia-da-previdencia-privada/>>. Acesso em 27 jul. 2021

ZEQUINI, Anicleide. Cultura Artística Ituana: explorando o caso de Thomaz da Silva Dutra. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE EM CONFRONTO:

FONTES DOCUMENTAIS:

Periódicos, Livros de memórias, Relatos de viagem e Romances.

A NAÇÃO. **Edição 00012**. 1874. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=586404&pagfis=1757>.
Acesso em 24 jul.2021.

A NAÇÃO. **Edição 00014**. 1874. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=586404&pagfis=1765>.
Acesso em 24 jul.2021.

ALENCAR, José de. **Senhora**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

ALMANACH DIDOT-BOTTIN DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE, DE LA
MAGISTRATURE. Paris, 1863. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32695639f/date1863>. Acesso em: 26 jul 2021.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA PROVINCIA DE
SÃO PAULO. São Paulo: 1857. Organizado e redigido por Marques e Irmão. S.
Paulo: Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1857.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA PROVINCIA DE
SÃO PAULO. São Paulo: 1858.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA PROVINCIA DE
SÃO PAULO. São Paulo: 1873. Organizado e publicado por Antonio José Baptista
de Luné e Paulo Delfino da Fonseca: primeiro ano. São Paulo, Typografia
Americana, 1873. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4302>.
Acesso em 26 jul. 2021.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA PROVINCIA DE
SÃO PAULO. São Paulo: 1878. Organizado e publicado por Abilio A. S. Marques:
primeiro ano. São Paulo, Typografia Jorge Seckler, 1878.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA PROVINCIA DE
SÃO PAULO. São Paulo: 1890. Organizado e publicado por Jorge Seckler: sétimo
ano. São Paulo: Editores-proprietários Jorge Seckler & comp. 1890.

ALMANAQUE LAEMERT. **Negociantes**. 1870. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/al1870/00000622.html.
Acesso em 24 jul.2021.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo:
Martins Fontes, 1941. Primeira edição em 1854. Versão digital disponível em
www.digital.bbm.usp.br.

AZEVEDO, Vicente de. **Cartas de Alvares de Azevedo**. São Paulo: Biblioteca Paulista de Letras, v. 1, 1976.

BARROS. Maria Paes de. **No tempo de dantes**. São Paulo, Paz & Terra, 1998.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário portuguez & latino: áulico, anatômico, architectonico**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. V. 8.

BOSELLI, Enrico. **Manualli hoelpi. gioielleria, oreficeria** – Oro, argento e platino. Ulrico Hoelpi. Milano: Editore Librajò dela Real Casa, 1889.
BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. **Cartas de lei alvarás decretos e cartas régias**. Alvará de 11 de agosto de 1815. Declara livre aos Ourives o trabalharem e negociarem com obras de ouro e prata. 1815. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

CATÁLOGO DE JOIAS DO DUKE DE DEVONSHIRE. 1831. Disponível em: <https://archive.org/details/CatalogueDevonshireGems/page/n4>. Acesso em: 26 jul. 2021.

CORREIO DAS MODAS, 1854, Edição 00001(5).
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700053&pesq=joias&pagfis=1032>

CORREIO PAULISTANO. Período entre 1854-1917. Edições consultadas: 00331; 00340; 00446; 00621; 01791; 01814; 01961; 02054; 02673; 02861; 02732; 02771; 02861; 03012; 03315; 03810; 03846; 03815; 04147; 04090; 04237; 04437; 05023; 05108; 05368; 05633; 06114; 06126; 06927; 07425; 07761; 08124; 09495; 10059; 10202; 19538. Versão online disponível no site da Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano/090972>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Período de circulação: 1821-1858; 1860-1878. Edições consultadas: 0400001; 0500008.

FAROL PAULISTANO. **Artigo comunicado**. n. 290, p. 1263, 1830. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700169/per700169_1830_00290.pdf>. Acesso em 26 jul. 2021.

SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro: Arquivos da biblioteca nacional, 1873, Ed 00651. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pesq=%22brincos%22&pagfis=5211>>. Acesso em 25 jul.2021.

LACOMBE, Américo Jacobina (Org.) **Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Leopoldina**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Garnier, 2020.

MACEDO. Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. 2020. Disponível em: <<https://archive.org/details/a-moreninha/page/30/mode/2up>>. Acesso em: 26 jul 2021.

MAGALHÃES, Valentim. **Flor de sangue**. São Paulo: Três, 1974

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do segundo reinado**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da língua brasileira**, 1832. Disponível em <<http://dicionarios.bbm.usp.br>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

RETRATO da Condessa de Iguazu. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3142/retrato-da-condessa-de-iguacu>. Acesso em: 25 de julho de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RETRATO da Marquesa de Valença. In: WIKIPÉDIA. [arquivo digital]. [S.d.]. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Retrato_da_Marquesa_de_Valenca.jpg>. Acesso em: 25 de julho de 2021

ROYAL COLLECTION TRUST. 2019. Disponível em <https://www.rct.uk/collection/search#/17/collection/452380/the-opening-of-the-great-exhibition-1851>. Acesso em 06 set. 2019.

SECRETS D'HISTOIRE. **Pedro II: le dernier empereur de Brésil**, 2019. 116 min. Disponível em: <https://secretsdhistoire.tv/o/Content/co392835/pedro-ii-le-dernier-empereur-du-bresil>. Acesso em 27 jul. 2021

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portuguesa**. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em: 11 jun. 2006.

VERARDI, Luiz. **Novo manual do bom tom**. Rio de Janeiro: Laemert & C. Editores, 1895

WITTE, Claudia. **A joias da Imperatriz D. Amélia**. [2020]. Entrevista disponível em: <<https://youtu.be/Kww3o3j0O40>>. Acesso em: 27 maio 2020.

ZALUAR, A. E. **Peregrinação pela província de São Paulo, 1860-1861**. Belo Horizonte, São Paulo, Itatiaia: Edusp, 1975 (1ª ed., 1862).

Arquivos e Museus:

ARQUIVO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO – ATJSP

1º Ofício Cível Central, nº **1885/27-10/1885**, partes Francisco Pinto de Mendonça e Randolpho das Chagas Santos, nº caixa-arquivo 27/9999- consultado na Coordenadoria de Gestão Documental - SPI 2.1 do Tribunal de Justiça de São Paulo.

1º Ofício Cível Central, nº **1888/126-01/1888**, Procedimento Sumário (Em Geral), partes Pedro Chiquet e Francisco Rodrigues Salles, nº caixa-arquivo 126/9999- consultado na Coordenadoria de Gestão Documental - SPI 2.1 do Tribunal de Justiça de São Paulo.

2º Ofício Cível Central, nº **1851/4-14/1851**, Execução de Sentença, partes José Manoel Paes e Antonio Xavier Ferreira, nº caixa-arquivo 4/9999-consultado na Coordenadoria de Gestão Documental - SPI 2.1 do Tribunal de Justiça de São Paulo.

Ação cível, autor José Worms, 1881.

Ação cível. Nº do processo: 1001496818-7. Março de 1888. Não disponível digitalmente.

2º Ofício da Família e Sucessões Central, nº **2280/01/1899**, Inventário, partes Miriam Emma da Costa Worms e Alphonso Abraham Worms, nº caixa-arquivo 1583/1899- consultado na Coordenadoria de Gestão Documental - SPI 2.1 do Tribunal de Justiça de São Paulo.

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO - ANTT: ASMOLP. Cota: feitos findos, diversos (documentos referentes ao Brasil, mç 1, n. 66 a 72).

Livro de Registro das cartas de exame dos ourives da prata. Microfilme n. 3738, Lv. 46, fl 8, 1759.

Nota das joias dadas por D. Rodrigo de Sousa Coutinho a D. Gabriela Azinari di Cavaglio, sua futura esposa. Condes de Linhares, mç 89, doc.41.,1789.

Provisão que regula a forma porque se deve proceder nos exames para mestres. Cx 139, Cap.10, 1788.

Cota: feitos findos, administração de casas, mç 171, n. 88, 1800.

Livro de Registro das cartas de exame dos ourives da prata. Microfilme n. 3738, Lv 46, 1801.

Cota: feitos findos, inventários pós morte, letra J, mç. 217, n. 1,1802.

Cota: Feitos findos, Administração de casas, mç 170, n. 54. 1803.

Livro de Atas da Assembleia Geral. Ata de 14/12/1856, Lv 7469, fl 16 e 16v. Lisboa, 1856.

Livro de Atas da Assembleia Geral. Ata de 01/04/1881, Lv 7469, fl 104, 104v, 105, 105v. A última ata disponível no acervo data de 24 de fevereiro de 1899. Lisboa, 1881.

Livro de Atas da Assembléia Geral. Ata de 25/11/1855, Lv 7469, fl 11 e 11v. Lisboa, 1855.

Compromisso da Irmandade de Santo Elói, Microfilme 3739, [186?].

Livro de Dotes, Cota: PT-TT-ASMOLP- LV 202C, fl 6, 6v, 7, 7v., [1781-1831].

Pedidos de Socorros / Atestados de Pobreza, Lv 87, Cap. 22, de 1851 a 1888, fl 27.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO – APESP.

Inventário de Amélia Mouth Chiquet. 1º Ofício da Família. Processo 1962, 1878.

Inventário de Luiz Suppicy. 1º Ofício da Família. Processo 1975, 1865.

Inventário de Ponciano Joaquim de Goes. 1º Ofício da Família. Processo 629, 1870.

Inventário de Luiz Bamberg, 1880.

BIBLIOTECA DE ARTE CALOUSTE GULBENKIAN, Lisboa.

Documentação do espólio da Casa Leitão & Irmão:

- Livro: Cartas expedidas ao Brasil, 1925.
- Livro de correspondências, 1962.
- Cartas e documentos financeiros.
- Conta corrente das peças entregues em consignação.
- Registros contábeis de relações com clientes do Brasil.
- Faturas de peças de ourivesarias enviadas para o Brasil.
- Arquivos de desenhos

BIBLIOTECA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA.

- Inventário da Coleção Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra. Instituto Português de Museus, 1992.
- Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga – Coleção de Ourivesaria, 1.volume – do romântico ao manuelino. 1995.
- Inventário do Museu de Évora.

BIBLIOTECA DO PALÁCIO D' AJUDA, Lisboa.

- Correspondências da Casa Real
- Inventários e recibos de joias

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, Paris.

- Consulta presencial ao acervo de joalheira do século XIX. Visita realizada em 2015.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, Rio de Janeiro.

- Consulta presencial ao acervo de joalheria. Visita realizada em 2020

Documentos sobre Exposições Universais:

DUNCOMBE, George Francis; HARMAN, F. M. **Catalogue officiel de la grande Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1851**. Londres : Spicer Frères, W. Clowes et fils, [1851]. Disponível em: http://cnum.cnam.fr/PDF/cnum_8XAE33.pdf. Acesso em: 10 ago. 2021

EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS. Empire du Brésil: catalogue officiel (6 mai 1889). Paris: Imp. de Chaix, 1889. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736976f/f21.textelimage>. Acesso em: 27 maio 2020.

GREAT EXHIBITION LONDON. **Official catalogue of the great exhibition of the works of industry of all nations, 1851**. London: Spicer brothers, 1851a. <https://catalog.hathitrust.org/Record/011633058/Home>. Acesso em: 06 set. 2019.

GREAT EXHIBITION LONDON. **Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided**. London: Spicer Brothers; wholesale stationers; 1852. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100234836/Home>. Acesso em 06 set. 2019.

GREAT EXHIBITION LONDON. **The Illustrated Exhibitor: a tribute to the world's industrial jubilee**. London: J. Cassell, 1851b. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175001860983&view=1up&seq=159>. Acesso em 06 set. 2019.

ILLUSTRATED AND DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE CELEBRATED DEVONSHIRE GEMS, 1857. Disponível em <https://archive.org/details/CatalogueDevonshireGems/page/n4>. Acesso em 06 set. 2019.

INDUSTRIAL EXHIBITION OF 1850. Disponível em: <https://archive.org/details/industrialexhi00unit/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 24 jul 2021.

INDUSTRIAL EXHIBITION OF 1851. Regulamento da exposição de 1851. Disponível em: www.archive.org.br_Acesso em: 24 jul 2021.

INGRAM, J. S. **The centennial exposition, described and illustrated, being a concise and graphic description of the grand enterprise commemorative of the first centennary of american iindependence**. Philadelphia, Pa: Hubbard Bros, 1876. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015021071520;view=1up;seq=495>>. Acesso em: 27 maio 2020.

INTERNATIONAL EXHIBITION. **Medals and honourable mentions awarded by the international juries**. London: 1862. Disponível em: <<https://archive.org/details/medalsandhonour00goog/page/n3>>. Acesso em: 27 maio 2020.

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE ET DES COLONIES. **Rapports général sur l'exposition universelle de 1889, sous la direction d'Alfred Picard**. Paris: Imp. Nationale, 1890-1892.

PICARD, Alfred. **Exposition universelle internationale de 1889 à Paris** : rapport général par M. Alfred Picard. Mobilier, tissus, vêtements. Paris: Impr. nationale Paris, 1892. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56566972.texteImage>. Acesso em 06 set. 2019.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): VALESCA HENZEL SANTINI

Data da defesa: 11/11/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Heloisa Maria Silveira Barbuy

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 7 de janeiro de 2023

(Assinatura do (a) orientador (a))