

Mulheres e Educação no Século XIX

Artefatos e Sensibilidades

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.)
Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco
Lia Machado Fiuza Fialho
Luciana Borges Patroclo
Pablo Álvarez Domínguez
Raphael Gualter Peixoto
Organizadores



EdE
UECE

Práticas
Educativas
181



ProPEd
UERJ



CNPq

FAPERJ
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

EDU
educação

COLEÇÃO PRÁTICAS EDUCATIVAS

Editores

Lia Machado Fiuzza Fialho | Editora-Chefe

José Albio Moreira Sales

José Gerardo Vasconcelos

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Conselho Nacional Externo

Charliton José dos Santos Machado, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Emanoel Luiz Roque Soares, Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Brasil
Ester Fraga Vilas-Bôas Carvalho do Nascimento, Universidade Tiradentes, Brasil
Jean Mac Cole Tavares Santos, Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Brasil
José Rogério Santana, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Lia Ciomar Macedo de Faria, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil
Maria Lúcia da Silva Nunes, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Norberto Dallabrida, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Robson Carlos da Silva, Universidade Estadual do Piauí, Brasil
Rosangela Fritsch, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Samara Mendes Araújo Silva, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Shara Jane Holanda Costa Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Conselho Internacional

António José Mendes Rodrigues, Universidade de Lisboa, Portugal
Catherine Murphy, University of Illinois, Estados Unidos da América
Cristina Maria Coimbra Vieira, Universidade de Coimbra, Portugal
Dawn Duke, University of Tennessee, Estados Unidos da América
Hugo Heredia Ponce, Universidad de Cádiz, Espanha
Nancy Louise Lesko, Columbia University, Estados Unidos da América
Oresta López Pérez, El Colegio de Michoacán, México
Ria Lemaire, Universidade de Poitiers, França
Susana Gavilanes Bravo, Universidad Tecnológica Metropolitana, Chile
Emilie Zola Kalufuak, Université de Lubumbashi, Haut-Katanga, Congo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITOR - Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR - Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

COORDENAÇÃO EDITORIAL - Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes • Eduardo Diataty Bezerra de Menezes • Emanuel Angelo da Rocha Fragoso
Francisco Horacio da Silva Frota • Francisco José Camelo Parente • Gisafra Nazareno Mota Jucá
José Ferreira Nunes • Liduina Farias Almeida da Costa • Lucili Grangeiro Cortez • Luiz Cruz Lima
Manfredo Ramos • Marcelo Gurgel Carlos da Silva • Marcony Silva Cunha • Maria do Socorro Ferreira Osterne
Maria Salete Bessa Jorge • Sílvia Maria Nóbrega-Therrien

Mulheres e Educação no Século XIX

Artefatos e Sensibilidades

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.)
Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco
Lia Machado Fiuza Fialho
Luciana Borges Patroclo
Pablo Álvarez Domínguez
Raphael Gualter Peixoto
O r g a n i z a d o r e s

Ed 
UECE

1ª Edição

Fortaleza | CE | 2024

MULHERES E EDUCAÇÃO NO SÉCULO XIX: ARTEFATOS E SENSIBILIDADES

© 2024 Copyright by Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.), Alexandra Lima da Silva, Ana Cristina B. Lopez M. Francisco, Lia Machado Fiuza Fialho, Luciana Borges Patroclo, Pablo Álvarez Domínguez e Raphael Gualter Peixoto (Orgs.)

O conteúdo deste livro bem como os dados usados e sua fidedignidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Tel.: (85) 3101-9893 – Fax: (85) 3101-9893
Internet: www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br



Coordenação Editorial | *Cleudene de Oliveira Aragão*

Projeto gráfico e capa | *Carlos Alberto Alexandre Dantas*

Revisão vernacular e normalização | *Tiago Augusto Xavier de Souza*

Coordenador da exposição | *Diogo Santos*

Fotografia | *Hevelin Costa*

Design das peças gráficas da exposição | *Lucas Bevilaqua*

Design e desenvolvimento do site da exposição | *Marcus Vinicius Caetano de Freitas*

Bibliotecária Responsável: Doris Day Eliano CRB-3/726

M332m Mulheres e Educação no Século XIX [recurso eletrônico]: Artefatos e Sensibilidades / Maria Celi Chaves Vasconcelos... [et al.]. – Fortaleza: EdUECE, 2024.

302p. il.

ISBN: 978-85-7826-937-1

<https://doi.org/10.47149/978-85-7826-937-1>

1. História da Educação – educação de mulheres. 2. Artefatos femininos. 3. Vasconcelos, Maria Celi Chaves. 4. Silva, Alexandra Lima da. 5. Francisco, Ana Cristina Borges López Monteiro. 6. Fialho, Lia Machado Fiuza. 7. Patroclo, Luciana Borges. 8. Domínguez, Pablo Álvarez. 9. Peixoto, Raphael Gualter. I. Título.

CDD 370

Sumário

Apresentação • 11

Maria Celi Chaves Vasconcelos

Ábaco • 15

Denise Medina França

Álbum de Família • 18

Sibila Lilian Osis

Álbum de Fotografias • 22

Tatiane de Freitas Ermel

Ampulheta • 25

Márcia Cabral da Silva

Aquecedor de Cama • 28

Marta Maria Gama

Bilboquet • 32

Terciane Ângela Luchese

Binóculos • 36

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

Caderneta • 39

Maria Angélica da Gama Cabral Coutinho

Caderno Escolar • 43

Marta Maria de Araújo

Caixa de Rapé • 47

Claudia Alves

Calçadeira e Abotoador • 53

Nicoli Braga Macêdo

Caneta de Pena • 56

Maria Teresa Santos Cunha

Carimbador • 59

Regina Lúcia Ferreira Cravo

Amanda Dias de Oliveira

Cartas de Luto • 66

Vinicius Monção

Cata Migalhas • 69

Sabrinne Cordeiro Barbosa da Silva

Chatelaine • 73

Luciana Borges Patroclo

Compasso • 77

Débora Rodrigues Caputo

Chave • 81

Alessandro Sathler

Izabel Cristina Galição Ávila

Densímetro • 87

Alejandro Enrique García Laínez

Escarradeira • 92

Luciane Sgarbi S. Grazziotin

Escova de Cabelo e Espelho • 95

Elen Biguelini

Escova de Dentes • 98

Cinthya de Oliveira Nunes

Escrivaninha • 103

Dóris Bittencourt Almeida

Espevitadeira • 106

Paulo Rezzutti

Estojo de Beleza • 108

Jacqueline de Albuquerque Varella

Espanador • 112

Bianca Joaquim Albuquerque de Melo

Espátula de Unha • 116

Cíntia Nascimento de Oliveira Conceição

Estojo de Manicure • 121

Mônica da Silva Gomes

Estojo Escolar • 125

Alessandra Cristina Furtado

Ferramentas da Costura • 129

Robson Fonseca Simões

Gomil • 133

Margarete May Berkenbrock-Rosito

Maria Thais Fernandes

Gramofone • 136

Rosa Lydia Teixeira Corrêa

Harpa • 140

Washington Dener dos Santos Cunha

Instrumentos Médicos • 143

Raylane Andreza Dias Navarro Barreto

Lapiseira • 147

Adelly Magalhães Poyares

Leque-Chapéu • 153

Lia Machado Fiuza Fialho

Livro-Caixa • 156

Lorena Bolsanello de Carvalho

Lupa • 160

Fabiana Sena da Silva

Luva • 163

Lia Faria

Mala para Piquenique • 165

Izabela Cristina de Melo Santos

Máquina de Calcular • 169

Edilene Simões Costa dos Santos

Máquina de Cortar Cabelo • 172

Walter Marcelo de Souza Ramundo

Mata-Borrão • 176

Libania Xavier

Missal • 179

Paula Leonardi

Óculos/Pincenê • 183

Sônia Maria da Silva Araújo

Pena e Ponteiras • 186

Vania Grim Thies

Pena e Tinteiro • 189

Maria Teresa Santos Cunha

Pente de Cabelo • 192

Giuslane Francisca da Silva

Piano • 195

Ana Cristina Borges López M. Francisco

Piteira • 200

Armando Freitas Tramontano

Porta Agulhas • 204

Angélica Borges

Porta Joias • 208

Simone Silveira Amorim

Porta Objetos Litúrgicos • 212

Dante Batista Silva

Porta Veneno • 217

Evelyn de Almeida Orlando

Prendedor de Papel • 222

Fernando Rodrigo dos Santos Silva

Rádio Capelinha • 226

Ingrid Constantino de Souza

Luciana Borges Patroclo

Roca de fiar • 231

Aline Pinto Pereira

Sineta • 234

Terezinha Oliveira

Sinete • 238

Nailda Marinho da Costa

Sombrinha • 243

Alice Rigoni Jacques

Talha • 246

Andre Jorge Marcelino da Costa Marinho

Taquígrafo • 250

Patrícia Coelho

Telefone • 252

Renata Soares

Flávia dos Santos Soares

Telégrafo • 257

Alexandra Lima da Silva

Tesoura de Parteira • 260

Marilyn Alves Maia

Urinol • 265

Juciele Pereira Dias

Urinol Feminino • 269

Paloma Rezende de Oliveira

Verascópio • 273

Heloisa Helena Meirelles dos Santos

Visor Estereoscópio • 284

Mariana de Aguiar Ferreira Muaze

Visor Grafoscópio • 288

Ana Lúcia Cunha Fernandes

Apresentação

Este livro é resultado da exposição “**Mulheres e Educação no século XIX: artefatos e sensibilidades**”, inaugurada na UERJ no ano de 2022 e disponível até o presente, de forma on-line. A exposição é uma atividade cultural elaborada pelo Núcleo de Pesquisa História e Memória das Políticas Educacionais no Território Fluminense (Nhempe), do Programa de Pós-Graduação em Educação (ProPEd), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Por estar sediada em uma Universidade socialmente referenciada, a exposição destina-se, a priori, a contribuir para a formação humanística de seus estudantes, proporcionando a disseminação de bens culturais, juntamente com o conhecimento.

A exposição tem como patrocinadora a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, por meio do Programa de Apoio à Organização de Eventos Científicos, Tecnológicos e de Inovação no RJ. As peças contidas nesta Exposição pertencem a coleções particulares cedidas ao Nhempe, exibidas pela primeira vez ao público. Destaca-se, em grande parte do acervo, a coleção “As Franciscas”, cujas peças originais do século XIX possuem documentação de autenticidade e avaliação, tendo sido reunidas ao longo de anos por meio da aquisição em leilões e antiquários.

O objetivo da exposição “Mulheres e educação no século XIX: artefatos e sensibilidades” é apresentar um acervo inédito de objetos e materiais de escrita originais do século XIX, sensíveis à utilização feminina, em um mundo regido pelo masculino. A finalidade da exposição é oferecer um mosaico de artefatos que remetem à mulher, com seus conceitos e usos cotidianos descritos em verbetes, entre eles, notadamente, aqueles relacionados à educação e à toailete feminina, característicos da concepção do que era apropriado a elas, em um tempo e contexto monarquista, patriarcal e socialmente estratificado. O material exposto reúne um acervo de 70 peças classificadas em quatro categorias: “Cenários educativos”; “Escritas íntimas”; “Toaletes femininas” e “Imagens sensíveis”.

O eixo “Cenários educativos” é constituído por peças que exemplificam aspectos das práticas de ensino vivenciadas no século XIX. É demonstrado como crianças e jovens, especialmente meninas, aprendiam a leitura e a escrita. A seção “Escritas íntimas” exhibe artefatos que remetem ao modo como o sexo feminino se apropriava da escrita para registrar a vida cotidiana e as efemérides que compunham sua existência, além de livros e álbuns que colecionavam ao longo da vida. A categoria “Toaletes femininas” é composta por objetos que remetem ao dia a dia e à intimidade das mulheres no oitocentos. O conjunto aborda hábitos de higiene, modos de vestir, trabalho e governança do lar entre outros aspectos. Em “Imagens sensíveis” são apresentadas peças que abarcam situações como luto, religiosidade e memórias familiares encontradas em álbuns fotográficos.

Para cada um dos 70 itens da exposição, foi elaborado um verbete escrito por pesquisadores, docentes e pós-graduandos com produção acadêmica na área de História da Educação. Os textos têm por característica demonstrar como tais objetos se faziam presentes no cotidiano feminino do século XIX.

A exposição insere-se no campo da história das mulheres, mais propriamente na história da educação feminina, na medida em que permite um conhecimento mais próximo da intimidade de personagens até então silenciadas, evidenciando um universo, no qual, muitas vezes, os objetos expostos constituíam elementos singulares do cenário em que se desenvolveram suas vidas, em meio a crenças, desejos, anseios e contradições

(PERROT, 2005). Pretende-se, assim, expor as mulheres na cena oitocentista, apresentando um recorte de gênero para o espaço cultural/expositivo, priorizando-se vestígios da cotidianidade feminina.

Para tanto, a exposição “Mulheres e educação no século XIX: artefatos e sensibilidades” possui um acervo integralmente dedicado a elas, acrescido da elaboração de referências que remetem ao seu protagonismo. Além disso, a exposição demonstra a importância de guardar, mostrar, relembrar, preservar aquilo que, durante tanto tempo, foi unicamente permitido como parte da vida de mulheres.

Nessa perspectiva, a exposição volta-se para elementos do passado feminino brasileiro no oitocentos, buscando uma valorização da história de mulheres, por vezes, propositalmente silenciada e esquecida, deixando-as órfãs de seus próprios símbolos e signos característicos de uma época (RICOEUR, 2007).

Além disso, a narrativa expográfica demonstra o que as mulheres foram, o que elas tem feito através dos tempos e como isso repercute no que elas estão fazendo agora, denotando as camadas de passado no presente (KOSELLECK, 2014).

Assim, a exposição é também oferecida em forma de livro, como um exemplo de transferência de conhecimento do patrimônio histórico educacional para a comunidade. Os objetos ilustrados não têm voz, mas, através dos verbetes, o leitor poderá encontrar respostas para suas dúvidas em relação às peças. Nesse sentido, comunicamos e oferecemos à sociedade o trabalho de pesquisa gerado a partir do Nhempe/ProPEd/UERJ, viabilizado por meio da exposição “Mulheres e educação no século XIX: artefatos e sensibilidades”.

Desejamos que você desfrute das imagens e das narrativas que emanam dos artefatos e verbetes apresentados e agradecemos às pesquisadoras e aos pesquisadores que compartilharam conosco essa jornada!

Rio de Janeiro, 11 de novembro de 2024.

Maria Celi Chaves Vasconcelos

Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Ábaco

Denise Medina França

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



15

Por volta de 3000 a.C. surgiu o Ábaco, antes o homem contava os objetos de cinco em cinco ou de dez em dez. O Instrumento possui várias versões. De acordo com Boyer (1974) Tremblay; Bunt (1983); Ifrah (1987), entre outros, o ábaco é um instrumento inventado pelos chineses conhecendo-se versões japonesas, russas e aztecas para facilitar os cálculos, cada vez mais complexos, surgidos com as transformações e novas necessidades da sociedade. Sua eficiência acarretou sua propagação por toda parte do mundo, e em alguns países ele é usado até hoje. Pode-

mos dizer que um operador de ábaco bem treinado pode somar muito mais rapidamente do que um operador de calculadoras eletrônicas.

Geralmente o ábaco tem forma retangular, composto de uma armação com vários fios paralelos e contas ou arruelas deslizantes. Os fios correspondem as posições dos dígitos em uma escala decimal e as contas denotam os dígitos que, de acordo com a sua posição, representam a quantidade a ser trabalhada. Nas primeiras versões, o ábaco chinês, instrumento retangular, dividido em dois compartimentos, um superior e outro inferior: a seção superior possui duas contas em cada vareta e a inferior, 4 contas em cada uma. As contas pertencentes à seção superior representam 5 unidades cada uma e as pertencentes à seção inferior representam 1 unidade cada. A coluna mais à direita corresponde às unidades simples, a coluna seguinte, à esquerda, é a coluna que representa as dezenas simples, e assim por diante.

O ábaco exposto é especificamente o Soroban, ábaco japonês, uma adaptação do ábaco chinês, adotado em torno de 1600 D.C., com formato similar ao descrito acima, mas com número de contas diferente em cada haste. Possui apenas uma conta na parte superior que representa 5 unidades e 4 na parte inferior representando cada.

Referências bibliográficas

BOYER, C. **História da Matemática**. BOYER, C. São Paulo: Editora da USP, 1974.

BERNAL, M., J.D. LÓPEZ y P.L. Moreno. Museos pedagógicos y enseñanza de las ciencias: de las láminas y colecciones a los recursos didácticos virtuales. In **I Encontro Iberoamericano de Museos Pedagógicos y museólogos de la educación**, 413-426. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2008.

IFRAH, Georges. **Las cifras**. História de una gran invención. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

OLIVEIRA, P.. OLIVEIRA, A.. AMARAL, E. MOURA, J.. Uma Rota pelos Instrumentos de Cálculo. **História da Ciência e do Ensino** – Construindo

Interfaces, Volume 20 especial, 2019 – pp. 787-801. Acesso em 06/03/2022:
DOI: <https://doi.org/10.23925/2178-2911.2019v20esp787-801>

TREMBLAY, J.; BUNT, R **Ciência dos Computadores** – Uma abordagem algorítmica. São Paulo: McGraw-Hill, 1983.

Álbum de Família

Sibila Lilian Osis

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd

Docente da Universidade do Estado do Amazonas/UEA

18



○ álbum de família guarda em suas páginas recordações de momentos especiais, lugares marcantes, histórias e pessoas, registradas para as próximas gerações. Para além disso, é uma forma de

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

compreensão e ordenamento dos aspectos particulares e sociais da vida, um repositório de ideias, sentimentos e memórias (KUNARD, 2006). Bem como materializa a busca humana por dominar o tempo, fazer-se presente historicamente em família e sociedade, através da marcação da passagem por períodos de sua existência (PIMENTA, 2021; SILVA; OKUMURA, 2016).

A história do álbum de família está ligada à da fotografia. A partir da segunda metade do século XIX, quando ela se tornou acessível ao público geral, surgiram os estúdios fotográficos. Neles, pessoas de quaisquer estratos sociais passaram a poder ser retratadas em ambientes e trajés ali disponibilizados e, nesta ocasião, mesmo as mulheres e homens mais simples, dos mais árduos labores diários, incorporavam as representações características de distinção socioeconômica, iconografia perpetuada através destes registros (KUNARD, 2006).

Para as mulheres do século XIX, os objetos de pouco prestígio, especialmente aos olhos dos homens, como bibelôs, porta-joias, medalhões e caixas, tornaram-se os locais onde podiam esconder seus tesouros, geralmente miniaturas que possibilitavam o vislumbre do ser amado (PERROT, 1989). Com o surgimento dos álbuns de família, passou-se a guardar fotografias individuais, ou conforme os define Michele Perrot (1989, p.13), “herbários da lembrança”.

O álbum de família apresentado é da marca Moritz Mädler, empresa alemã famosa por produzir malas e outros produtos utilizados pela Casa Real da Saxônia (MUSEUM, s.d.). Com o intuito de servir de objeto de decoração e de memória, era colocado em locais de muita visibilidade dentro das residências. Este exemplar pertenceu à família Kļaviņš, uma das primeiras a emigrar oficialmente da Letônia ao Brasil, em 1891 (TAMUŽA, 2001).

Em seu interior, há fotos guardadas produzidas nestes dois países. Algumas de estúdio, em cenários preparados, com poses e adereços planejados, outras em ambientes e cômodos reais, mas todas com perceptível esforço de produção. Nele, há os retratos montados sobre um cartão rígido, chamados de cartes de visite (cartões de visita fotográficos), uma moda do século XIX, que contribuiu para o desenvolvimento do álbum de família, em voga a partir de quando Napoleão III fez seu retrato no Disdê-

ri, em Paris, o maior estúdio fotográfico de sua época (WANDERLEY, 2016). Também há os carte cabinet (cartão álbum), que tinham a mesma apresentação, mas em formato maior.

Para os imigrantes, as fotografias permitem unir realidades distantes, que ali se encontram vinculadas por uma origem comum. O ato de serem fotografados é igualmente o da criação de memoriais, os quais permitirão a reminiscência de antigas lembranças e histórias. Tais transferências dos legados familiares também ocorrem por meio dos objetos por herança e seus receptores se tornam vetores da preservação de uma conexão com tempos e locais específicos (PEREIRA, 2008).

São canais que sobrevivem às mudanças das circunstâncias históricas, por meio do simbolismo das imagens. Possibilitam a permanência de um senso de identidade compartilhada, mesmo como imigrantes em terras distantes. Vislumbrar uma fotografia e conhecer uma parte da história associada suscita sentimentos de entusiasmo, mas não raro igualmente de pesar e tristeza, quando se evidencia uma ausência ou se rememora uma perda. Portanto, trata-se de valores simbólicos que contemplam os espaços, os acontecimentos e as vidas.

Álbuns de família contém mais do que fotografias dos familiares, ali também figuram ilustrações de entes falecidos antes do desenvolvimento da técnica fotográfica, de membros da realeza e de celebridades como artistas, escritores, filósofos, dentre outros. Eles abrigam não apenas as memórias, mas as preferências e gostos de a quem pertencem (KUNARD, 2006). Tornam-se uma maneira de deixar ao futuro uma marca da sua existência, de se manter vivaz na memória dos vivos, em continuidade no tempo social (PIMENTA, 2021).

Entretanto, há críticas negativas à prática de fotografar e ao álbum de família. Questionamentos sobre o quanto é, de fato, necessário registrar instantes sobre os quais podem pesar possíveis arrependimentos futuros, por exemplo. Ou quanto às imagens guardadas em álbuns como instantâneas e artificiais, que “nunca poderiam retratar os aspectos mais profundos e sutis do caráter humano” (KUNARD, 2006, p. 239).

Ainda assim, a captura fotográfica e as recordações por ela proporcionadas continuam a desempenhar uma função de prestigiosos memo-

riais familiares e individuais, transcendendo gerações, além de permanecerem como importantes recursos de transmissão da história e de fontes documentais.

Referências bibliográficas

KUNARD, A. Traditions of collecting and remembering: gender, class and the nineteenth-century sentiment album and photographic album. **Early Popular Visual Culture**, v. 4, n. 3, p. 227–243, 2006.

MUSEUM OF THE HISTORY OF ST PETERSBURG **Collections**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.spbmuseum.ru/funds/470/48478/?lang-ui=en>

PEREIRA, S. **Entre histórias, fotografias e objetos: imigração italiana e memórias de mulheres**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2008. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008-PEREIRA_Syrlea_Marques-S.pdf

PERROT, M. Práticas da memória feminina. **Rev Bras de Hist**, v. 9, n. 18, p. 9–18, 1989.

PIMENTA, J. P. **O Livro do tempo: uma história social** São Paulo: Edições 70, 2021. 682 p.

SILVA, R. C. P. S.; OKUMURA, A. S. Álbum de família: imagem e desdobramentos culturais **Trama: Indústria Criativa em Revista. Dossiê: Ensaio sobre o tempo**, v. 3, n. 2, p. 135–152, 2016.

TAMUŽA, B. **Visbiežāk dzirdamais vārds Rionovā – ‘bija’** Latvijas online, 2001. Disponível em: <https://latviansonline.com/visbiezak-dzirdamais-vards-rionova-bija/>

WANDERLEY, A. C. T. **Cartões de visita – cartes de visite**. Brasileira Fotográfica, 2016. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>

Álbum de Fotografias

Tatiane de Freitas Ermel

Universidad Complutense de Madrid/UCM

Departamento de Estudios Educativos

22



Desde a criação da fotografia no século XIX, um único exemplar deste artefato tem sido capaz de impulsionar nos seres humanos incontáveis significados e emoções, tanto individuais como coleti-

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

vos. Um conjunto delas, nosso tão conhecido “álbum de fotografias”, vai além e possibilita, ainda, construir um relato, como por exemplo, sobre a história de uma família, de uma viagem, de um aniversário ou de um casamento. O álbum de fotografias familiar, geralmente organizado, conservado e transcendido pela mulher/mãe, foi durante muito tempo confeccionado e ornamentado com materiais que garantissem e representassem a sua durabilidade e o seu valor no transcurso do tempo – como o couro e o ouro. Problematizado no campo científico como um espaço simbólico, os álbuns de fotografias constituem discursos abertos ao testemunho e nos convidam a perguntar, conversar e recuperar os sujeitos presentes e, especialmente, os ausentes (Martín-Núñez, García-Catalán, Rodríguez-Serrano, 2020).

A história dos álbuns de fotografias esteve atrelada a popularização dos retratos fotográficos através dos Carte de visite (1850) e de outros formatos, como Cabinet. Em Paris, o fotógrafo Disdéri iniciou a fabricação dos primeiros álbuns em 1858, sendo que pouco a pouco foi substituindo o hábito de utilizar as cartas de visita. Segundo Mass (1982), a época de ouro dos álbuns de fotografias foi entre os anos 1858 e 1920, passando neste período por significativas transformações técnicas. Nesse contexto surge a possibilidade, por primeira vez, das pessoas realizarem suas próprias fotografias e não necessitarem mais de um profissional, o que transformou para sempre a história da fotografia. Com o aumento dessa produção, os álbuns foram a solução perfeita para organizar, mostrar e conservar as coleções pessoais, que passaram a incorporar diferentes estilos de decoração, tamanhos e outras variantes. Um dos registros desse artefato é a peça aqui apresentada, um antigo álbum de fotografias, no formato de livro, com tamanho 4 x 26 x 21 cm e disponibilidade para 40 fotos de diferentes formatos e tamanhos. A capa em couro pirogravado, possui na parte inferior tachas e fecho em metal dourado. Algumas páginas foram recobertas com pintura em papel com motivos floral, pássaros e frisos a ouro.

Segundo Barthes (1984), a fotografia é capaz de repetir mecanicamente o que nunca será possível de maneira existencial. Nesse sentido, um conjunto delas potencializa a evocação da memória – individual e coletiva. Através desse conjunto, que foi selecionado e organizado por uma ou mais

pessoas, se busca uma forma de tornar presente o ausente e, em muitos casos, está atrelada a uma separação causada pela morte de um ente querido. Dessa maneira, os álbuns foram se constituindo ao longo da história como espaços de rememoração e de construção de relatos. A confecção de novos formatos, muitos deles menos ornamentados e, por isso, também mais baratos, estiveram alinhados ao processo de industrialização e contou com o uso do plástico e do papel como materiais principais. Alguns deles passaram também a contar com espaços destinados a escrita de pequenas notas pelo seu organizador/idealizador. Partindo do ato de seleção, organização e idealização, o álbum fotográfico é um espaço de infinitas releituras, permitindo representações de uma sequência de instantes que visam construir e conservar a passagem do tempo ou um acontecimento.

Com o surgimento da fotografia digital e a incorporação da câmera nos mais variados dispositivos eletrônicos, a partir da segunda década do século XXI, os álbuns de fotografias parecem ter desaparecido. Por outro lado, formatos físicos ainda permanecem em momentos e rituais que são considerados importantes para muitas pessoas e famílias, como os casamentos, as gestações e nascimentos de filhos/as, batismos, formaturas, dentre outros. Por último, cabe destacar que as câmeras e os programas de fotos de nossos dispositivos eletrônicos estão programados a organização dos álbuns digitais, representando assim novos formatos e outras simbologias que serão interessantes de serem analisadas no futuro.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland **A câmara clara. Nota sobre a fotografia** Trad. de Julio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MASS, Ellen. **Foto-Album. Sus años dorados** . Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

MARTÍN-NÚÑEZ, María; GARCÍA-CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ-SERRANO, Áaron. Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. **Arte, Individuo e Sociedad**. 32(4), 1065-1083, 2020. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.66761>

Ampulheta

Márcia Cabral da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



25

Ampulheta ou o relógio de areia consiste em um artefato composto de dois vasos cônicos verticais, tradicionalmente confeccionados em vidro, que se associam pelo vértice através do qual certa

quantidade de areia fina escoar de um compartimento para o outro. Esse movimento caracteriza-se por medir uma fração de tempo. A ampulheta, objeto desta exposição, afere o total de 5 minutos. Alguns fatores podem afetar o intervalo de tempo medido, tais como a quantidade e a espessura da areia utilizada, o tamanho do vaso e a largura do vértice. A qualidade da areia deve ser, então, observada: necessário que seja fina, seca e consistente, pois uma areia grossa e úmida pode afetar o fluxo da saída dos grãos. No entanto, em tempos passados, utilizou-se o pó de casca de ovo e de vidro. Deve-se considerar também uma superfície plana para colocar o objeto, visando-se ao seu adequado funcionamento. As ampulhetas podem ser reutilizadas sempre que se deseje, invertendo-se os vasos, quando o superior esvaziar. Trata-se de um dispositivo em vários formatos e tamanhos, que marca a passagem do tempo.

Precursora da ampulheta, a clepsidra ou relógio de água pode ser considerada um dos mais antigos instrumentos de medição do tempo, utilizada na Grécia e na Roma antigas, no Egito, na China, na Índia, em sociedades ameríndias: um relógio por meio do qual o tempo é medido pelo fluxo regulado de líquido que entra e sai de um recipiente onde a quantidade de líquido é então medida. Funciona com o auxílio da força da gravidade, seguindo o mesmo princípio da ampulheta.

No que diz respeito à compreensão da passagem do tempo pelos homens nos diversos períodos da história, os estudos sobre mitologia são bastante úteis. Por um lado, informam sobre a relevância de sua medida em termos de duração e de frequência. Por outro, indicam aspectos simbólicos de sua apropriação. Na mitologia grega, por exemplo, Cronos é o nome atribuído à personificação do tempo. Cronos é considerado o mais novo dos seis poderosos titãs que se filiavam à primeira geração dos seres divinos. Filho mais novo de Urano e de Gaia, ele se associava à agricultura e detinha o poder de controlar o tempo, inclusive interrompendo seu fluxo. Portanto, segundo aquele imaginário, era uma divindade que decidia o curso da história para todos os seres humanos (GRIMAL, 1993).

No âmbito da historiografia, considera-se que a ampulheta foi identificada na Europa pela primeira vez no século VIII, tendo sido confeccionada pelo monge Luitprand, no interior da catedral de Chartres na França.

Este dispositivo foi amplamente utilizado na Europa ocidental por volta de 1500 e, com frequência, tem sido associado às navegações marítimas (<https://www.myhourglasscollection.com/hourglass-history>).

Do ponto de vista figurado, a ampulheta é um dos mais reconhecidos símbolos relacionados ao tempo da morte, notadamente no momento em que os vasos são invertidos e um deles se esvazia. Por conseguinte, tem sido utilizada na arte para simbolizar a transitoriedade da vida. Alfredo Volpi (Lucca, Itália 1896 – São Paulo, São Paulo – 1988) emigrou com a família para o Brasil em 1897. Autodidata, desenvolveu habilidades artísticas como entalhador, pintor, pintor de murais. Entre algumas séries que revelam a qualidade de sua pintura, Marinha, Flores, Fachadas, Bandeirinhas, destaca-se a série Ampulhetas, onde, segundo os críticos, a ênfase na luz transfere-se à arte concreta, à geometrização. (<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/arte-alfredo-volpi>)

Sobre os usos da ampulheta no tempo presente, é muito comum sua utilização como objeto de decoração, sendo oferecida em lojas e destacada em anúncios para decorar ambientes, como salas, quartos e compor a harmonia no interior das casas junto aos quadros, vasos, em cristaleiras, cômodas e em mesas de cabeceira.

Note-se, ademais, interessante apropriação simbólica do termo ampulheta, ao se referir ao corpo feminino, denominado corpo ampulheta, isto é, quando a mulher apresenta cintura fina e bem diferenciada do tamanho dos ombros e quadris. Exemplo clássico desse tipo de compleição física foi atribuído ao corpo da atriz e cantora italiana Sophia Loren (1934) no auge da carreira nos anos de 1950.

Referências bibliográficas

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução; Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 7ª edição, 1993. <https://www.myhourglasscollection.com/hourglass-history>. Acesso em 20 de janeiro de 2022. <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/arte-alfredo-volpi>. Acesso em 19 de janeiro de 2022

Aquecedor de Cama

Marta Maria Gama

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



28

Eu passo por cima da minha infância. Era uma época em que eu era muito considerado nesta família. No início do outono, eu era esfregado e polido até que você pudesse ver seu rosto em mim. Na primeira noite fria, algumas brasas de madeira de nogueira foram cuidadosamente colocadas em mim; eu tive o prazer e a honra de ser passado por cima e por baixo na cama de minha patroa até que ela estivesse bem aquecida, e este serviço eu prestei a ela constantemente até o dia em que o tempo quente voltou. Quando alguém da família estava doente, eu era empregado no mesmo serviço para ele ou ela; ou quando os convidados vinham passar a noite, eu desempenhava este ofício para eles... Após a morte de meu senhor e minha senhora,

fui mandado para o sótão para ser colocado entre as coisas velhas inúteis, como espadas de cavaleiro, jarros quebrados, chaleiras sem nariz etc. A razão para isso não é que eu esteja desgastado, mas porque a idade é tão mais sábia que eles chegaram à conclusão de que as camas frias são mais saudáveis do que as quentes. Boston, meados do século XIX (2003, p.29-30).

trecho acima pertence ao livro *Who spoke next* (Quem falou em seguida) da autora norte-americana Eliza Lee Cabot Follen (1787 – 1860). Escrito nos Oitocentos, o texto descreve, delicadamente, as memórias de um aquecedor de cama que relata, em tom de nostalgia, como era útil ao oferecer conforto e alento durante o inverno até cair em desuso e ser deixado em um sótão. A obra *História de minha vida* de George Sand, pseudônimo da escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), auxilia no entendimento sobre o quão rigoroso eram os tempos inverniais na Europa ao descrever alguns dos rituais seguidos por sua avó antes de dormir: “[...]lhe colocavam na cabeça e nos ombros uma dúzia de touquinhas e de pequenos xales de seda, de lã e de algodão (1952 Apud PERROT, 2011, p. 75).

Segundo John Gloag (1952), o aquecedor portátil de cama foi utilizado desde meados do século XVI e aqueceu muitas famílias europeias, a maioria abastadas, até o século XIX. Ele o definiu como uma caixa rasa circular com uma tampa e uma longa alça de madeira, muito semelhante a uma pequena panela. Caixa feita principalmente em metal, no seu interior eram inseridas cinzas quentes. A tampa era perfurada por pequenos orifícios que permitiam que o calor se espalhasse, mas impedia que as brasas escapassem. Posteriormente, o aquecedor era posto sobre cama e os lençóis (1952, p.499).

Para aquecer a cama, também eram usadas comadres de latão com uma longa alça que eram enfiadas embaixo do colchão. Algumas camas tinham um vão localizado no centro de sua estrutura de madeira projetada para segurar um pote de combustível incandescente. No século XIX, após a chegada do abastecimento público de água, o uso de garrafas de água quen-

te de cerâmica tornou-se comum. A água era um meio de aquecimento muito mais seguro do que o fogo latente. Esses dispositivos eram protegidos por uma capa de tecido e usados como aquecedores de pés, de mãos ou de cama (DE DECKER, 2015). Com os avanços técnicos, a produção de cobre inglês melhorou, diminuindo o perigo de rachaduras ou falhas durante o uso.

Além de esquentar a cama, os aquecedores portáteis também eram objetos de decoração. As painéis que alojavam as brasas, além das tampas perfuradas, eram gravadas por metalúrgicos que às vezes trabalhavam nos brasões de uma família específica para a qual a panela era destinada (LONGMAN, 1978). A autora francesa, Cora Millet-Robinet (1798-1890), reforça tal perspectiva ao destacar que, dependendo do poder aquisitivo de cada família, esse item doméstico podia ser belo, ter alto valor material e personalizado. Tudo isto somado ao prazer de dormir em uma cama quente (p.99). No entanto, no dizer de Perrot (2011) “Dormir, mas não demais. Na cultura ocidental (maior parte da Europa), o sono, no século XIX, não tinha boa reputação. (...) É preciso esperar a segunda metade do século XX para que o sono seja considerado uma função ativa do organismo” (p.78).

No prefácio de História dos Quartos, Michelle Perrot (2011) destaca que o referido cômodo se constitui como um indutor de sentidos: “O repouso, o sono, o nascimento, o desejo, o amor, a meditação, a leitura, a escrita, a procura de si mesmo” (p. 15). Tudo acontece em torno do quarto, não importa sua arquitetura ou objetivo para o qual ele foi feito. Pode se destacar pela ideia “de limites, de cerca, segurança, segredo, quer se trate de proteger moças, mulheres, pessoas importantes ou desaparecidas” (PERROT, 2011, p.19). A historiadora aborda um dado conhecido, porém importante. “Na cama passamos mais de um terço de nossa vida. Ela materializa a grande divisão da noite e do dia, sela a aliança sombria do indivíduo e da noite” (p. 75).

Busetto (2006) conta que na Itália, o aquecedor de prata tinha o formato oval ou circular com tampa perfurada para uma melhor difusão do calor (os orifícios eram chamados de *sfiatatoi*). Os pés eram de madeira ou metal e possuíam alça de rolagem elaborada com suporte de madeira ou marfim no centro. O autor descreve a existência do costume feminino de segurar um aquecedor ao lado do corpo ou sob a roupa; o motivo era a crença

popular holandesa de que as mulheres poderiam engravidar caso postassem o aquecedor na barriga e, dessa forma, aquecerem o útero. Na região italiana da Toscana, havia uma crença semelhante, em certos aspectos, mas a responsável por aquecer o útero feminino era uma fada (BUSETTO, 2006).

No contexto atual, em 2018, foi exibido um aquecedor de cama antigo, no Museu de Etnografia e Artesanato de Arte da Ucrânia, localizado na cidade de Lviv. O responsável pelo setor de exposições Andrii Kolotai, disse em entrevista ao *The Day newspaper*, que o referido Museu herdou este item do seu antecessor, o Museu de Arte e Artesanato de Lviv, fundado em 1874. Como também afirmou que “Na Inglaterra, por exemplo, essa coisa era um item doméstico muito comum”. Outro fato abordado por Kolotai foi a curiosidade e alegria das crianças ao terem contato com um aquecedor de cobre, costumeiramente utilizado pelas camareiras para aquecer as camas de seus patrões. Quando indagado sobre as reações das crianças, ele respondeu que elas tinham visto um aquecedor de cama em funcionamento no filme *Piratas do Caribe: A Maldição do Pérola Negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* – 2003). No decorrer da entrevista e da reportagem, pinturas do holandês Jan Steen (1626-1679) e do inglês Ralph Hedley (1848-1913) trazem referências imagéticas sobre o aquecedor de cama portátil.

31

Referências bibliográficas

BED WARMERS. In: **Old & Interesting Magazine** [Online]. 2007. Disponível em: <http://www.oldandinteresting.com/bed-warmers.aspx> . Acesso em: 20.mar.2022.

BUSETTO, Giorgio. **Un oggetto di cui si e' dimenticato l'uso lo scaldino in argento** (Um objeto esquecido: o aquecedor de prata). In: Associação de Pequenos Colecionadores de Prata Antiga – ASCAS. Disponível em: <https://www.ascasonline.org/articoloDICE72ITA.html> Acesso em: 18.mar.2022.

DE DECKER, Kris. Restoring the Old Way of Warming: Heating People, not Places. **Low-Tech Magazine**. Doubts on progress and technology. Proofreader: Jenna Collett. fev.2015. Disponível em: <https://solar.lowtechmagazine.com/2015/02/heating-people-not-spaces.html> Acesso em: 26.mar.2022.

Bilboquet

Terciane Ângela Luchese

Universidade de Caxias do Sul/UCS

Programa de Pós-Graduação em Educação e Programa de Pós-Graduação em História

32



Em maio de 1870, o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro estampava em sua terceira página que nos Armarinhos, sito na Rua Sete de Setembro, nº 31, se fazia a venda de brinquedos diversos como piões de madeira sortidos, cordas para saltar, baralhos de cartas, bonecas de pano, caixinhas de brinquedos sortidos e “emboca-bolas (bilboquet), novos, dúzia, 8\$, 10\$ e 12\$000” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 14/05/1870, p.03). Esse foi um dos primeiros registros relativos ao bilboquê ou emboca-bolas no contexto brasileiro.

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroco

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

As crianças desde muito transformam objetos e elementos disponíveis na natureza em brinquedos e possibilidades para brincar. O próprio corpo e o mundo ao redor são os primeiros passos para a exploração do mundo. Por muito tempo as crianças não foram compreendidas no brincar, mas os brinquedos existem desde a antiguidade, caso de piões e bonecas, por exemplo. O brincar e a ludicidade que o envolve tem uma historicidade que acompanha o processo de humanização e é parte da formação humana. Os sentidos e os materiais empregados, as formas de brincar e de compreender o brincar são marcados cultural, social e historicamente.

O bilboquê ou emboca-bolas é um brinquedo composto de uma bola ou taça perfurada conectada por um cordão a uma alça. O jogo consiste em enfiar a bola na alça com uma mão. Seja como for, a origem do bilboquê permanece obscura. A explicação mais provável seria que a palavra bilboquet vem do francês ‘bille’. É provável que tenha surgido na França no final do século XVI. Manson (2001) refere que o bilboquê aparece em 1577, período em que são identificados muitos outros novos brinquedos emergindo, caso também das bolas de sabão. No entanto, Rabelais ao listar os jogos de Gargântua menciona o bilboquê, e a obra foi publicada em 1534, o que pode indicar que anos antes já estava em circulação. Em francês, antigamente, também era conhecido como ‘pique-balle’. Uma versão japonesa do brinquedo seria o ‘kendama’. Também pode ser conhecido como jogo da ‘taça e bola’.

Em Confissões, livro V, Jean-Jacques Rousseau escreveu que carregava no bolso um bilboquê e “ficava jogando todo o tempo para dispensar-me de falar quando nada tinha a dizer”. E afirmava ainda que “se todos fizessem o mesmo, os homens seriam menos maus, seu trato seria mais seguro e, penso, mais agradável. Enfim que os engraçados riam se quisessem, mas sustento que a única moral à altura do século presente é a moral do bilboquê” (ROUSSEAU, 2018, posição 3414). Para evitar o tédio e o enfado jogavam, para além das crianças, também os adultos.

Os modelos de bilboquê são variados e há exemplares bem distintos em relação ao tamanho, materiais empregados na fabricação, custos e estilos, apesar do uso e finalidade serem comuns. Desde séculos são

localizados bilboquês fabricados com materiais diversos como madeira, mas também ossos, metais, marfim e outros mais contemporâneos, como o plástico. Com o passar do tempo, localiza-se a combinação do jogo do bilboquê, percebido como atividade de destreza, com a narrativa de histórias, danças ou ainda cantos, complexificando e dificultando o jogo.

No caso do Brasil, a difusão e a comercialização de brinquedos à venda remontam à segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro. Torna-se mais comum a oferta de venda de brinquedos em geral e do bilboquê em particular, ao longo do século XX, em outras regiões do país. Em leilão efetuado em janeiro de 1872, como parte do catálogo posto à venda, no lote 76 estava “1 cestinha, 1 espanador e bilboquet e 1 bandeja” como parte dos objetos de uma Saleta (JORNAL DO COMÉRCIO, 18/01/1872, p. 02). No Natal de 1885, o jornal Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro anunciava em sua página, dentre os vários brinquedos disponíveis na rua da Assembleia, 111, a venda de bilboquês “brinquedo útil para as crianças” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 25/12/1885, p. 6). O bilboquê foi apreciado por séculos, por gerações e culturas distintas, incentivado por ser um brinquedo de destreza e que exigia o desenvolvimento de diversas habilidades.

34

Referências bibliográficas

MANSON, Michel. **História do Brinquedo e dos Jogos**. Brincar através dos tempos. Lisboa: Editorial Teorema, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712 – 1778). **As confissões**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, edição Kindle.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Rio de Janeiro, propriedade de Araújo e Mendes** Ano XI, nº 359, sexta-feira, 25 de dezembro de 1885.

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. Traduzido por Gildo Pasini. Roma: ed. Formiggini, 1999.

JORNAL DO COMÉRCIO DO RIO DE JANEIRO. **Rio de Janeiro, propriedade de Julio Constancio de Villeneuve.** Ano 49, nº 134, sábado, 14 de maio de 1870.

JORNAL DO COMÉRCIO DO RIO DE JANEIRO. **Rio de Janeiro, propriedade de Julio Constancio de Villeneuve.** Ano 51, nº 18, quinta-feira, 18 de janeiro de 1872.

Binóculos

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

Universidade Federal do Piauí/UFPI

Programa de Pós-Graduação em Educação



36

Os binóculos são utensílios ópticos que foram bastante difundidos no âmbito da educação no decorrer do século XIX. Geralmente estes instrumentos são considerados por muitas pessoas como análogos aos telescópios. Isto pelo fato de ambos serem potentes ampliadores das imagens de objetos, planetas, plantas, aves, insetos ou pessoas distantes.

Em outras palavras, são instrumentos parecidos com os telescópios que são úteis para múltiplos usos de observações diversas. Suas utilidades mostram-se compatíveis com demandas para visualizações terrestres, marítimas e, em casos específicos, até mesmo, astronômicas.

Os binóculos possibilitam uma significativa visão tridimensional dos objetos, pelo fato de serem confeccionados por duas lunetas parale-

las. Assim, ao se fazer usos desses aparelhos, são possíveis, mesmo que a distância, vislumbrar as profundidades das cenas, fato que viabiliza a possibilidade de percepções das larguras, alturas e profundidades.

Desde o século XIX, esses instrumentos utilizados para aproximação da visão de imagens variaram em relação ao seu potencial de ampliação do foco observado. A saber, no contexto oitocentista, alguns desses já faziam os objetos serem vistos de maneira ampliada numa proporção de 6 a 10 vezes maior do que seus tamanhos originais.

Utilizados por mulheres transeuntes para contemplação de novos horizontes de formação em viagens ou observações de investigadoras em seu campo de pesquisa, há variados modelos compactos, que pouco pesam e não ocupam muito espaço. Portanto, não incomodam no decorrer de longos deslocamentos ou períodos de utilização.

Não é possível pensar em um modelo de uso geral. A escolha do binóculo está diretamente relacionada com o objetivo da observadora, sua expectativa segue a compatibilidade com seu destino, seu uso. Com eles são possíveis observações dos delicados detalhes de árvores floridas, as riquezas das cores dos animais que voam, as características peculiares do andar de diferentes espécies. Nessa perspectiva, podem ser utilizados para diferentes fins de apreciação de pássaros nos céus, plantas em montanhas ou despenhadeiros, assim como, animais selvagens que exigem longas distâncias com margens de segurança.

Por um lado, este binóculo do século XIX, ressalta a minúcia e requinte que nos permitem interpretar a sofisticação com que as mulheres da elite acompanhavam as obras musicais nos nobres palcos artísticos, evidenciando o quanto o teatro era um importante cenário na vida social de outrora. Por outro lado, por vezes nos lugares de trás uma parte da plateia feminina tinha dificuldades de acompanhar o espetáculo de maneira realmente confortável. Com este recurso a ópera era assistida mais de perto e auxiliava o olhar concentrado para o palco.

Com um binóculo era possível as damas observarem os gestos e expressões faciais dos artistas que cantavam as óperas, as mãos dos virtuosos pianistas, as cordas dos violinos friccionadas pelas crinas sustentados por madeiras nobres de refinados arcos. Como também, era um

instrumento que viabilizava a observação de paisagens de maneira mais eficiente.

No Brasil, por exemplo, as senhoras e senhoritas europeias que passavam pelo Rio de Janeiro, no decorrer do segundo império, atraídas pelas belezas naturais alçavam os morros e, seduzidas pelas paisagens tropicais, usavam o binóculo para perceber as sutilezas daquilo que transpunham com detalhe nos desenhos em telas e papéis.

Assim, diferentes modelos de distintas maneiras e com variados objetivos, os binóculos eram acessórios que ampliavam as visões e destacavam as cores na educação das mulheres do século XIX.

Referências bibliográficas

COSTA, R. S. **Entre soirées e óperas: o espaço teatral na pintura**. ARS (São Paulo). v. 14, n. 28 p. 256-281, 2016.

PORTELLA, A. C. H. FREIRE, V. L. B. **Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)**. Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas, v. 5, p. 61-78, 2010.

Caderneta

Maria Angélica da Gama Cabral Coutinho

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ

Programa de Pós-Graduação em Educação



39

As cadernetas de baile eram pequenos livretos onde as moças ou as senhoras agendavam os parceiros de danças durante um baile. Podiam ser chamados também de cartões de baile.

Algumas moças portavam tais cartões ou cadernetas em capas ou estojos que podiam ser confeccionados nos mais diferentes materiais, das mais finas e sofisticadas como madreperla, marfim, tartaruga, ou mesmo em metal como prata, alguns até com acabamentos e detalhes dourados, enquanto outras caixas/capas refletiam os costumes de época, como o Art Nouveau, estilo ornamental que dominou a decoração, a arquitetura, e a joalheria entre os anos de 1890 e 1919. Alguns ainda possuíam capas ou estojos com apoio ou fita para a guarda de lápis ou caneta para a anotação.

The Ballroom Guide¹ foi um Manual criado e publicado na Era Vitoriana (1837-1901), período de reinado da Rainha Vitória na Inglaterra, cujos padrões de moda se impuseram em grande parte do mundo ocidental, influenciando sobretudo comportamentos na elite da sociedade. Conforme informações no portal da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, tal manual foi publicado em 1866, em Londres por F. Warne and Co. A descrição da obra pela biblioteca indica que esta fornece instruções detalhadas sobre atitude e comportamento nos bailes da época. A leitura do texto apresenta desde o protocolo para convidar pessoa, cardápio da festa, vestuário para moças, senhoras e cavalheiros até recomendações sobre quem poderia dançar e seus parceiros indicados.

Sobre os cartões e cadernetas, o Guia, ao longo das páginas 24 e 25, descreve inclusive como tais objetos deveriam ser confeccionados, orientando que as danças devessem ser agendadas previamente, e que as cadernetas deviam ser impressas em folhas em que de um lado estariam as danças numeradas e do outro lado as linhas para que fossem escritos os nomes dos parceiros.

¹ First published in 1888, this 'Handy Manual For All Classes Of Society' gives detailed instructions for the holding of and attendance at a Ball. All aspects are covered from the correct form of invitation and reply, appropriate costumes, who may dance with whom, the provision of food and drink and, of course, the dances themselves. The original publishers advertised their book as 'the newest and most complete Ball-room Guide yet presented to the public.' In: <https://www.loc.gov/resource/musdi.216.o?st=gallery>. In: <https://www.loc.gov/resource/musdi.216.o?st=gallery>

ETIQUETTE OF THE BALL-ROOM. 27

Programm.	Engagements.
1 QUADRILLE ...	1
2 WALTZ	2
3 QUADRILLE ...	3
4 WALTZ	4
5 LANCERS	5
6 GALOP	6
7 QUADRILLE ...	7
8 WALTZ	8
9 QUADRILLE ...	9
10 WALTZ	10
11 QUADRILLE ...	11
12 WALTZ	12
13 LANCERS	13
14 GALOP	14
15 QUADRILLE ...	15
16 WALTZ	16
17 QUADRILLE ...	17
18 WALTZ	18
19 LANCERS	19
20 GALOP	20

A literatura universal apresenta em trechos de suas famosas obras exemplos de que durante os bailes, a reserva de danças era um protocolo rotineiro. Jane Austen, em suas obras como a renomada *Orgulho e Preconceito*, evidencia tais solicitações para reserva das contradanças, entretanto, sem que houvesse registro em caderneta ou cartão. Austen alude, ainda, no texto de *Mansfield Park* (p.255, 2019) ao desejo de um rapaz dançar com a moça ao solicitar que “Reserve duas danças para mim, as que escolher, exceto as duas primeiras.” Todavia, talvez o hábito de cadernetas tenha se estabelecido apenas a partir do século XIX, ou ainda, apenas nas cortes, como demonstra o manual londrino já citado, e Austen ambientou seus romances nas áreas rurais inglesas durante o século XVIII.

A leitura de Honoré de Balzac (p.44) em sua obra “O Pai Goriot” apresenta o fato de que o registro do nome dos cavalheiros também poderia ocorrer nos próprios leques que as damas sempre portavam, pois muitas vezes também serviam como instrumentos de comunicação.

“Mas, para Rastignac, a sra. Anastasie de Restaud foi a mulher desejável. Ele incluía duas danças na lista dos cavalheiros escrita

no leque, e conseguira lhe falar durante a primeira contradança.”
(BALZAC, p. 44, 2015)

Lucy Maud Montgomery (p.232) cita o cartão de baile quando a personagem se desculpa e recusa a dança com um cavalheiro justificando que “(...) seu cartão de dança já estava completo”.

Assim, pode-se perceber que as cadernetas ou cartões de baile foram objetos presentes em muitas festas da elite social, onde as moças registravam o nome dos cavalheiros por que tinham interesse para as danças do baile.

Referências bibliográficas

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. 20ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017.

Mansfield Park. 1ªed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2019.

BALZAC, Honoré de. **O Pai Goriot**. 1ªed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

MONTGOMERY, Lucy Maud. **Anne da Ilha**. Jandira/S.P.: Ciranda Jovem, 2020.

WARNE, Frederick & Co. **The Ball-room Companion: guide with coloured plates**. London,Warne, Frederick & Co, 1888.

Caderno Escolar

Marta Maria de Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN
Programa de Pós-Graduação em Educação



43

A difusão da escolarização primária (meados do século XVIII e início do século XIX), concomitantemente ao que Foucault (1993, p. 188) qualificaria de “desenvolvimento da sociedade disciplinar”, é, por isso mesmo, indissociável da leitura e da escrita (diga-se, de letras, frases, cópias, ditados, redações, cartas etc.) com o auxílio das folhas avulsas de papel em branco, ou com linhas, de maços de papel, e de cadernos.

No século XVIII, com a expulsão dos missionários jesuítas e a saída dos frades carmelitas da administração dos Aldeamentos Indígenas da Capitania do Rio Grande do Norte (Guajiru, Guaraíras, Igramació), estas foram elevadas a Vilas de índios (1760-1762) com escolas de primeiras letras regidas por professores. Pelas pesquisas de Lopes (2005), o governador de Pernambuco, Luiz Diogo Lobo da Silva, oficializou ao secretário de Estado e Ultramar (3 de março de 1760) o envio, para os alunos matriculados nas escolas das Vilas de índios, de folhas avulsas de papel branco-linho, penas de ganso e tinteiros e a Cartilha – Breve instrução para ensinar a doutrina cristã, ler e escrever aos meninos, e ao mesmo tempo, os princípios da língua portuguesa e sua ortografia.

No regime imperial, tão somente as mensagens dos presidentes da província do Rio Grande do Norte, dos anos de 1852, 1854, 1855 e 1858, mencionariam a destinação de recursos dos cofres públicos para a compra de maços de papel, penas, tinteiros, abecedários, cartilhas e livros escolares, especialmente em favor do ensino elementar simultâneo para a leitura com a escrita, a gramática e a aritmética. 400 exemplares do livro *Iris* clássico, da autoria do filólogo português José de Castilho, foram adquiridos (1860) para instruir os mestres no ensino de seus discípulos da leitura e da escrita e na realização de exercícios de língua portuguesa.

Para esses presidentes da província do Rio Grande do Norte tais objetos escolares vinham a ser, portanto, aqueles que criavam o costume do discente de ir para a escola de segunda-feira a sexta-feira para aprender a ler, a escrever, a contar, a rezar e a comportar-se de maneira civilizada.

Entre os anos de 1872 e 1875, com recursos dos cofres públicos, seriam adquiridos aproximadamente 2.000 traslados de calligraphia (quadros do método mútuo para exercitar a escrita) e igual quantidade de maços de papel, cadernos, penas, tinteiros, abecedários, cartilhas, tabuadas, livros de leitura, de aritmética e de coreografia para as 94 escolas públicas da província (62 do sexo masculino e 32 do sexo feminino).

É no século XIX do regime republicano que se elevaria, pouco a pouco, a utilização nas escolas públicas e particulares brasileiras do gênero caderno com capa tipo papelão fino com poucas folhas e linhas horizontais.

No Estado do Rio Grande do Norte, muito certamente pela circunstância relativa à “escassez dos cofres públicos, com prejuízos para a educação como ‘a causa pública’”, somente os relatórios anuais do diretor geral da Instrução Pública Manoel Dantas mencionariam a aprovação, pelo Conselho Literário, da aquisição de livros escolares e de utensílios didáticos para as escolas estaduais primárias do sexo masculino (62 diurnas e noturnas) e do sexo feminino (32). A saber, para 1897: coleções Felisberto de Carvalho e Hilario Ribeiro (para leitura e escrita), exercícios escritos de aritmética, compêndio de gramática elementar, compêndio de ginástica escolar, cadernos de escrita e cadernos de cânticos escolares. E, para 1900: compêndio de ortografia, cartilha mestra ou primeiro livro de leitura (para o ensino da leitura e da escrita), explicador de aritmética e cadernos de escrita.

A difusão da escolarização primária no Rio Grande do Norte no século XIX (regime imperial e republicano), por contingência de um deficitário sistema de ensino (à luz de algumas doutrinas pedagógicas), estava minimamente associada a uma precária uniformidade do aprendizado do discente mediante a leitura (haja visto os maços de papel, traslados de calligraphia, cadernos, abecedários, cartilhas, livros e compêndios) concomitante com os exercícios da ortografia, da gramática e da escrita escolar em geral.

Ao final do século XIX, a gramática normativa escolar prefixava o ensino simultâneo e a escrita homogeneizada para o conjunto de discentes aprendizes e prescrevia a indispensabilidade do papel pautado, dos traslados de calligraphia e de cadernos variados, além de penas e tinteiros, tudo isso em razão do modo coletivo de ensinar e aprender.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11. ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.

LOPES, Fátima Martins. **Em nome da liberdade**: as vilas de índios do Rio Grande do Norte no século XVIII. 2005. 710f. Tese (Doutorado em Histó-

ria) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

RIO GRANDE DO NORTE. **Mensagens dos presidentes da Provincia do Rio Grande do Norte.** Natal: Typographia de J. M. de Faria, 1852, 1854-1855 e 1858.

RIO GRANDE DO NORTE. **Relatórios anuais do Diretor Geral da Instrução Pública (1897 e 1900).** Natal: Typ. D'A República, 1900.

Caixa de Rapé

Claudia Alves

Universidade Federal Fluminense/UFF
Programa de Pós-Graduação em Educação



47

A existência de um objeto remete a uma função. Temos aqui uma caixa, criação humana destinada a receber conteúdos com a finalidade de guarda. Neste verbete, então, o elemento definidor recai sobre a substância a ser preservada nessa caixa: o rapé. É o rapé que confere à caixa uma identidade específica, que a historiciza e a insere em um contexto cultural particular.

A denominação rapé é utilizada para o pó proveniente da trituração de folhas secas de alguns vegetais. O rapé aparece nos estudos antropológicos como uma substância utilizada pelos povos originários do continente americano, que pode ser de tabaco, mas de outras plantas, como o paricá (FRIKEL, 1961, p. 1). Sua difusão entre os europeus, assimilado a uma prática cultural que o levou a circular em caixas artisticamente confeccionadas, ligou-se ao uso do tabaco.

Desde os primeiros contatos com as culturas ameríndias do continente a que acabavam de chegar, europeus observaram os usos medicinais e religiosos de plantas presentes em ritos de vários povos. Dentre as várias espécies, as do gênero *Nicotiana*, que inclui mais de sessenta espécies – a maior parte originária da América do Sul – foi a mais rapidamente assimilada pelos europeus. A grande capacidade desse vegetal em produzir sementes, assim como seus muitos efeitos regenerativos, levaram-no a difundir-se por diferentes regiões e etnias (SANTOS, BRACHT e CONCEIÇÃO, 2013, p. 120-121).

O que conhecemos hoje como tabaco recebeu, inicialmente, muitas denominações, nos relatos de colonos, viajantes e missionários religiosos, que participaram nesse reconhecimento e difusão. Em meados do século XVI, já era intensa a circulação de informações sobre a planta. Os jesuítas, por exemplo, empenhados em registrar os conhecimentos que adquiriam com os povos ameríndios a respeito de plantas utilizadas em tratamentos de doenças, chamavam-na “erva santa, erva de todos os males e erva da rainha mãe” (VIOTTI, 2020, p. 2). Já o franciscano francês André Thevet, que levou sementes do Rio de Janeiro, em 1556, para plantar na França, conferiu-lhe o nome de herbe angoumoisine. A denominação latina do gênero parece advir de uma homenagem a outro francês, Jean Nicot, que enviou tabaco à rainha Cathérine de Médicis, procurando socorrê-la nas suas dores de cabeça, ao tomar contato com a planta em sua viagem diplomática a Portugal (MUSÉE D’HISTOIRE DE TONNEINS, s/d).

O uso sob a forma de pó foi observado por Colombo, já no seu primeiro contato com etnias do Haiti. Há descrições do uso de suportes e canudos para aspiração do pó em diversos formatos, provocando efeitos semelhantes à embriaguez (WASSÉN, 1993, p. 148). Talvez por isso, dois

papas chegaram a ameaçar de excomunhão os usuários do tabaco (AISNE, s/d). A difusão, entretanto, entre a aristocracia europeia, estimulou seu cultivo no próprio continente, especialmente na França, a partir do início do século XVII (MUSÉE D'HISTOIRE DE TONNEINS, s/d). Os comerciantes portugueses valeram-se fortemente do valor mercantil do tabaco no processo de recuperação de posições comerciais na costa africana, após serem derrotados por holandeses e ingleses (FERREIRA, 2010). Na segunda metade do século XVII, o tabaco integrava o processo de mercantilização que conectava regiões do planeta, acionando, em consequência, a produção de materiais de suporte a essa circulação, como raladores, garrafas e caixas, que se transformaram, ao longo dos séculos XVII e XVIII, em objetos de joalheria, marcados pela distinção da classe social a que se destinavam, expostos hoje em vitrines de museus.

A forma do tabaco em pó, assumindo de modo definitivo o nome de “rapé”, foi apropriada pela produção fabril, na qual o território brasileiro chegou a ocupar um lugar. A revolução industrial contribuiu, assim, para a sua popularização, evidente nos relatórios de importação e exportação dos portos mais destacados da Europa. Um dado expressivo dessa ampliação do consumo apareceu divulgado no *Correio Braziliense*, jornal editado em Londres por brasileiros que se batiam contra o monopólio sobre a comercialização do tabaco. No ano de 1814, os editores divulgaram a carta de um produtor informando o aumento da produção de rapé, no período de 1798 a 1812, partindo de 998 arrobas e alcançando 20.458 e 19.098 arrobas, nos anos de 1811 e 1812 (CORREIO BRAZILIENSE, 1814, p. 28-29). No início do século XIX, há notícias sobre fábricas no Brasil, principalmente na Bahia, mas, também, no Rio de Janeiro. (JORNAL GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1810, p. 8)

O rapé era comercializado em distintas qualidades, com preços diferenciados. No início do século XIX, o mais caro vendido em Portugal denominava-se “Príncipe”; em seguida, vinha o “Princesa”, seguido pelo rapé ordinário (CORREIO BRAZILIENSE, 1814, p. 34). Mas havia, também, alguns de denominação não europeia, como o “Macoubá”, com preço elevado (JORNAL GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1813, p. 4). Frequentemente, a diferença resultava de misturas de ervas e substâncias acrescentadas ao

tabaco, além da própria qualidade deste. Por ser mercadoria valorizada, que gerou disputa de mercados em vários continentes, encontra-se notícias de contrabando e falsificação, ao longo do século XIX.

O rapé era aspirado por uma das narinas, enquanto a outra era fechada com o dedo indicador da outra mão, depois de apoiado nas costas da mão, na base do polegar. Inalado com força, o efeito narcótico da nicotina produzia sensação agradável, ao mesmo tempo em que provocava espirros, sobretudo nos iniciantes. O hábito generalizou-se no século XIX, sendo visto como elegante, ao mesmo tempo que já percebido como vício. Crônicas publicadas nos jornais, assim como obras literárias do período, preservam relatos em que o rapé é quase uma personagem, integrando situações, por vezes, cômicas, por vezes, trágicas, da vida cotidiana.

A popularização não eliminou a distinção de classe nos suportes e usos do rapé. Mesmo o nome com que se difundiu é atribuído ao verbo raspar, na língua francesa, râper, o que pode ser tomado como um signo de distinção. Os modelos das caixas seguiam, então, a destinação de públicos consumidores, desde as latas saídas das fábricas, em geral, redondas e lisas, até as confeccionadas em metais preciosos, fruto de trabalho artístico, portadas nas algibeiras masculinas ou nas bolsas femininas. Por serem objetos preciosos, proliferam relatos de roubos, em crônicas e notícias de jornais (O ESTANDARTE: JORNAL POLÍTICO, LITTERARIO E NOTICIOSO, 1873, p. 3)

50

Referências bibliográficas

CORREIO BRAZILIENSE. **Carta ao Redator sobre o comércio do tabaco em Portugal**. Londres, Edição 12, 1814, p. 28-29. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700142&Pesq=rap%c3%a9&pagfis=4975>. Acesso em 14-02-2022.

CORREIO BRAZILIENSE. **Portaria dos Governadores do Reino**. Londres, Edição 12, 1814, p. 34. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700142&Pesq=rap%c3%a9&pagfis=4975>. Acesso em 14-02-2022.

FERREIRA, Roquinaldo. **A primeira partilha da África: decadência e ressurgência do comércio português na Costa do Ouro (ca. 1637 – ca. 1700)**. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 26, n. 44, p. 479-498, jul.-dez. 2010. Disponível em <https://www.scielo.br/j/vh/a/sygWPsc9Q6xRzxQFyJ8x-F6m/?lang=pt>. Acesso em 21-02-2022.

FRIKEL, Protásio. **Mori – a festa do rapé (índios Kachúyana; rio Trombetas)**. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Antropologia*. Museu Paraense Emilio Goeldi, n. 12, p. 1-36, julho de 1961. Disponível em <https://docero.com.br/doc/8nnv818>. Acesso em 23-01-2022.

JORNAL GAZETA DO RIO DE JANEIRO. **Avisos. Rio de Janeiro**, n. 94, 24-11-1810, p. 8. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1238>. Acesso em 24-01-2022.

JORNAL GAZETA DO RIO DE JANEIRO. **Avisos**. Rio de Janeiro, n. 86, 27-10-1813, p. 4. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=1238>. Acesso em 24-01-2022.

L'AISNE. CONSEIL DÉPARTEMENTALE. ARCHIVES. **Une histoire de carotte! Les débits de tabac**. Aisne, s/d. Disponível em <https://archives.aisne.fr/documents-du-mois/document-une-histoire-de-carotte-les-debits-de-tabac-60/n:85>. Acesso em 14-02-2022.

MUSÉE D'HISTOIRE DE TONNEINS. **L'arrivé du tabac et son installation em Agenais (XVIème et XVIIème)**. Tonneins (France), s/d. Disponível em <https://www.museehistoiredetonneins.fr/commerce/histoire-du-tabac-a-tonneins>. Acesso em 14-02-2022.

O ESTANDARTE: JORNAL POLÍTICO, LITTERARIO E NOTICIOSO. **Logro** Cachoeiras de Itapemirim (ES), ano V, n. 15, 13-04-1873, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029203&pas-ta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=865>. Acesso em: 23-01-2022.

SANTOS, Christian F.M. dos; BRACHT, Fabiano e CONCEIÇÃO, Giseli Cristina da. **Esta que “é uma das delícias, e mimos desta terra...”: o uso in-**

dígena do tabaco (N. Rustica e N. Tabacum) nos relatos de cronistas, viajantes e filósofos naturais dos séculos XVI e XVII. Topoi, v. 14, n. 26, p. 119-131, jan.-jul. 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/topoi/a/ZMwxrLh4ZJwCjyXKdBVkJm/?lang=pt>. Acesso em 21-02-2022.

VIOTTI, Ana Carolina de C. **As virtudes medicinais do tabaco, a ‘erva santa’, descritas por um missionário europeu no Oriente (c. século XVI).** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 15, n. 1, p. 1-24, 2020. Disponível em <http://hdl.handle.net/11449/212102>. Acesso em 21-02-2022.

WASSÉN, S. H.. **Considerações sobre algumas drogas indígenas, em especial o rapé, e a parafernália pertinente.** Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 3, p. 147-158, 1993. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109169/107660>. Acesso em 23-01-2022.

Calçadeira e Abotoador

Nicoli Braga Macêdo

Universidade Autónoma de Lisboa/UAL

Departamento de História, Artes e Humanidades



53

Em meados do século XVI, durante o Renascimento, publicações na França e Inglaterra, passaram a fazer referência a um objeto para calçar os sapatos: em inglês shoehorn, em francês chausse-pied, em portuguesa calçadeira. Objeto para auxiliar no calçar dos sapatos frequentemente feito em metal, por vezes tinha em sua base outros materiais, que melhoraram a forma de manusear e no ajuste anatômico dos sapatos, sem deixar de lado o luxo, tão importante para algo vinculado à aristocracia (EVANS, 1944, p.283).

Nos tempos de outrora, a calçadeira não era um apetrecho de uso comum. Destaca-se para o fato de que os sapatos, principalmente os mais rebuscados, eram utilizados pelos mais privilegiados, tanto para proteger os pés quanto para compor um visual elegante. No universo feminino é notória a sensualidade atribuída aos pés, seja no passado, seja no presente. A calçadeira, inicialmente era um acessório que acompanhava a classe social mais favorecida. Na segunda metade do século XIX, as botas da era vitoriana eram feitas em pele, fechadas em cano alto e tinham conjuntos

grandes de botões; desse modo, calçá-las seria praticamente impossível sem o auxílio de uma calçadeira (BOSSAN, 2019, p.308).

Uma cobrança radical, que leva a extremos na busca por um ideal de beleza, foram as chinesas com “pés de lótus”, deformados propositalmente durante anos, através do uso de faixas e sapatos ultra apertados, para que se mantivessem sempre pequenos.

Os abotoadores ou ganchos para botões, em inglês buttonhook e em francês tire-boutons foram identificados, primeiramente, na França em 1611, mas somente patenteados em 1876 (CUMMING; CUNNINGTON; CUNNINGTON; 2010, p.59; UNITED STATES PATENT OFFICE, 1876, p.154). Na Inglaterra, por exemplo, foram produzidos inúmeros abotoadores, com distintas formas, entre as décadas de 1880 e 1930. Também eram apetrechos de uso cotidiano e que compunham o universo da indumentária maioritariamente feminina. Seguem um formato similar a calçadeira: um gancho longo, geralmente metálico, com uma curvatura na ponta e um cabo em madeira (BRANDON, 1998). A The New York Public Library¹, por exemplo, disponibiliza em seu acervo online representações dos abotoadores.

As calçadeiras, como o próprio nome revela, tinham por objetivo principal facilitar o calçamento de sapatos, já os abotoadores facilitam para além dos sapatos, o uso de roupas e acessórios com botões. Eram também utilizados para apertar as fitas e botões que compunham o espartilho – vestimenta para moldar a silhueta no padrão desejado e sustentar a postura corporal feminina (PICKEN, 1999). Conforme o *Jornal da Senhoras*, edição n.47, publicado em 21 de novembro de 1852: “(...) espartilhos adotadamente talhados para as modernas cinturas redondas” (p.47). O ato de amarrar as fitas, seja de modo mais constringido ou não, através dos abotoadores, tinha uma conotação além da visual, conforme o *Jornal da Senhoras*, edição n. 45, de 7 novembro de 1852: “O espartilho é um companheiro inseparável do bom tom e que acompanha também a boa educação (...) o qual serve unicamente para conservar o talhe elegante do corpo (...)” (p.146).

1 The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library. 1. Brosse à dents. 2. Tire-boutons. 3. Miroir à main. 4. Petite brosse à habits. 5. Boîte à poudre et couvercle. The New York Public Library Digital Collections.1900-1909. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-2e86-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 01. Abr.2022.

Por fim, peças marcantes na vestimenta feminina, e não só, os abotoadores caíram em desuso enquanto as calçadeiras ainda são utilizadas e encontradas com facilidade.

Referências bibliográficas

BOSSAN, Marie- Joséphe. **The Art of the Shoe**. New Work City: Parkstone International, 2019.

BRANDON, Sue. **Buttonhooks and Shoehorns**. New Work City: Bloomsbury Publishing, 1998.

CUMMING, Valerie; CUNNINGTON, Cecil Willett; CUNNINGTON, Phillis Emily. **The Dictionary of Fashion History**. Oxford; New York: Berg Publishers, 2010.

EVANS, Joan. Shoe-Horns and a Powder Flask by Robert Mindum. . **The Burlington Magazine for Connoisseurs**. v.85, n.500, p.282-284, nov.1944. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/869033>. Acesso em: 30.mar.2022.

OJORNAL DASENHORAS. **Rio de Janeiro, n. 45, 7 de novembro de 1852**. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00045.pdf. Acesso em: 29.mar.2022.

OJORNAL DASENHORAS. **Rio de Janeiro, n. 47, 21 de novembro de 1852**. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00047.pdf. Acesso em: 29.mar.2022.

PICKEN, Mary Brooks. **A dictionary of costume and fashion: historic and modern**. Mineola – NY: Dover Publications. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionaryofcostooopick> Acesso em: 30.mar.2022.

UNITED STATES PATENT OFFICE. **Annual Report of the Commissioner of Patents – The Year of 1876**. Washington – D.C: Government Printing Office, 1877. Disponível em: <https://library.si.edu/digital-library/book/annual-reportofc01876unit> . Acesso em: 28.mar.2022.

Caneta de Pena

Maria Teresa Santos Cunha

Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC
Programa de Pós-Graduação de História/PPGH
Programa de Pós-Graduação de Educação/PPGE

A pena se lançava sobre o papel, deslizava docemente (...) bordando as flores mais delicadas (...). As folhas se animavam ao seu contato (...) a pena trêmula e vacilante caía sobre a mesa sem forças e sem vida, e soltava uns acentos doces, notas estremecidas como as cordas da harpa ferida pelo vento. (ALENCAR, José de. Ao correr da pena. 3 de setembro de 1854)

56



Tinteiro e caneta de pena são objetos para a escrita e, ao mesmo tempo, artefatos culturais de uma época que foram mobilizados, principalmente no século XIX no Brasil, por uma elite alfabeti-

zada e privilegiada que era dona desses materiais em que o constante mergulhar da caneta de pena no tinteiro afiançava ao seu possuidor, além da distinção de uso, a posse de um saber técnico. A pena geralmente de ganso e mesmo de outras aves (corvo, águia, coruja, falcão) foi o instrumento de escrita mais usado no ocidente desde o século VI até o início do século XX. A pena mais comum, por exemplo, era a de ganso, as de cisne, bem mais caras, eram para ocasiões especiais e, para fazer linhas finas, a pena de corvo era a melhor. Todas exigiam tempo para prepará-las tendo em vista sua fragilidade. (CLAYTON, E, 2015). Mas elas não estavam sozinhas para serem úteis à escrita: tinham que ser mergulhadas em um recipiente contendo tinta – o tinteiro – pois havia a necessidade de abastecimento para viabilizar seu uso.

O tinteiro tornou-se, portanto, o par da caneta de pena e ambos se firmaram como dois materiais essenciais ao ato de escrever e cujo lugar de encontro se materializa na própria escrita. Imagens dessas peças raras esculpidas em prata e até em ouro figuram em coleções particulares, não raro estão depositadas como peças de museus e são dadas a contemplar nesta exposição. Elas fascinam, embalam sonhos e exalam uma força de sedução que assusta e pois mostram traços descontínuos de um tempo. Pela contemplação dos objetos aqui expostos pode-se conhecer utensílios de escrita de uma época passada, imaginar um estilo de vida e de escrita que desapareceu. Ou quase. Ainda subsistem nas memórias estes objetos antigos portadores de um tempo acumulado que permitem o estudo da história da escrita.

Tinteiro e caneta de pena: o impressionismo nostálgico destes artefatos abre-se ao emocional em comunhão ilimitada com mistérios de passados: são objetos-relíquia, dotados do poder de lembrar (RANUM, 1992). Objetos que possuem a presença simbólica da pessoa que os utilizou para se comunicar, escrever. Carregam consigo marcas de uma história, despertam lembranças capazes de levar a uma viagem através do tempo, capazes de fazer sentir saudades pois são objetos tocados, vivos e carregados de memórias.

Esta exposição, cuja equipe tem a liderança da professora Maria Celi Chaves Vasconcelos, da UERJ, materializa objetos que ganharam

estatuto de relíquia ligados ao Brasil do século XIX e poderão constituir, no futuro, um patrimônio indispensável à escrita de uma história documental de um cotidiano familiar e educacional ao ressaltar fragmentos, situações ordinárias, minúsculas, estas banalidades que, por sedimentação, constituem o essencial da existência. Não são absolutos, mas será possível, ao expô-los, dar-lhes sentidos que é, antes de tudo, unificá-los para fazerem-se menos indecifráveis e permitir estudos e encantamentos se confrontados com os materiais utilizados nesta segunda década do século XXI.

Tinteiro e caneta de pena, aqui expostos, evocam a escrita, a ação da mão sobre o papel, responsáveis pelo gesto de escrever para dar perenidade a fatos da vida e para salvar do esquecimento e eternizar em folhas, ideias e saberes. Seja, como anuncia a epígrafe, deslizando docemente sobre o papel, seja de forma firme, trêmula e vacilante (..) a caneta de pena encontra e fertiliza seu lugar junto ao tinteiro para registrar por escrito, fatos e saberes. Afinal, o que nos reuniu, nessa exposição, foi a decisão comum de escrevermos sobre estes objetos guardados, relicários suntuosos que, pelas minúcias permitem enxergar pelo detalhe o que nos prende pelo conjunto.

58

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena.** (Crônicas publicadas no “Correio Mercantil”, RJ.03/09/1854) <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000130.pdf>. Acesso 18/02/2022

RANUM, Orest. **Os refúgios da intimidade.** História da Vida privada. 3. Da Renascença ao Século das Luzes. /Organização Roger Chartier. SP: Companhia das Letras, 1991. p.211-266

CLAYTON, Ewan. **La História de la Escritura.** Madrid: Ediciones Siruela, 2015.

Carimbador

Regina Lúcia Ferreira Cravo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC-Rio
Rede Municipal de Educação de Duque de Caxias

Amanda Dias de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ
Programa de Pós-Graduação em História Social



59

A etimologia da palavra carimbo é proveniente de Angola, especificamente do idioma quimbundo ou kimbundu. A Grammatica Elementar de Kimbundu, publicada em 1888 por Heli Chatelain

(1859-1908), descreve o idioma como “(...) á lingua geral do antigo reino de Angola” (p.XI). Faz parte das chamadas línguas bantu e utilizada pelo povo ambundu. A região na qual está localizada Luanda, capital angolana, é um dos locais em que o quimbundo é falado (ALEXANDRE, 2020). O termo carimbo é constituído a partir dos termos Karimbu ou Kirumbu na qual Ka significa pequena e rimbu possui sentido de marca, ou seja, a palavra teria como sentido: pequena marca (PORTO, 2016, p.27-28). Na oitava edição Dicionario de Lingua Portuguesa de Antonio de Moraes Filho, publicado em 1890, o carimbo foi descrito da seguinte forma:

Carimbo, S. m. (do Anbundo, ou Angolense quirimbu, marca) Marca publica, legal, que se põe sobre alguma cousa; especie de sêllo. § Carimbo de papel moeda; marca que por lei se lhe poz no banco commercial de Lisboa, para ser assignalado, e poder verificar-se quanto andava em circulação. § Peça de metal ou de borracha, contendo letras ou emblemas com que se marcam a tinta, ou em relevo. papeis, cartas, facturas, contas, letras, etc (p.412).

60

Para além das definições acima apresentadas é possível identificar o carimbo como um objeto vinculado a mudanças ocorridas nas esferas privada e pública durante os Oitocentos. No âmbito da intimidade do lar, o carimbo e/ou carimbador estão associados a inclusão de um novo cômodo às casas burguesas: o escritório ou gabinete. Em entrevista ao jornalista João do Rio¹, realizada em 1908, a escritora Julia Lopes de Almeida (1862-1934) foi perguntada sobre seu processo de criação: “Como faz seus romances D. Julia?”. A autora descreveu que em razão da rotina do lar e dos cuidados com os filhos, seu processo de escrita estava devagar, pois era necessário que a casa ganhasse ares de tranquilidade para que ela pudesse entrar no espaço da casa voltado a prática intelectual e da escrita:

Ha uma certa hora do dia em que as cousas ficam mais tranquilas. É a essa hora que eu escrevo, em geral depois do almoço. Digo ás meni-

¹ João do Rio era o pseudônimo do jornalista João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto ou, simplesmente, Paulo Barreto (1881-1921).

nas: – Fiquem a brincar com os bonecos que eu vou brincar um pouco com os meus. Fecho-me aqui, nesta sala, e escrevo. Mas não ha meio de esquecer a casa (ALMEIDA Apud RIO, 1908, p.31)

Deve ser observado que a utilização desse espaço pelo sexo feminino não era algo costumeiro, o gabinete e a biblioteca eram considerados locais eminentemente masculinos. Como define Junqueira Schettino (2012)

O pai dominava a casa, ele possuía aposentos particulares como o fumoirs e a sala de bilhar, local onde os homens se reuniam após os jantares sociais, a biblioteca e o escritório, refúgios masculinos. Enquanto isso, a mulher, mesmo quando trabalhava fora não dispunha de um escritório próprio dentro de casa, que era uma extensão do público dentro do privado (p.62).

A existência de um gabinete de trabalho ou escritório no ambiente da casa passou a ser realidade nas casas burguesas do século XIX. Como descreve Malta (2012) “No Brasil, o escritório juntava funções de gabinete de trabalho e biblioteca” (p.164). No manual feminino Livro das Noivas a própria Julia Lopes descreveu tal ambiente, após uma visita à casa da amiga Annita Mendes:

Entrámos em um cscriptorio amplo, illuminado por duas janellas largas, sem cortinas. Em cada canto uma estante de nogueira envidraçada, larga e baixa, continha cada uma cerca de trezentos volumes bem arrumados. Ao centro, sobre o parquet encerado e sem tapetes, assentava bem uma mesa (quadrada, ampla, em que os papeis podiam ser manuseados á vontade. Uma cadeira de leitura extendia convidativamente os seus grossos braços de couro, e outras de diíferentes feitios e tamanhos conservavam-se em grupos symmetricos, bem arrumados. Annita explicou: Meu marido tem muito methodo e muita ordem. Gosta de estudar e de ler em socego. Esta sala demonstra isso mesmo. Tudo aqui é solido, simples, fresco e elegante...

Tem os livros catalogados; ajudei-o nessa tarefa, muito contente por auxiliar-o e ouvir-lhe as explicações que me dava d'este ou daquelle auctor (ALMEIDA, 1914, p.155).

Para além dos móveis, esse novo cômodo necessitava de uma série de objetos que contribuíssem para que esse espaço realmente se configurasse como lugar de produção intelectual. Conforme Carvalho (2020)

(...) quando se fala em trabalho e modernidade não se deve pensar nunca no trabalho repetitivo das fábricas ou no trabalho manual da agricultura, do artesanato e dos serviços urbanos. Os ambientes de trabalho destacados nas revistas são as mesas e as escrivaninhas, sinônimos de atividade intelectual entendida como produção de ideias mas também como contabilidade, planejamento, gerenciamento, legislação e comunicação expressos por meio de suportes materiais relativos à escrita e à fala. Sobre a mesa figuram papéis, livros, tinteiros, canetas, telefones, carimbos², arquivos, máquinas de escrever (p.150).

62

O carimbador podia ser feito de diferentes materiais como a madeira ou a prata. Os impressos traziam anúncios sobre lojas de carimbos. Como pode ser observado em edição do Almanak Laemmert de 1893:

Companhia Typographica do Brazil (antiga Typographia Laemmert), r. dos Invalidos, 93. Tem sempre um variado sortimento de carimbos fixos e moveis para datar, de metal e de borracha, e vende também em separado os acessórios, como typos, tampões e tintas. Sobre o pedido Prospecto, com Specimen e Preço-corrente gratis. A Companhia aceita agentes para a Capital Federal e para o interior (p.575).

No âmbito da administração pública, o carimbo se configurou como um dos objetos que simbolizam o funcionamento da máquina pública. O carimbo tinha status de dar caráter oficial a papéis e documentos. No âm-

2 Grifo das autoras

bito do Brasil colônia era o carimbo da Real Mesa Censória que permitia ou não, a circulação de livros e papéis pelo seu território (ABREU, 2009).

Durante o período imperial, o carimbo também foi utilizado como instrumento de chancela de documentos e selo de identificação e pertencimento de instituições governamentais. A publicação *Coleção das Leis do Imperio do Brazil de 1885*, por exemplo, trazia uma série de diretrizes sobre a necessidade do registro do carimbo desde as passagens e bilhetes utilizados nos meios de transporte, passando pelas as notas de dinheiro, entregas dos Correios e os livros das bibliotecas das faculdades. Além disso, os decretos determinavam as receitas e despesas da Câmara Municipal com “aferição e carimbos” (BRASIL, 1886, p.798-799). O significado desse objeto se tornou tão importante que ganhou status de profissão masculina. O carimbador era o funcionário responsável por garantir que quaisquer papeladas ganhassem uma marca oficial: “Foi nomeada uma comissão de empregados da Caixa de Amortização formada dos conferentes José de Lyra e Oliveira, João Alves Pinto Guedes e do carimbador João José da Silva, para acompanhar o preparo chimico da modificação das notas do governo (...)” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 24/09/1889, p.1).

Nesse contexto, o carimbo ou carimbador se constituiu em objeto que ganhou espaço e se fez presente no cotidiano familiar e burocrático do século XIX.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. **A Liberdade e o erro: a ação da censura Luso-Brasileira (1769-1834)**. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.6, n.3, p.1-23, jul./ago./set.2009. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/191>. Acesso em: 20.abr.2022.

ALEXANDRE, Hélder Pande. **Topônimos angolanos de origem bantu: princípios para harmonização gráfica**. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada* v. 20, n. 3, p. 465-498, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-6398202016464>. Acesso em: 5.mai.2022.

ALMANAK LAEMMERT (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro). **Carimbos**. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1893. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/313394/5571> . Acesso em: 23.abr.2022.

ALMEIDA, Julia Lopes de Almeida. **Livro das Noivas**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia. Disponível em: <https://ia802708.us.archive.org/19/items/3520531/3520531.pdf> . Acesso em: 19.abr.2022.

BRASIL. **Coleção das Leis do Imperio do Brazil de 1885**. Parte I. Tomo XXXII – Parte II. Tomo XLVIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Cole%C3%A7%C3%A3o.das.leis/eKQwAAAAIAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1> . Acesso em: 23.abr.2022.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2020.

64

CHATELAIN, Heli. **Grammatica Elementar do Kimbundu ou Língua de Angola**. Genebra – CH: Typographia Charles Schuchardt, 1888-1889. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Kimbundu_grammar/3QMUAAYAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0 . Acesso em: 5.mai.2022.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Notas do Banco Nacional**, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1889. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/103730_02/16271 . Acesso em: 23.abr.2022.

JUNQUEIRA SCHETTINO, Patrícia Thomé. **A Mulher e a casa**: estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial e a evolução do papel feminino na sociedade carioca no final do século XIX e início do século XX. 322fls. 2012. Tese (Doutorado) – Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Mauad X; FAPERJ, 2012.

PORTO, Fernanda de Carvalho. **Triângulo Amoroso**: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro. 287fls. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós – Graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/1977> . Acesso em: 20.abr.2022.

SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionario da lingua portugueza**. 8.ed. Rio de Janeiro; Lisboa: Empr. Litteraria Fluminense; Adolpho Modesto, 1890. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242523> . Acesso em: 20.abr.2022.

Cartas de Luto

Vinicius Monção

Universidade Federal Fluminense/UFF

Faculdade de Educação

66



Os ritos funerários podem ser entendidos como demonstração das relações afetivas entre os humanos. Eles são perceptíveis na trajetória de constituição das diferentes culturas, tanto no estabelecimento de

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patrolo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

fronteiras que separam a vida da morte, como formas de atravessá-las e como mecanismo de ritualizá-los.

Dentre os diversos e inumeráveis objetos da cultura material funerária e de manifestação de afetos entre humanos, as cartas de luto estão inseridas neste universo. Dentre suas funções, elas se referem a uma prática do registro escrito destinado a comunicar a passagem do sujeito para outro plano material, ou prestar-lhes homenagens que nunca serão lidas pelo próprio.

As cartas de luto, enquanto objetos da materialidade funerária praticada nos centros urbanos entre os séculos XIX e XX, são identificadas pelas margens pretas que emolduravam as missivas e os envelopes. Destinadas aos amigos e familiares do finado, eram entregues por mensageiros contratados ou então pelo serviço de carteiros.

Na cidade de São Paulo, por exemplo, no início do século XX, a seção tipográfica da escola profissional do Liceu do Sagrado Coração produzia este tipo de artefato juntamente com outros objetos gráficos como bilhetes comerciais, cartões de visita, faturas, livros e outros tipos de impressos.¹

Como ilustração de usos e circulação deste objeto, em 1907, uma carta de luto foi enviada à redação do jornal *Correio Paulistano*, destinado à Maria da Conceição Dias, cujo conteúdo tratava informar sobre a existência de uma herança importante em benefício dessa senhora.² Já na cidade do Rio de Janeiro, o jornal *O Século*, em matéria sobre o falecimento de uma mulher, relatou que a mesma havia deixado quatro cartas, cada qual destinada ao pai, irmã e amigos próximos, na qual se despedia das pessoas com quem mantinha uma relação afetiva mais próxima.³ Na mesma cidade, em um domingo pós-carnaval de 1940, alguém lamentava no jornal *Correio da Manhã* o falecimento de um amigo de infância com quem havia compartilhado dos bancos escolares.⁴

As cartas, enquanto elementos da cultura escrita, atravessavam as práticas cotidianas de sujeitos letrados e não letrados. Da mesma forma

1 *Commercio de São Paulo*, 7/10/1902, n. 3080, p. 4

2 *Correio Paulistano*, 23/7/1907, n. 15782, p. 5.

3 *O Século*, 10/03/1908, n. 471, p. 1

4 *Correio da Manhã*, 21/02/1904, n. 983, p. 2

que traziam notícias sobre outras experiências, nascimentos, casamentos ou mesmo dos traumas de guerra. Elas materializavam a dor da perda ou a alegria da vida. Especificamente, aquelas de luto serviam como anúncio post-mortem, que eram enviadas aos parentes e amigos para as celebrações de encomenda da alma daquele que partiu, e por onde se prestavam homenagens ou funcionavam como convite para as exéquias.

Referências bibliográficas

O COMMERCIO DE SÃO PAULO, **São Paulo: tipografia própria, período 1893-1909. (Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional)**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/227900/0>. Acesso em: 02 de março de 2022

CORREIO PAULISTANO, **São Paulo: tipografia própria, período 1900-1919. (Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional)**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/0. Acesso em: 02 de março de 2022

CORREIO DA MANHÃ, **Rio de Janeiro: tipografia própria, período 1901-1909. (Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional)**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_01/1. Acesso em: 02 de março de 2022.

O SÉCULO, **Rio de Janeiro: tipografia própria, período 1906-1916. (Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional)**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/224782/1>. Acesso em: 02 de março de 2022.

Cata Migalhas

Sabrinne Cordeiro Barbosa da Silva

Universidade Autónoma de Lisboa/UAL

Departamento de História, Artes e Humanidades



69

Cata – migalhas, apanha – migalhas e apanhador de migalhas, são alguns dos nomes comumente associados ao artefato em questão. Ao mesmo tempo que se difere, o objeto remete, ao modelo de vassoura comumente conhecido que teria sido desenvolvido pelo fazendeiro Levi Dickenson, na região de Hadley em Massachusetts – USA, por volta de 1797 e distribuído comercialmente por volta de 1810 (FUGATE, 2012). De acordo com publicação britânica Harmsworth’s Household Encyclopedia

(1920) esse objeto era utilizado para limpar a mesa após cada refeição. Por exemplo: nas casas mais abastadas após a família degustar a refeição principal, os serviçais tinham que recolher as migalhas, seja para organizar a mesa para servir uma sobremesa ou para finalizar a limpeza daquele ambiente da casa (HAMMERTON, 1920, p.1133). Tal contexto é descrito no manual de boas de etiqueta, lançado na Inglaterra vitoriana (1837- 1901): Cassell's Household Guide. No capítulo denominado Os Serviçais da Casa –A Camareira (Servants of the House – V The Parlour-maid) é descrito que antes de servir a sobremesa era necessário que o serviçal limpasse as migalhas da mesa utilizando uma pequena bandeira (pá) e uma escova curvada ou dispositivo similar (KEYL et.al., p.268)

O apanhador de migalhas se configura como um conjunto formado por uma escova, no formato curvo ou reto, e uma pequena pá. Podia ser feito a partir de diferentes materiais como prata, marfim, madeira etc. (HAMMERTON, 1920, p. 1133). Essas informações ajudam a identificar que o cata-migalhas, para além da questão de higiene e boas maneiras, também trazia indicativos sobre a classe social das famílias nos Oitocentos.

O hábito de utilizar o cata-migalhas também se fez presente no Brasil. O impresso A Estação: Jornal Ilustrado para a Família, edição de 31 de julho de 1885, trouxe em suas páginas uma lista denominada Artigos diversos de toilette e adornos de casa. Os itens 17 e 20 foram descritos como: “Escova e aparador de migalhas de mesa” (p.64). Outra edição de mesmo jornal, de 15 de janeiro de 1898, estampou no exemplar uma lista de 27 itens que deveriam estar inseridos no cotidiano feminino, fossem vestimentas ou acessórios. Os itens 15 e 16 descreviam um exemplar de Escôva e pá para aparar as migalhas:

é de setim americano de uma cor natural pardo claro, a pá é envernizada com brunoleina. O ornamento compõe-se de uma cercadura de 2 cent., de palmasinhas, linhas de ornamento e um meio florão repetindo os mesmos motivos. O cabo chato é de bronze, aparafusado no avesso da pá. A escova é ornada com uma cercadura adequada (p 3).

Uma vez que temos o cata-migalhas, ilustrado e apresentado em um impresso francês traduzido para o português, torna-se possível com-

preender que o artefato seria uma novidade nas casas das famílias brasileiras. O jornal teria o papel de propagar o que havia de moderno no cotidiano francês e, em breve seriam consumidas nas cidades brasileiras.

Acerca de *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* é preciso apontar que essa era uma publicação originalmente francesa e que passou a ser traduzida e vendida, quinzenalmente no Brasil, entre 1879 e 1904. Como o próprio título do jornal sugere, seu conteúdo era voltado às famílias, principalmente às mulheres, tinha como referência os costumes e hábitos franceses; o que incluía moda e trabalhos em bordados, com moldes para serem reproduzidos, além artigos do lar que deveriam ser incorporados ao cotidiano feminino, principalmente das elites, ao longo do século XIX (BLANCK, 2021; LIMA, 2012). Para Blanck (2021) publicações como *A Estação* adaptaram seus conteúdos ao comportamento das mulheres ao longo do século XIX. Nesse contexto, percebe-se a preocupação detalhada do aparador de migalhas, dando aos aspectos refinados do cetim, do bronze e dos ornamentos adequados.

Como observa Lima (1995, p.129), escavações conduzidas em sítios arqueológicos, com destaque para achados do século XIX, tem encontrado uma quantidade de artefatos relacionados à cultura material doméstica, mais precisamente da mesa. O cata-migalhas não caiu de desuso, apenas ganhou várias versões ao longo das décadas, seja em formato mais popular totalmente de plástico como também em versões modernas que utilizam a eletricidade e em formatos mais compactos.

71

Referências bibliográficas

A ESTAÇÃO: JORNAL ILLUSTRADO PARA FAMILIAS. **Rio de Janeiro, ano XIX, n.7, 31 de julho de 1885.** Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709816/per709816.1885_00007.pdf. Acesso em: 27.mar.2022.

A ESTAÇÃO: JORNAL ILLUSTRADO PARA FAMILIAS. **Rio de Janeiro, ano XXVII, n.1, 15 de janeiro de 1898.** Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709816/per709816.1898_00001.pdf . Acesso em: 27.mar.2022.

BIANCK, Franciela Ritter. **A moda e a história: o vestuário feminino no periódico “A Estação: Jornal ilustrado para a família (1879-1904).** In: Simpósio Nacional de História, 31º, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro, 2021.p.1-17. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628564351.ARQUIVO_4b69fo465c8074bfobbc8e-30bba4c787.pdf . Acesso em: 28.mar.2022.

FUGATE, Tally D. Broom Factories. . In: **Encyclopedia of Oklahoma History e Culture.** ago.2012. Retrieved August 13, 2012. Disponível em:<https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=BRo24> . Acesso em: 29.mar.2022.

HAMMERTON, John Alexander (Sir.) (Edit.). **Harmsworth’s Household Encyclopedia (CLA-FUS).** London: Harmsworth Encyclopedias,1920.

KEYL, Friedrich Wilhelm; PRIOR, William Henry; MULREADY, William; PEARSON, George Pearson; WENTWORTH. Cassell’s **Household Guide:** being a complete encyclopedia of a domestic and social economy and forming a guide to every department of practical life.v.1. London – ENG; New York – USA: Cassel, Peter and Galpin, 1869. Disponível em: <https://archive.org/details/cassellshouseholo1londuoft/page/ii/mode/2up?ref=ol&view=theater>.Acesso em: 28.mar.2022.

LIMA, Natália Dias de Casado. **A Belle Époque e seus reflexos no Brasil.** In: Semana de História: Golpes e Revoluções,; Golpes e Revoluções, XI, 2017, Vitória-ES, Anais... Vitória-ES, UFES, 2018. p.1-12. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/article/view/23114#:~:text=Essas%20influ%C3%Aancias%20francesas%20se%20espalharam,de%20Janeiro%20e%20Brusque%20algumas> Acesso em: 28.mar.2021.

LIMA, Tânia Andrade. **A. 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. n.3, v.1, p129-191, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141995000100017> . Acesso em: 28.mar.2022.

Chatelaine

Luciana Borges Patrolo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Faculdade de Educação/EDU



73

Chatelaine ou châtelaine é palavra derivada do vocábulo francês e se configura no feminino de chatelain ou châtelain. Inicialmente atrelada ao período medieval, remetia à mulher proprietária ou

casada com o senhor de castelo ou de vastas terras. Suas vestimentas e acessórios traziam uma fivela de ferro presa à cintura na qual ficavam penduradas as chaves dos cômodos. O adorno também era utilizado pelos homens (GERARD, 2016; HARPLEY, 2020).

Na Inglaterra vitoriana, 1837-1901, o termo foi ressignificado. Em 1839, uma edição da revista feminina inglesa *World of Fashion* denominou, a fivela presa a cintura na qual mulheres penduravam uma série de objetos vinculados aos afazeres cotidianos, de *chatelaine*. “Juntaram-se as chaves do castelo outros objetos de uso doméstico como dedais, tesouras, colchetes e bolsas, até leques, relógios, lápis e caderneta de anotação” (HARPLEY, 2020, p.47). Entre os motivos para tal revival era o fato das roupas femininas não terem bolsos suficientes; era mais prático que estivessem pendurados na cintura (HARPLEY, 2020). As *chatelaines* não eram todas iguais. Os objetos pendurados e a quantidade se diferenciavam, pois estavam atreladas a diversos fatores: idade (de meninas a senhoras), classe social, função no lar, atuação profissional e espaços de circulação. Algumas podiam ter pequenas bolsas, anéis de sinete e medalhões e moedas.

Entre os exemplos notórios estavam as *chatelaines* das enfermeiras inglesas nos oitocentos. Como a indumentária não possuía bolsos suficientes era necessário manter as mãos livres para facilitar o trato dos pacientes. O adorno utilizado por Florence Nightingale (1820-1910), principal vulto da enfermagem inglesa moderna, tornou-se referência (MCDONALD, 2005). Era comum que as *chatelaines* das enfermeiras portassem itens como: tesoura, fórceps, abaixador de língua e agulha de cerzir. A presença de itens ligados à costura estava vinculada ao fato de realizarem pequenos reparos nas roupas de cama e nos trajés dos pacientes (ROYAL COLLEGE OF NURSING, 2017, p.10).

Além do caráter utilitário, as *chatelaines* ganharam status de joias e artefatos de moda (MATTHEWS, 2018). A Rainha Vitória da Inglaterra (1819-1901) adquiriu, em 1850, um exemplar produzido pela Thornhill & Co. A *chatelaine* de Vossa Majestade possuía objetos de costura, escrita, uma pequena bolsa e amuletos decorativos. A carestia da *chatelaine* real não estava no aço utilizado como matéria prima, mas no maquinário utilizado para o corte do metal, que o tornava um artefato de alto custo; além de

ostentar itens de valor, por exemplo, forrados em veludo e outros feitos de marfim (ROYAL COLLECTION TRUST, 2010). Era comum os jornais trazerem anúncios de joalherias e casas de leilão que ofereciam chatelaines cravejadas de pedras preciosas e ouro como presentes refinados.

O uso da chatelaine também ganhou espaço nas páginas de jornais femininos franceses como *La Mode Illustrée*, *Journal de La Famille*. A edição, de 2 de março de 1861, ensinava às leitoras a fazer uma chatelaine, identificada como *Nécessaire de Travail*, ornada com fitas e objetos como uma tesoura e uma pequena bolsa, (p.74-77). No Brasil, a imprensa feminina oitocentista fazia menção ao desembarque dessa moda no país; processo vinculado a reprodução de ilustrações de publicações francesas e nas vitrines das butiques afrancesadas da Rua do Ouvidor (MONTELEONE, 2019; SILVA, 2019). O impresso *A Estação: Jornal Ilustrado para Famílias* descreveu na seção *Correio da Moda*, de 15 de abril de 1890: “Châtelaine, corrente com bolça – Esta châtelaine antiga e muito rica, é de prata de um modelo inglês. É de grande comodidade para usar-se em caça. A bolsa pôde ser de couro ou de veludo. Póde-se pendurar nas diferentes correntes, o lapis, o frasco, o caderno e o relógio” (p.56).

Nas primeiras décadas do século XX, a modernização do vestuário feminino trazidas principalmente, com a inclusão de bolsos, fez com as chatelaines caíssem em desuso.

Referências bibliográficas

A ESTAÇÃO: JORNAL ILLUSTRADO PARA FAMILIAS. **Rio de Janeiro, ano XIX, n.7, 15 de abril de 1890**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=709816&pagfis=3234>. Acesso em: 21.fev.2022.

GERARD, Jessica. The Chatelaine – Women of the Victorian Landed Classes and the Country House. In: DICKERSON, Vanessa D. (Edit.). **Keeping the Victorian House: A Collection of Essays**. [e-book]. London: Routledge Library Editions, 2016.

HARPLEY, Jessica Rose. Glittering Baubles: An Examination of Chatelaines in Britain, 1839-1900. **The Journal of Dress History** v.4, Issue 3, Autumn

2020, p.45-71. Disponível em: <https://dresshistorians.org/wp/wp-content/uploads/2020/08/JDH.Autumn2020.pdf>. Acesso em: 24.fev.2022.

LA MODE ILLUSTRÉE, JOURNAL DE LA FAMILLE. Paris, ano I, n.10, 2 de março de 1861. p.74-77. Disponível em: encurtador.com.br/iCLOT. Acesso em: 23.fev.2022. MATTHEWS, Mimi. **A Victorian Lady's Guide to Fashion and Beauty**. Barnsley – Ing: Pen & Sword Books, 2018.

MCDONALD, Lynn (Edit.). **Florence Nightingale on Women, Medicine, Midwifery and Prostitution**. v.8. Warteloo, Ontario – Can: Wilfrid Laurier University Press, 2005.

MONTELEONE, Joana. Moda e imprensa feminina no oitocentos: conceitos e transformações. In: SILVA, Camila Borges da; -----; DEBOM, Paulo (Org.). **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019. p.85-106.

ROYAL COLLECTION TRUST. Chatelaine 1849. In: **Exhibition Victoria & Albert: Art & Love**. London, 2010. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/45005/chatelaine> . Acesso em: 22.fev.2022.

ROYAL COLLEGE OF NURSING. **The Voice of Nursing**. [e-book]. London: RCN Foundation, 2017.

SILVA, Ana Clara Suriani da. O papel da imprensa na inserção do Brasil no sistema da moda parisiense. In: SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (Org.). **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019. p.129-152.

Compasso

Débora Rodrigues Caputo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



77

Mais um dia de aula do ensino primário em meados do século XIX. Toca a sineta anunciando o horário de ingresso. “As salas de aula, em geral retangulares, de tamanho reduzido e com um estrado na frente, com disposição dos bancos em fileiras que facilitavam o controle do professor sobre os alunos.” (ARRIADA, 2012, p.48). Os bancos serviam “para 10 a 15 meninos” e às autoridades era informado “o mal que desta aglomeração de crianças poderia resultar.” (OFÍCIO, de 08.01.1879 apud ARRIADA, 2012, p.44). O velho problema da falta de atenção do Estado à Educação Brasileira!

“Classes em fila, alunos [...] em ordem. À direita o típico quadro-negro apoiado em cavaletes, [...]. Nos longos bancos, os buracos para os tinteiros.” (ARRIADA, 2012, p.47). O que os alunos mais escutam eram ordens: “Levante-se! – ordenou o professor.” (FLAUBERT, 1884, p. 2 apud ARRIADA, 2012, p. 49). Aula de desenho, bradou o mestre!

Seguindo as orientações dos manuais escolares “para realizar o desenho, era necessário a observação atenta do modelo, a fim de obter uma boa reprodução, e assim, evidenciar-se a prática de medir, feita através do treino do olhar.” (LEME DA SILVA, 2018, p.356). Os alunos deveriam realizar sucessivos desenhos, até que obtivessem a precisão, que era verificada pelo decurião (ou monitor), empregando os instrumentos (régua, transferidor, compasso, etc.) em sua avaliação. (LEME DA SILVA, 2018).

O compasso é um instrumento de medida constituído de duas hastes, cujas extremidades se afastam e se aproximam para traçar circunferências e marcar medidas. (COMPASSO, 2015). Ocupa lugar na arquitetura, engenharia e artes desde os tempos medievais. (BORGES FILHO, 2005). Nas artes sacras é retratado naquelas em que aparecem a figura de Deus como “o arquiteto do universo.” (CALIFÓRNIA, 1220-1230).

Em alguns manuais o compasso, no ensino primário, assim como os outros instrumentos, era indicado exclusivamente aos professores e aos decuriões. As práticas de desenhar à mão livre caracterizavam o ensino de saberes geométricos. Segundo os manuais dever-se-ia:

[...]iniciar o ensino de desenho pelas figuras geométricas planas, à mão livre. Entretanto, sugerem atividades em que o desenho perfeito, com medidas precisas, é exigido pelo monitor ou professor, através do uso dos instrumentos para corrigir e conferir a figura. Espera-se desenvolver habilidades nas mãos, com traçados firmes; e nos olhos, na precisão de medida por estimativa, ou seja, educar as mãos e os olhos. (LEME DA SILVA, 2018, p. 360-361)

“O desenho à mão livre, realizado pela cópia de figuras traz em sua prática a necessidade de observar e identificar propriedades que caracterizam as figuras geométricas.” (LEME DA SILVA, 2018, p.366)

Em contrapartida outros manuais defendiam o desenho geométrico que se apresentava associado às definições das figuras geométricas e com passos determinados para a construção. Os manuais escolares que circulavam no Brasil indicavam então duas propostas para o ensino de desenho

e de saberes geométricos: o desenho à mão livre e o desenho geométrico, com instrumentos. (LEME DA SILVA, 2018).

Os manuais caracterizados pelo desenho geométrico, com a presença das definições antecedendo as construções, seguiram até meados do século XX, com inúmeras edições, sempre revisadas e ampliadas. Apesar da existência dos manuais que empregavam o método do ideário exterior, em que o desenho à mão livre escolariza os saberes geométricos, tal proposta não prevaleceu nas produções brasileiras, que se caracterizaram pelo desenho geométrico de figuras previamente definidas, de modo que os saberes geométricos sustentavam a prática do desenho. (LEME DA SILVA, 2018).

Com ou sem o uso do compasso nas aulas de desenho, “professor e aluno estavam concentrados, o aluno tentando não errar, o professor procurando o erro. Reina disciplina, controle e organização.” (ARRIADA, 2012). Toca novamente a sineta. Tempo para o recreio! E assim segue a vigilância e supervisão dos tempos e dos ritmos. Acabado esse tempo volta-se à sala mestre e discípulos. Fora dela, no parlamento brasileiro, uma discussão sobre os conteúdos que seriam úteis à formação feminina. Na proposta uma emenda: “quanto à Aritmética somente as quatro operações, e não se ensinarão as noções de geometria prática.” (ANNAES, 1876, p. 264 apud CUNHA e VIEIRA, 2010, p.99). Em meio ao debate, apoiadores da emenda se justificavam:

[...] onde é que hão de buscar mestras que ensinem a prática dos quebrados, decimais, proporções e geometria? Tenho visto o Brasil quase todo, e ainda não encontrei mulher nenhuma nessas circunstâncias. Querer assim imitar as nações cultas, equivale a não querer que a lei se execute. (ANNAES, 1876, p. 272-280 apud CUNHA e VIEIRA, 2010, p.99).

“A situação da educação feminina era mais grave do que a já precária educação primária” (CUNHA e VIEIRA, 2010, p.99), mas essa já é uma outra história.

Referências bibliográficas

ARRIADA, E. NOGUEIRA, G. M. VAHL, M. **A sala de aula no século XIX: disciplina, controle, organização.** Conjectura: Filosofia e Educação (UCS), v. 17, p. 37-54, 2012.

CALIFÓRNIA. **Stanford Libraries — Bíblia Moralisée (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554)**, manuscrito, (34,4 × 36 cm) 262 pp, França (Paris), 1220-1230. Disponível em: <https://exhibits.stanford.edu/medieval/catalog/112-25111> . Acessado em: 28/03/2022.

CUNHA, W. D. S. VIEIRA, R. **A educação feminina no século XIX: entre a escola e a literatura.** Gênero (Niterói), v. 11, N1, p. 97-106, 2010.

COMPASSO. In.: **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.** Editora Melhoramentos Ltda, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=o&f=o&t=o&palavra=compasso>. Acesso em: 26/03/2022.

80

BORGES FILHO, F. **O desenho e o canteiro no Renascimento Medieval (séculos XII e XIII):** indicativos da formação dos arquitetos mestres construtores. 2005. Tese (doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LEME DA SILVA, M. C. **Práticas de desenho e saberes geométricos nos manuais escolares do século XIX.** PRÓ-POSIÇÕES (UNICAMP. ONLINE), v. 29, p. 352-369, 2018.

Chave

Alessandro Sathler

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd

Izabel Cristina Galição Ávila

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



81

Objeto tão comum e corriqueiro que, em sua literalidade, passa despercebido em nossas memórias cotidianas, sendo muito mais lembrado o resultado de sua ação – aprisionar ou libertar – que sua própria existência material.

O uso de chaves data do antigo Egito, onde era feita de madeira, com grandes dimensões e peso, ao contrário de sua condição contemporânea, simbolizava status. Os gregos, mais próximos do ideal de funcionalidade que nos salta à memória, desenvolveram a chave de ferro, o que permitiu o uso de fechaduras mais elaboradas.

A dinâmica urbana da Revolução Industrial popularizou seu uso. Popularização essa que trouxe à tona a necessidade de adornos que diferenciassem as classes mais abastadas da plebe. Com isso, se antes as chaves eram pesadas e grandes, agora o seu tamanho diminuiu, passando a ter enfeites que simbolizavam a classe social de seu usuário.

Enquanto o instrumento se consolida ao redor do conceito de segurança, de limitar acesso, de propriedade privada, o verbete ganha significados múltiplos, chegando à casa oitocentista como ideia de poder, de posse, de guarda.

Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* descreve a Casa-grande do Brasil como:

[...] um tipo de construção doméstica especializado neste sentido quase freudiano: guardar mulheres e guardar valores. As mulheres dentro de grades, por trás de urupemas, de ralos, de postigos; quando muito no pátio ou na área ou no jardim, definindo entre as sempre-vivas e os jasmims; as joias e moedas, debaixo do chão ou dentro das paredes grossas. (FREYRE, 2013, p. 169)

Fenômeno cultural que se replicou nos sobrados urbanos, os quais, segundo o autor preservaram “[...] a função da casa-grande do interior, de guardar mulheres e guardar valores.” (FREYRE, 2013, p. 169).

As chaves, para a mulher oitocentista no Brasil, mais do que símbolos de submissão e repressão, significam, efetivamente, instrumentos que as mantinham sob a posse e guarda de um senhor.

Tais instrumentos não eram acessíveis aos moradores das casas, Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala* destaca este fato ao tratar das funções desempenhadas por “escravos”, considerando inclusive a hierarquia entre elas, donde destaca o papel do chaveiro:

No serviço da fazenda havia funções de muita importância. Importante era o chaveiro a quem competia zelar pelas chaves das várias dependências. O chaveiro era também dentista e aplicador de bichas e ventosas. (FREYRE, 2003, p. 598)

A mulher, mesmo sinhá, não era dada a posse das chaves, estas ficavam sob a guarda de um escravo graduado, de confiança, a quem era delegado o poder de abrir e fechar portas e janelas. Poder este delegado pelo senhor, a quem cabia o pater famílias, o qual equivalia a um tipo chave legal, a qual lhe dava o domínio sobre mulheres, meninos e outros homens.

Mesmo em peças ficcionais e romances a chave, para a mulher oitocentista, representava o cárcere, a exemplo do conto *A Chave* (1879), de Machado de Assis, que retratava este objeto como figura simbólica que abria os corações enamorados. Na narrativa, a romântica Marcelina que pensava em casar-se, imaginava de que homem era a posse da chave que haveria de abrir seu coração.

Contudo a chave, significada de maneira cartesiana em sua simplicidade instrumental, é um objeto que tanto fecha, quanto abre espaços. E mesmo sem a posse literal deste artefato, as mulheres oitocentistas, veladamente se apropriam deste conceito e buscam resignificá-lo, engendrando subterfúgios que, se não as libertassem, aplacavam a condição de posse e guarda a que estavam submetidas.

Exemplo da liberdade feminina possível no Brasil oitocentista foi Madame Durocher, descrita por Freyre (2013) como “[...] um virago, uma mulher-homem, vestindo-se de sobrecasaca, calçando-se com botinas de homem – foi uma das primeiras mulheres a andar a pé pelas ruas do Rio de Janeiro; e causou escândalo.” (FREYRE, 2013, p. 19). Mesmo tendo sido nomeada parteira da Casa Imperial em 1866, Mme Durocher não deixou de ser alvo de escárnio por sua aludida masculinização.

Ainda sobre a ideia de masculinização feminina estar ligada a liberdade da mulher, os primeiros cronistas ao estudarem as sociedades ameríndias descreviam as botocudas como mulheres-homem, que dividiam com os homens tarefas cotidianas e andavam sem o controle destes.

Freyre (2013) identifica o confessionário como outra dessas chaves, onde se buscava de certo grau de libertação:

Muita mulher brasileira deve se ter salvado da loucura, que parece haver sido mais frequente entre as mulheres das colônias puritanas da América do que entre nós, graças ao confessionário. [...] Confes-

sando-se, elas desintoxicavam-se. Purgavam-se. Era uma limpeza para os nervos, e não apenas para as suas almas ansiosas do céu onde as esperavam seus filhinhos anjos gritando “mamãe! mamãe!” (FREYRE, 2013, p. 129)

Contraponto diametralmente oposto ao alívio da confissão é o gozo do carnaval, que para este contexto de opressão, posse e guarda do feminino, também funciona como chave de aligeirada liberdade. Freyre (2013) ao tratar do carnaval erudito, salienta a existência da outra faceta da folia:

É certo que esse carnaval elegante, fino, silencioso, de fantasias de seda, não matou o outro: o grosseiro, plebeu, ruidoso, com oportunidades para os moços expandirem sua mocidade, para os negros exprimirem sua africanidade (de certo modo recalçada nos dias comuns), para pretos, escravos, moças, meninos gritarem, dançarem e pularem como se não fossem de raça, de classe, de sexo e de idade oprimidas pelos senhores dos sobrados. (FREYRE, 2013, p. 142)

84

E conclui:

Numa sociedade como a patriarcal brasileira, cheia de repressões, abafos, opressões, o carnaval agiu, como, em plano superior, agiu a confissão: como meio de se livrarem homens, mulheres, meninos, escravos, negros, indígenas, de opressões que, de outro modo, a muitos teria sobrecarregado de recalques, de ressentimentos e fobias. (FREYRE, 2013, p. 142)

Para além de chaves temporárias, existia em certa medida, para um seleto grupo de mulheres, uma chave definitiva de liberdade: a viuvez.

Silva (2015) em seu artigo sobre Empreendimento Matrimonial destaca o papel da mulher oitocentista neste contexto:

Para tanto, não se pode deixar de destacar o papel das mulheres oitocentistas dentro desse quadro, tendo em mente que, se algumas ocupavam a posição de seres oprimidos pelo pátrio poder, outras eram detentoras, por ocasião de viuvez ou por outra circunstância,

da autoridade máxima da família e das propriedades. (SILVA, 2015, p. 37)

A autora destaca o fato de a mulher, por ocasião da viuvez, assumir a própria vida e a autoridade familiar. Sua observação é compartilhada por Brandão (2013), que ao narrar a trajetória de viúvas na Salvador oitocentista, conclui que:

Cercadas pelas responsabilidades com os pontos comerciais, premiadas pela necessidade de gerir escravos, empregados e os bens herdados, entrelaçadas nas teias traçadas todos os dias, por filhos e netos, vigiadas pela sociedade e relegadas à solidão própria da viuvez, assim trilharam mulheres das mais diversas classes, cores e crenças. Tidas como silenciosas e invisíveis numa sociedade patriarcal, longe de qualquer ato heróico, mostraram coragem e determinação para tomar em suas mãos as rédeas da vida e encontraram brechas e espaços para praticar a autonomia e escolher a melhor estratégia para driblar o caminho que o destino lhes traçou. (BRANDÃO, 2013, p. 15)

85

De instrumentos cotidianos quase esquecidos, a uma condição de dualidade semântica, as chaves estão entre os instrumentos-conceitos que, abandonando sua literalidade, alcançam no cotidiano sociocultural e sua construção histórica, o papel de auxiliar na compreensão e explicação de anacronismos e complexidades próprias da existência humana.

O conjunto de chaves da gravura exposta, três peças em bronze, com placas de porcelana pintadas à mão, com rosas e folhas, nos traz uma alusão de pensamento de que pertenceriam a uma mulher, que poderia ser usada para fechar aposentos íntimos e também para caixas de objetos pessoais.

Referências bibliográficas

ASSIS. Machado, **A Chave**. . Obra Completa, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8245>

BRANDÃO, Silmária Souza. **Riqueza e poderes: mulheres viúvas na condução de suas vidas na Salvador Oitocentista**. In: Conhecimento histórico e diálogo social, 2013, Natal. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH Brasil. Natal: ANPUH-BR, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364264067_ARQUIVO_SilmariaSouzaBrandao.docANPUH2013.pdf

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. 48ª Edição. São Paulo: Global Editora, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. – 1º edição digital, São Paulo: Global Editora, 2013.

SILVA, JP. **Empreendimento matrimonial: uma lição mercantil**. In: “Destina para a melhor”: a presença das viúvas machadianas no Jornal das Famílias [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 25-56. Disponível em <https://books.scielo.org/id/5ztf5/pdf/silva-9788579836596-03.pdf>

Densímetro

Alejandro Enrique García Laínez

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd

O instrumento em causa é um tubo cilíndrico, que tem a forma de uma flauta, e possui aproximadamente o mesmo tamanho. Tem entalhes em uma linha perpendicular, por meio da qual somos capazes de testar o peso das águas. Um cone forma uma tampa numa das extremidades, intimamente adaptado ao tubo. O cone e o tubo têm uma única base. Este é o chamado berílio. Sempre que você colocar o tubo em um líquido, ele permanece ereto. Em seguida, pode contar os entalhes à sua vontade, e desta forma determinar a gravidade específica da água. Carta 15, de Sinésio para Hipátia (WACKERHAGE e VIEIRA, 2017, p. 87)

87



Instrumento para determinar a densidade dos fluidos, mas, em alguns casos, também de sólidos (GARNETT, 1910). O termo densímetro vem do latim *densu* e do grego *metr-metréo* (NASCENTES, 1955), tendo seu primeiro registro nos Archives du Commerce, de 4 de julho de 1838, na lei

dos impostos dos açúcares, na França (HENRICHS, 1836) e, em português, aparece em 1881 (DA CUNHA, 2010). A sua invenção é atribuída a Hipátia de Alexandria, no século V d. C. (BENSAUDE, 2000), referida na carta 15 de Sinésio, ao ser mencionado um aparato parecido (BENSAUDE, 2000; ALIC, 2005). Entretanto, no século II d.C., em Roma, no poema latino de Remnius é feita uma analogia entre o uso deste instrumento e o método de Arquimedes para determinar a proporção de prata na coroa do Rei Hiero (BENSAUDE, 2000). Já no final do século XVII, Robert Boyle reinventou-o e nomeou-o com o termo inglês Hydrometro (GARNETT, 1910).

O densímetro é composto por duas partes: a haste, que tem a escala; e o bulbo, que, em seu extremo inferior, contém chumbo ou mercúrio, determinando sua flutuação vertical ao submergi-lo em um fluido. O funcionamento se baseia no fenômeno da flutuabilidade e no princípio de Arquimedes, ou seja, quando um corpo flutua em um fluido, sob a ação da gravidade, o peso do corpo é igual ao do fluido que ele desloca, não podendo ser pesado até bater no fundo do recipiente, nem leve de forma que toda a haste fique exposta na interface líquido – ar. Desse modo, a medição da densidade se realiza quando o fluido deslocado marca um nível na escala. (OLIVEIRA et al., 2013).

A densidade, atributo físico definida pela relação entre a massa e o volume dos corpos, determina a quantidade de matéria que existe em um espaço (DENSIDADE, 2019). Desde a antiguidade, os instrumentos destinados a medir esta propriedade não eram chamados de densímetros, visto que os nomes dependiam do fluido a medir. No caso dos gases, era areômetro; dos líquidos, hidrômetro (OLIVEIRA et al., 2013); o lactômetro era usado para medir a riqueza do leite; o óleometro para medir o peso específico do óleo; o urinometro para detectar a diabetes; e o acetômetro para medir a intensidade do vinagre (MORRISON-LOW, 1988).

Entre os séculos XVIII e XIX, a Revolução Industrial, a Independência das colônias europeias na América e a reorientação do colonialismo sobre a África e a Ásia rearranjaram o mapa geopolítico do mundo (EDITORIAL GRUDEMI, 2020), expandindo os interesses capitalistas, conquistando mercados, terras e fiéis, destruindo culturas nativas e impondo o cristianismo (PIMENTA, 2021). Isso provocou mudanças nas estruturas

políticas, sociais e econômicas, quando, no início do século XI, países como Itália, Inglaterra e França construíram diferentes tipos de densímetros com a função de analisar a composição mineral da água e do álcool, para determinar o preço e o imposto dos licores. Nas cervejeiras, assim, usava-se o instrumento para medir a densidade específica de soluções açucareiras na fabricação de salitre, para determinar a proporção de sal nas soluções de licor-mãe (BENSAUDE, 2000).

No fim do século XIX, as sociedades industriais denunciaram as adulterações dos produtos alimentícios, o que levou a incluir o densímetro no melhoramento dos controles de qualidade, para evitar fraudes e permitir a comercialização dos produtos, principalmente o vinho e o leite (GUILLEM, 2021). No Brasil, por sua vez, seu uso teve início no período colonial, para o controle da produção de açúcar e de cachaça (PINHEIRO et al., 2003).

Destaca-se, por fim, o densímetro, no século XIX, como um instrumento de grande importância para o controle da qualidade dos produtos alimentícios, sendo incluído nos protocolos de segurança alimentar, quando a produção em massa teve um incremento exponencial devido ao melhoramento do maquinário nas indústrias e os avanços tecnológicos da época.

Referências bibliográficas

ALIC, MARGARET. **El legado de Hipatia**: historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX. Mexico DF: Siglo XXI, 2005.

BENSAUDE, BERNADETTE VINCENT. The Chemist's Balance for Fluids: hydrometers and their multiple identities, 1770-181. In: FREDERIC, L. H.; TREVOR, H. L. **Instruments and Experimentation in the History of Chemistry**. London: MIT Press, 2000.

DA CUNHA, ANTONIO GERALDO. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DENSIDADE. In: **Dicionário Online Aurelio**, 2019. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/densidade>>. Acesso em: 27 mar 2022.

EDITORIAL GRUDEMI. Siglo XIX. **Enciclopedia de Historia**, 2020.

GARNETT, WILLIAM. **Encyclopedica Britannica**. 14 ed. Cambridge: CUPress, 1910.

GUILLEM, XIMO LLOBAT. El Densímetro. **Saberes en Accion**, 2021. Disponível em: <<https://sabersenaccio.iec.cat/es/el-densimetro-es/>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

HENRICHES, M. P. **Archives du Commerce et de l'industrie agricole et manufacturière, répertoire des chambres de commerce, chambres consultatives des arts et manufactures et des Tribunaux de Commerce**, Paris: Bureau Recueil 1836.

MORRISON-LOW, ALISON. Hydrometer. In: BUD, R.; WARNER, D. J. **Instruments of Science: An Historical Encyclopedia**. New York: Garland Publishing, 1988.

NASCENTES, ANTENOR. **Dicionário Etimológico Da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1955. Disponível em: <<https://wiac.info/doc-view>>. Acesso em: 27 mar. 2022.

OLIVEIRA, BRUNO DE MOURA; MELO FILHO, JOÃO MASSENA; AFONSO, JÚLIO CARLOS. A densidade e a evolução do densímetro. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 35, n. 1, p. 1-10, 2013.

PIMENTA, JOÃO PAULO. **O livro do tempo: uma História Social**. 1. ed. São Paulo: Almedina Brasil, v. 1, 2021.

PINHEIRO, PAULO C.; LEAL, MURILO C. ; DE ARAUJO, DENILSON A. Caçaça. **Química Nova Interativa**, 2003. Disponível em: <<http://qnint.s bq.org.br/novo/index.php?hash=tema.23>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario histórico de la lengua española** (DHLE) [en línea], 2013. Disponível em: <<https://www.rae.es/tdhle/dens%C3%ADmetro>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

WACKERHAGE, CAMILA; VIEIRA, DOMINIQUE. A circulação do conhecimento na Alexandria do século V: uma análise das correspondências de Sinésio para Hipátia. **Alétheia-Estudos sobre Antiguidade e Medievo**, v. 1, 2017. ISSN 2.

Escarradeira

Luciane Sgarbi S. Grazziotin

Universidade do Vale do Rio dos Sinos /UNISINOS

Programa de Pós- Graduação em Educação



92

Escarradeira, também conhecida como escarrador, é um vocábulo que deriva da palavra escarrar, do latim “screare”, expelir escarro, expectorar, sec. XVI (CUNHA, 2010). Consta que a palavra foi mencionada inicialmente em 1536 e, como objeto, utilizado pela primeira vez em 1546, por um médico ligado a corte do rei Francisco I, que teria oferecido aos cavalheiros uma pequena caixa para cuspir (GAY, 1887).

No Brasil, o uso do nome escarradeira data de 1881 e o objeto aparece na literatura e em imagens com diferentes formas e tamanhos. Porém, de forma geral, pode-se dizer que se caracterizava como uma espécie de bacia

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroco

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

tendo no centro uma peça removível com um furo, para que o cuspe e/ou escarro deslizesse para dentro e ficasse oculto (CUNHA, 2010). Costumeiramente de porcelana, de modo geral bem decorado, compunha o mobiliário das residências de pessoas, no século XIX, que podiam se dar ao luxo de adquirir bens supérfluos. Nas décadas de 40 do século XX, as escarradeiras mais populares eram esmaltadas na cor branca, seu lugar por excelência era a sala de estar e se propunha a oferecer conforto à qualquer visita que necessitasse cuspir um pigarro ou simplesmente cuspir, como hábito adquirido e, assim, pudesse encontrar alívio sem transgredir a boa etiqueta da época¹. Nas repartições públicas as escarradeiras, também eram utilizadas por usuários de tabaco de mascar, tinham tamanho grande e ficavam nas salas de espera², nos hospitais, era usual se colocar um líquido desinfetante no recipiente (SANTOS, 2004).

O uso da escarradeira se popularizou com as epidemias de tuberculose no último quartel do século XIX e primeira metade do século XX,³ quando cuspir no chão era uma prática comum. Por esse motivo, a escarradeira foi tomada como medida profilática contra a doença, era, assim, utilizada por pessoas acometidas pela tuberculose que precisavam eliminar o catarro, se constituíam em objetos obrigatórios nos locais públicos (ANTUNES, 2000).

Existem histórias interessantes do emprego de tal objeto, cujo uso não era tão conhecido, sobretudo, no meio rural. Em entrevista concedida para fins de pesquisa, contou-se que: um prefeito de uma pequena cidade do interior gaúcho, por volta do ano de 1940, teria ido ao Palácio Piratini, sede do governo estadual, em Porto Alegre e, durante sua espera para falar com o governador, cuspi frequentemente no chão. Um funcionário que estava na sala começou a empurrar a escarradeira para ficar próxima ao visitante. Ele, que não conhecia esse objeto, teria dito “parem de empurrar isso para perto de mim, pois daqui a pouco eu cuspo dentro”, (SANTOS, 2004). Se é, ou não, verdade, difícil saber, mas provavelmente fatos assim tenham acontecido em diferentes lugares.

1 <https://www.dicionarioinformal.com.br/escarradeira/> – acesso em 01/10/2021

2 <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Pages/Escarrador-e-Saude-Publica.aspx> – acesso 21/02/2022.

3 https://pt.wikipedia.org/wiki/Escarradeira#cite_note-3/ – acesso em 03/10/2021.

Referências bibliográficas

ANTUNES, José Leopoldo Ferreira; WALDMAN, Eliseu Alves e MORAES, Mirtes de. **A tuberculose através do século: ícones canônicos e signos do combate à enfermidade**. Ciênc. saúde coletiva [online]. 2000, vol.5, n.2, p.372-376.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

GAY, Victor. **Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissancen Société Bibliographique**, 1887.

SANTOS, Lucila Sgarbi ; **Arquivo Municipal de Bom Jesus**. Acervo de Memória Oral (1990-2004).

Escova de Cabelo e Espelho

Elen Biguelini

Universidade de Coimbra/UC
Centro de História, Sociedade e Cultura

Seixas aproximou-se do toucador, levado por indefinível impulso; e entrou a contemplar minuciosamente os objetos colocados em cima da mesa de mármore; lavores de marfim, vasos e grupos de porcelana fosca, taças de cristal lapidado, jóias do mais apurado gosto (ALENCAR, 2000, p.113).



95

Não é à toa que José de Alencar (1829-1877) descreve com tanto detalhe, na obra *Senhora*, as possessões que Seixas encontrara em seu quarto após a união com Aurélia Camargo. O requinte do tou-

gador do herói demonstrava o poder econômico de sua esposa. Era mais um exemplo de que Seixas fora “comprado” pela herdeira. As peças que demonstrariam o carinho da esposa por seu marido, um cuidado especial com aquilo que ficaria em contato direto com o escolhido de seu coração, são uma representação das dificuldades do casal e daquilo que se coloca entre eles: o dinheiro.

O toucador era parte importante dos quartos privados de homens e mulheres. Era um local extremamente reservado do ambiente familiar (CARVALHO, 2020). A edição do impresso feminino *O Sexo Feminino* descreveu que “O toucador de uma senhora é tão necessário como os livros; estes ornam a alma, e aquelle enfeita o corpo” (14/08/1875, p.3). Enquanto as salas recebiam visitas, os salões eram o palco de bailes e as cozinhas eram repletas de serventes, os quartos privados eram local exclusivo apenas dos donos da casa e de seus criados mais próximos, os mesmos que eram responsáveis por auxiliar no vestir.

As peças que se encontravam no toucador eram as de uso mais frequente por seus donos. O conjunto de escova e espelho faziam parte do cuidado pessoal diário por parte das mulheres da elite social. Com suas escovas de marfim, ou outro material de igual nobreza, as damas da elite ou da nobreza passavam diversas horas a pentear seus cabelos, escondidos ao longo do dia por penteados elaborados ou perucas mirabolantes (como as grandes estruturas utilizadas na corte francesa durante o século XVIII).

Escovas diversas e um pequeno espelho não podiam faltar neste momento, no qual a toilette feminina representava uma arte. Horas após seu casamento em um primeiro momento de intimidade com seus maridos, ou após um dia de bailes e festas da alta sociedade, ou ainda pela manhã à espera de suas damas de chambre que auxiliariam na vestimenta do dia, as senhoras poderiam observar sua face e peinado¹. Em diversas representações históricas no cinema podem ser observadas irmãs ou amigas à frente de um espelho, penteando ou trançando o cabelo uma da outra, relatando seus medos relacionados ao casamento ou divagando sobre a bela aparência de um sedutor apaixonado.

1 Peinado = penteado

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Editora Ática, 2000 [1875].

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870 – 1920. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2020.

O SEXO FEMININO. **Máximas e sentenças de uma brasileira**. Rio de Janeiro, n.4, 14 de agosto de 1875. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/706868/191> . Acesso em: 8.mai.2022.

Escova de Dentes

Cinthy de Oliveira Nunes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



98

A pequena escova de dentes é um objeto para limpeza bucal. Seu material é formado pela madeira pau-marfim e possui nove centímetros de comprimento. O hábito de limpar os dentes após a ingestão de alimentos foi construído ao longo do tempo. Acredita-se que a primeira escova de dentes foi criada na China, por volta dos anos 1400. Uma escova formada por cabo de bambu ou osso, e hastes de pelos de animais. No Brasil, os cuidados dentários intensificaram-se com a chegada da família real portuguesa (1808), que além de explorar a cana-de-açúcar, trouxe novas formas de uso desta matéria-prima. A presença deste produto nas atividades econômicas influenciou os hábitos alimentares e gerou um maior consumo do açúcar, ingrediente essencial para o preparo de doces, geleias e tortas (NAVAI; FRAZÃO, 2008). O aumento da ingestão desses alimentos teve consequências negativas para a região bucal, incidindo em danos dentários e, conseqüentemente, maior busca por soluções desses males.

No século XIX, os hábitos de higiene bucal encontravam-se em desenvolvimento. A escova de dentes com cerdas e em pau-marfim era um objeto de alto valor. Segundo Carvalho (2004), a madeira pau-marfim é indicada para fabricação de móveis de luxo, materiais internos da construção civil, marcenaria e artigos decorativos. Nasce a necessidade de alternativas para minimizar esses custos, conforme descreve o jornal O Diário do Rio de Janeiro:

Na rua da Misericórdia n. 24, e no largo da Carioca na botica entre a rua da Vala, e a dos Latoeiros, vende-se em porção, e a varejo uma casca muito própria para servir de escova, e limpar os dentes, a qual tem à particularidade de, além de alvejar os dentes conservá-los, e fortificar as gengivas, por ser antiscorbútica e tônica (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 27/04/1837).

Nota-se uma tendência à utilização de materiais mais baratos e acessíveis às famílias. Os médicos acreditavam que lavar a boca com água morna, sal ou limão eram alternativas eficazes de realizar a higiene bucal. A medicina e suas especialidades relacionadas à odontologia estavam em estágio inicial de evolução. As pessoas buscavam médicos gerais ou barbeiros para resolverem as dores dentárias e extraírem os dentes. Por outro lado, o culto da boa aparência pelos portugueses e demais europeus que estiveram no Brasil trazendo novas práticas na moda, moradia e higiene, influenciou a população nativa a se preocupar mais com essa parte do corpo. (SANTOS; SOUZA, 2020).

O cuidado com a saúde bucal e o corpo associou-se à preservação da beleza da mulher. Assim, manter os dentes limpos e saudáveis passou a ser uma responsabilidade da mulher. Cuidar do corpo e da aparência física foi tão valorizado quanto cuidar do lar e dos filhos. A fisionomia dentária revelava as características femininas, tais como fraqueza, timidez, força, tempo de vida, organização e limpeza. Até mesmo características dos dentes, como serem longos ou curtos, demonstravam traços de personalidade. Observa-se:

Esmiucemos, pois. Antes de tudo a fisionomia dos dentes. O que exprimem eles? Os dentes compridos são indício de fraqueza e timidez; – os claros, agudos, um pouco afastados entre si, denotam cólera fria e razoável; – os pequenos e curtos, são o atributo de força física; os largos e muito miúdos, prognosticam vida longa; – os alvos, cuidados, revelam espírito desvelado, amigo da ordem (A MAI DE FAMÍLIA, 31/08/1885, p. 122).

As atribuições femininas descritas em A Mai de Família denotavam a importância de limpar os dentes para manter a saúde bucal, evitar cáries, eliminar mau hálito e, principalmente, manter boa aparência. O periódico A Mai de família destinava-se ao público feminino. Seus escritos eram compostos por orientações médicas para mães e esposas no trato do lar e dos seus filhos. Ainda neste artigo, assinado pelo Dr. Pires de Almeida, percebe-se a preocupação médica em estimular a limpeza bucal para evitar a destruição e possível extração dos dentes. Recomendava-se escovar os dentes apenas com água, no turno da manhã, através de uma escova pequena e macia, a fim de alcançar todos os cantos da boca. Para dentes sensíveis e sangramentos nas gengivas, aconselhava-se usar folhas de goiabeira, água com vinagre, água com limão e outros. Orientava-se no jornal:

A água pura basta quase sempre, mormente quando a boca está sã; desde porém que o hálito é fedido, e as gengivas são flácidas e sangram facilmente, aconselho que se junte á água gotas de elixir de Leroy ou água de Botot; ou – ainda – na falta desses meios – se empreguem os cozimentos de quina, cochlearia, folhas de goiabeira, amoreira, e casca de jequitibá, trifólio, ou ainda – de vez em quando – água com vinagre, ou água com caldo de limão (A MAI DE FAMÍLIA, 31/08/1885, p. 123).

A escovação dos dentes se dava nos quartos de dormir. Nas famílias favorecidas, esse objeto era de uso pessoal. A limpeza dentária era feita em bacias para enxágue da boca, toalha para secá-la e com apoio de empre-

gados. Já nas famílias desfavorecidas, uma escova de dentes poderia ser utilizada por mais indivíduos. A escova de dentes se popularizou no século XX. No entanto, a higiene bucal dentro de banheiros se difundiu anos mais tarde. Conforme aponta Vicent (2009), fazia-se necessária a construção de um ambiente reservado nos lares para a realização de atividades higiênicas. O banheiro tornou-se o cômodo adequado e íntimo para a escovação dos dentes e outras necessidades. Por volta dos anos de 1880 passou a ser visto nas casas burguesas.

Os segredos do corpo revelavam-se através da retirada das cintas, perucas, espartilhos e dentaduras. No banheiro, as pessoas se olhavam no espelho, percebiam as suas características e libertavam-se dos padrões de beleza impostos pela sociedade. Atualmente, no Brasil, o estímulo à saúde bucal é bastante disseminado pelo Estado. Há políticas públicas de distribuição de escovas, pastas de dentes, campanhas de escovação, aplicação de flúor nos postos de saúde e nas escolas.

Referências bibliográficas

A MAI DE FAMÍLIA, 31/08/1885. **DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (RJ)**, 27/04/1837. CARVALHO, Paulo Ernani Ramalho de. Pau-Marfim – *Balfourodendron riedelianum*. Revista Circular Técnica 93, Colombo, PR Dezembro, 2004.

NARVAI, P. C, FRAZÃO, P. Políticas de saúde bucal no Brasil. In: Moysés TS, Kriger L, Moysés SJ, organizadores. **Saúde bucal das famílias: trabalhando com evidências**. São Paulo: Artes Médicas; 2008a. p.1-20. Disponível em: https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4843299/mod_resource/content/2/Texto-05-NarvaiFrazao-PoliticasDeSaudeBucalNoBrasil-Capitulo-Kriger-et-al-SaudeDaFamilia.pdf. Acesso em 26 mar. 2022.

SANTOS, Jorgemberg Braz dos; SOUZA, Rogério Alves de Souza. **A Cariologia na sociedade brasileira do século XIX**. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação. São Paulo, v. 6.n.12, dez. 2020. ISSN – 2675 – 3375.

VICENT, Gérard. O corpo e o enigma sexual. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. In: PROST, Antoine; VICENT, Gérard **História da Vida Privada**, 5. Da Guerra a nossos dias. Tradução, Denise Bottman, 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

Escrivaninha

Dóris Bittencourt Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS

Programa de Pós-Graduação em Educação



103

A história das práticas de leitura e de escrita está relacionada à história dos suportes de acomodação e às construções de hábitos sociais para o exercício dessas atividades. A escrevaninha portátil pode ser considerada uma derivação do mobiliário escrevaninha, cujas ori-

gens remontam à época medieval. Idealizada para o trabalho de monges copistas, à medida que a modernidade avançou, este artefato se difundiu entre outros usuários. Identificada ao trabalho intelectual, permite a acomodação de papeis, livros e outros acessórios necessários à leitura, escrita, estudo. E, justamente, é nessa temporalidade, desde o fim do século XVIII, que a escrita e a leitura ampliaram-se, especialmente considerando os estratos sociais escolarizados, dotados de capital econômico e cultural. Portanto, a escrivaninha deixou de ser um objeto restrito às funções do clero e passou a habitar as casas das pessoas, sobretudo de famílias da nobreza e da burguesia. Nessas residências, as práticas de leitura, escrita e gestão da contabilidade doméstica passaram a constituir um habitus e ganharam um cômodo específico: os gabinetes ou escritórios, geralmente com abertura para outras peças da casa, em que a escrivaninha teve posição de destaque, dividindo o espaço com poltronas, cadeiras, divã, estante para livros. Mas também esse móvel poderia estar nos quartos, lugares especiais que sugerem algum isolamento, refúgios para a evocação de pensamentos, que predisõem a leitura silenciosa e a escrita íntima.

104

Escrivaninhas, fixas ao chão ou portáteis, se relacionam diretamente aos parâmetros modernos que têm na emergência da individualidade um conceito fundamental. São artefatos que evidenciam desejo por privacidade, em que se estabelece uma proximidade física entre o móvel e o usuário. Possibilitam uma maior capacidade de recolhimento e de concentração. Portanto, são como uma espécie de emblema do leitor/escrivente, uma marca da sua presença e do seu ofício.

Esta “escrivaninha de viagem”, transportável, de origem inglesa, datada do século XIX, foi produzida em madeira nobre, é decorada com trabalho de marchetaria que lhe confere leveza e delicadeza. Conta com uma gaveta para guardar papeis. Provavelmente, era utilizada por pessoas que viajavam constantemente, por permitir maior mobilidade. Tal suporte facilita o exercício de escrita de cartas, bilhetes, diários, entre outros manuscritos, bem como possibilita a leitura de livros e jornais, promovendo maior conforto para todas essas atividades. Podemos entender a escrivaninha portátil como uma invenção refinada da mesa fixa ao chão. É possível que tenha sido pensada para o uso masculino, assim, seria possível

ler e escrever em qualquer lugar e não apenas no ambiente doméstico ou de trabalho. Mas podemos suspeitar que a escrivinha portátil também estivesse presente entre as mulheres, sobretudo em seus quartos, lugares de intimidade. Acomodadas em suas camas, sentadas em poltronas, podemos imaginá-las dedicando-se à leitura de textos, talvez interditados, e à escrita íntima, em diários, cartas, cadernos de poesia.

Referências bibliográficas

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

PERROT, Michelle. **História dos quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

Espevitadeira

Paulo Rezzutti

Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo/IHGSP

E o espevitador de velas? Como ele se lembrava desse utensílio obsoleto, de prata! Era com ternura que se recordava dele, nas mãos de sua mãe, quando, nos longos serões, na sala de jantar, à espera do chá – que chá – ele o via aparar os morrões das velas do candelabro, enquanto ela, sua mãe, não interrompia a história do príncipe tatu, que estava contando (BARRETO, 2021, p. 4).

106



Diferente dos dias atuais, quando o simples acionar de um interruptor, ou mesmo de um sensor de presença, ilumina ou apaga a luz de um ambiente, nos séculos passados, antes da chegada da eletricidade, conseguir iluminar um local era um pouco mais complexo.

A iluminação noturna num ambiente público ou privado, para diversão ou estudo, requeria sobretudo velas ou lamparinas a óleo ou querosene. Ambas possuíam pavios que eram acesos para daí se obter a claridade necessária. As lamparinas podiam ser simples, de metal, ou sofisticadas, em porcelana com mangas de cristal. Enquanto isso, as velas podiam ser colocadas em candelabros, lustres ou castiçais. Além do suporte para a chama, alguns outros objetos faziam parte do sistema de iluminação da época, como a espevitadeira.

A espevitadeira é uma tesoura para espevitar pavios, Morrões e mechas de velas e das lamparinas, ou seja, cortar a parte queimada do pavio e, no caso da lamparina, puxá-lo um pouco. Isso resultava numa chama mais viva e forte, aumentando a iluminação do ambiente. Outra função da espevitadeira era cortar o pavio aceso para apagar a chama e deixar a vela pronta para ser acendida novamente. Assim, ela era acesa sem precisar usar os dedos, evitando que a fumaça e a cera se espalhassem.

Normalmente, numa das pontas da lâmina da espevitadeira, há um recipiente onde ficam armazenados os pavios queimados. Invariavelmente, acompanhava a espevitadeira uma pequena bandeja, onde ela era apoiada quando não estava em uso. Ambas as peças eram produzidas, habitualmente, em prata. Antes mesmo da substituição da iluminação a vela ou lamparina pelo gás e pela eletricidade, os pavios foram sendo mudados e passaram a causar menos fumaça e mais luz, aposentando as espevitadeiras.

Referências bibliográficas

BARRETO, Afonso Henriques Lima. **A biblioteca**. Niterói: Itapuca, 2021.

CONHEÇA a espevitadeira: usos esquecidos, objetos preservados. Produção e apresentação: Ana Luísa Camargo. Petrópolis: Museu Imperial, 2020. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yx-VkTONwiso&t=7s>>. Acesso em: 4 mar. 2022.

FERREZ, Helena Dodd (coord.). **Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2016.

Estojo de Beleza

Jacqueline de Albuquerque Varella

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



108

[...] “os requintes da civilização, de um lado, e do outro a inteligência dos negociantes que sabem inventar todos os dias uma imensidade de objectos indispensaveis na apparencia, porém na realidade

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

completamente inúteis e muitas vezes muito imcomodos, tornam-se os meus conselhos despercebidos. Porém o que principalmente dou de conselho de levar consigo para praias, para os campos, excursões, etc., é um estojo de toilette completo com a sua guarnição d'esponjas, escovas, cosmeticos de primeira qualidade. São estes, amigos intimos dos quaes nunca se deve separar uma senhora elegante, tanto em viagem como em sua casa e com o auxílio dos quaes sempre parecerá nova e bonita qualquer que seja a sua toilette.” (A ESTAÇÃO: JORNAL ILLUSTRADO PARA A FAMILIA, 30 de setembro de 1885, s/p)

Estojos de beleza, estojo de toilette ou estojo para toucador. Assim era chamado o delicado e luxuoso artigo de higiene e beleza feminino composto por uma bela caixa revestida de veludo, contendo em seu interior escovas, tesoura, esponjas, lixas e cosméticos como pó-de-arroz e rouge, revestidos por prata ou ouro. Essa versão era voltada para um público feminino mais abastado, que tinha acesso ao valioso artigo oriundo de países da Europa; o que o tornava ainda mais cobiçado. Também era possível encontrá-lo em versões menores, mais simples, ou adquirir os utensílios do interior do estojo de forma separada, por meio dos vendedores mascates. Esses vendedores levavam à casa das freguesas diversos produtos como “sedas e gazes, tafetás e cambraias, fitas e rendas, alfinetes, espelhos e broches, pó-de-arroz, sapatinhos, sandalhas, meias, toalhas, sabonetes, água-de-colônia, roupa branca, botões e mil coisas mais” (MORALES DE LOS RIOS FILHO, 2000, p. 283).

A entrada desse tipo de objeto de beleza está interligada às mudanças políticas e culturais que ocorreram no início do século XIX no Brasil, bem como à chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro. Segundo Morales De los Rios Filho (2000), a importação e a exportação, assim como o comércio, começaram a crescer de forma expressiva desde 1808, por conta da abertura dos portos para as nações amigas, e pelo alargamento ainda maior do comércio externo, com abertura dos portos brasileiros para os navios oriundos de todas as nações em 1814. O comércio urbano, por sua

vez, ganhava mais flexibilidade, proporcionando um número maior de lojas com artigos variados de moda e utensílios vindos de países como França, Portugal, Inglaterra e Bélgica.

É possível encontrar o estojo ou seus objetos retratados em documentos, entre o século XIX e o início do século XX, como nas páginas de periódicos, por meio dos anúncios comerciais, folhetins e diversos artigos. Esses incutiam ideias por meio do debate sobre modelos de educação para a mulher e de exemplos de comportamento para os espaços privados e públicos, bem como descreviam e representavam o cotidiano feminino da época, através do olhar de homens e de mulheres que ousavam publicar em um meio letrado e intelectual predominantemente masculino (VASCONCELOS, 2009).

Durante os anos de 1879 a 1904 a edição brasileira do periódico *A Estação: Jornal Ilustrado para A Família*, dirigido ao público feminino¹, versava um vasto conteúdo sobre a moda parisiense, sobre literatura e outras variedades. Entre publicações de Machado de Assis e Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, a *Chronica da moda* ganhava destaque do editorial, contando com um rico material acerca da moda que circulava na Europa, com modelos ilustrados de vestidos, paletós, laços, fitas, toucas, chapéus, luvas, leques, entre outros adereços. Por seu turno, as crônicas possuem uma característica de leveza, pois privilegiam os pequenos acontecimentos do cotidiano, permitindo conhecer detalhes de uma determinada época (PEREIRA; NEVES; CHALHOUB, 2005). Na edição de 30 de setembro de 1885, a coluna dá destaque à moda para viagens. Nela, o estojo de beleza surge como acessório indispensável para uma “senhora elegante”, considerado de alto valor comercial e simbólico, associado a uma aparência jovem e bonita. Seu público leitor podia reunir desde mulheres abastadas,

1 O periódico circulou de 15 de janeiro de 1879 a 15 de fevereiro de 1904, de publicação quinzenal editada pela tipografia Lombaerts, no Rio de Janeiro. Por ser uma continuação da revista francesa *La Saison*, ela começa o seu primeiro número a partir do ano de VIII. Era organizada em duas partes com paginação independente. Uma voltada para a moda “*Jornal das modas*” e a “*parte literária*” (CRESTANI, 2008). A parte referente à moda era traduzida da revista alemã *Die Modenwelt*, publicada pela editora Lipperheide, que contava com um editorial sobre a moda em Paris repleto de detalhes ilustrados (SILVA, 2009). A segunda parte trazia a literatura de autores brasileiros como Machado de Assis e Júlia Lopes de Almeida. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

que se viam representadas através dos valores culturais atribuídos a uma aristocracia europeia, como mulheres letradas dos setores médios que alimentavam uma ascensão social. (SILVA, 2009, p. 21).

Ao lançar o olhar para esse imponente objeto do passado, que se assemelha por alguns dos utensílios aos estojos e maletas de maquiagem dos dias de hoje, nossa atenção volta-se aos detalhes luxuosos do estojo como os tecidos que o revestem ou a beleza da prata que ainda reluz mesmo depois de tanto tempo. Porém, se seguirmos os vestígios de sua história, nos depararemos com questões atreladas a uma determinada época, revelando o Modus Operandi de uma sociedade que atravessava mudanças nas concepções da educação da mulher, nas representações do feminino e em um comportamento cada vez mais voltado para o consumo.

Referências bibliográficas

CRESTANI, Luís. O perfil editorial da revista A Estação: Jornal ilustrado para a família. **Revista Da Anpoll**, v. 1, n. 25, 2008.

Chronica da moda. **A Estação: Jornal Ilustrado para A Família**, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1885.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **O Rio de Janeiro imperial**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda; NEVES, Margarida de Souza; CHALHOUB, Sidney (Org.). **História em cousas miúdas**: capítulos de História Social da crônica no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da revista A Estação. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte** – São Paulo v.2 n. 1 set./dez. 2009

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. Gênero, educação e cotidiano feminino na sociedade brasileira oitocentista. **Dimensões**: Revista de História da UFES, Espírito Santo, v. 23, p. 173-190, 2009.

Espanador

Bianca Joaquim Albuquerque de Melo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



112

A poluição causada pelas fábricas e residências na Inglaterra durante o século XIX era tão intensa, que, segundo Hanlon (2015. p. 4), foi uma das principais causas de mortalidade da época, principalmente nas áreas urbanas da Inglaterra, chegando a ser considerada “um traço característico das cidades inglesas no século XIX”. (HANLON, 2015. p. 4) Charles Dickens descreve em seu livro “A Casa Soturna”, escrito em 1853, que as fumaças que desciam das chaminés em Londres formavam “uma garoa leve e escura, com flocos de fuligem, tão grandes como fornidos capulhos de neve.” (DICKENS, 1986. p.1)

Além da poluição, outras consequências da industrialização na Inglaterra foram o aumento no poder aquisitivo e, conseqüentemente, do consumo observado nas classes operárias ao longo do século XIX e tam-

bém a intensificação da rotina de trabalho doméstico. Relatos autobiográficos da classe trabalhadora da época, reunidos no livro “Bread Winner: an Intimate History of the Victorian Economy” (GRIFFIN, 2020), indicam o quanto a rotina de trabalho doméstico estava inserida no cotidiano e nas memórias formativas dessas pessoas. Griffin (2020. p. 253) aponta que a rotina de arrumação e limpeza da casa era uma temática que funcionava em muitos casos como ponto de partida para as pessoas organizarem e compreenderem suas experiências da infância. O espanador era um dos itens utilizados para remover a poeira que constantemente se acumulava nas superfícies e objetos dessas casas.

Maria Cecília Homem chamou de “culto da mercadoria” o aumento no consumo de objetos, que também foi observado no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Aqueles com maior poder aquisitivo viajavam para a Europa e retornavam com diversos artefatos. Após a libertação das pessoas escravizadas, houve uma redistribuição das tarefas domésticas e, nas famílias com melhores condições financeiras, isso representou a incorporação de artefatos como espanadores, moedores, batedeiras, entre outros. (SCARPELINE, 2019. p. 236-239)

Outro indicativo de que, no Brasil, tais artefatos foram incorporados mais tardiamente é visto na obra “Um diário imperial: Leopoldina”, de Gloria Kaiser, em que a casa da Família Real é descrita como muito simples e pouco equipada: “a casa [...] é equipada com muita simplicidade. Quase não há móveis nem louças finas; falta quase tudo.” (KAISER, 2005. p. 70)

Adeline Sergeant (1851-1904) foi uma escritora inglesa da segunda metade do século XIX. Foi educada em casa por sua mãe até os treze anos. Aos quinze, publicou sua primeira coleção de poemas. Segundo Stephen e Lee (1912, p. 291), as obras de maior sucesso da autora eram as que retratavam o lar provinciano da classe média não-conformista, entre elas seu livro *Esther Denison*, publicado em 1889. Nele, a autora escreve: “Sra. Neave era uma senhora rabugenta, com uma voz repreendedora. Sua ocupação consistia, aparentemente, em correr pela casa com um espanador na mão.” (SERGEANT, 1889. p.48)

Anna Maria’s House-Keeping (POWER, 1884) é um livro com dicas para otimizar o trabalho doméstico, publicado em 1884 em Boston. Escri-

to em segunda pessoa, de modo a simular uma conversa entre a autora e a dona de casa “Anna Maria”, uma representação da leitora. Neste livro, a autora se refere ao trabalho doméstico como uma prática que deve ser treinada e aperfeiçoada:

“Então deixe-me dizer-lhe, Anna Maria, que nunca é cedo demais para começar [a desenvolver] [...] a prática da limpeza [...]. Você deve decidir assumir a responsabilidade do trabalho e aprender o que é ser a potência por trás de toda a máquina doméstica.” (p. 22-23)

O livro traz dicas sobre todo tipo de trabalho doméstico, como “não pense que basta passar o espanador para deixar as coisas limpas. A poeira voa e se acumula em outro lugar” (p. 243-244). Além disso, a autora também apresenta recomendações de como e onde guardar as ferramentas de limpeza, de forma a otimizar a realização das tarefas: “É um alívio encontrar a vassoura e a pá sempre juntas, e o espanador à mão” (p. 93).

Referências bibliográficas

DICKENS, C. **A Casa Soturna**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GRIFFIN, E. **Bread Winner: an Intimate History of the Victorian Economy**. New Haven: Yale University Press, 2020.

HANLON, W. Walker. . **Pollution and Mortality in the 19th Century**. National Bureau of Economic Research, 2015.

KAISER, G. **Um diário imperial: Leopoldina, Princesa da Áustria, Imperatriz do Brasil, de 1º de dezembro de 1814 a 5 de novembro de 1817**. Trad. Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Reller, 2005.

POWER, S.D. **Anna Maria’s House-Keeping**. Boston: D. Lothrop and Co., 1884. Disponível em <https://hdl.handle.net/2027/coo1.ark:/13960/t3805n-xoz> Acesso em 19 de março de 2022

SCARPELINE, R. **Arte doméstica e decorativa no universo rural paulista**: inventário e preservação. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 236-239. 2019.

SERGEANT, E. F. Adeline. **Esther Denison**. Londres: Richard Bentley & Son, 1889. p.48. Disponível em <https://hdl.handle.net/2027/uc1.a0001213693> Acesso em 19 de março de 2022

STEPHEN, L.; LEE, S. (Ed.). **Dictionary of national biography**. 2. ed. Smith, Elder & Company, 1912. v. 3, p.291. Disponível em <https://archive.org/details/dictionaryofnatiz3lees/page/290/mode/2up> Acesso em 18 de março de 2022.

Espátula de Unha

Cíntia Nascimento de Oliveira Conceição

Universidade Estácio de Sá/UNESA

Docente – Graduação em Pedagogia

Uma linda mão reclama bonitas unhas e principalmente muitos cuidados: é o signal mais valioso do gráo de importância que a mulher liga á si e aos encantos de seo corpo (...) (p.25).



116

Essa pequena citação é parte do texto sobre cuidados pessoais femininos publicado na seção Palestra do Médico, do Dr. Carlos Costa, do jornal A Mai de Familia de 29 de fevereiro de 1884. Os conselhos, de autoria do proprietário do impresso, estabeleciam os cuidados com a higiene e a estética, como parte dos deveres a serem cumpridos pelas mulheres no século XIX. Por tal razão, os jornais femininos veiculavam notícias sobre cuidados das mãos e, por consequência, das unhas.

Receitas para prevenir e curar “espigas”.As espigas provam secura de pelle, e reclamam emollientes. Inumeras causas atacam todos os dias a pelle que guarnece as unhas, e levanta-a parcialmente, constituindo o que na linguagem vulgar se chama espiga ou esporão. Si se não se faz caso d’ellas, augmentam de muito,

sangram e doem: em qualquer d'esses actos, a espigazinha alonga-se, destacando-se da pelle cada vez mais. Algumas pessoas têm o máo costume de arrancal-as, e até com os propios dentes; n'esse caso a orla da unha é posta á nú e a espiga cresce em cumprimento muitas vezes até quasi a primeira phalange; e se por acaso qualquer côrpo salgado põe-se em contacto com o dedo, degenera em panarício. Logo que se da a espiga, corta-se com todo o mimo pela beira (...) (COSTA, 1884, p.18).

Assim como nos impressos, os manuais femininos de beleza também procuravam ensinar às leitoras sobre práticas para manter unhas e cutículas saudáveis. Um exemplo *Le libre de beauté* (Book of Beauty) da norte-americana Madame Anna Ruppert (1864-1896):

As unhas Primeiro, mantenha as unhas bem limpas; esfregue-as levemente com o sabonete e a escova, observando para segurar a cutícula com cuidado para evitar desejos, que são inestéticos e dolorosos, e para que o crescente fique bem visto, que é considerado uma marca de beleza; mas não corte a cutícula muito rente, pois isso, a longo prazo, levaria à formação de um “cume” ou “margem” que constitui um defeito real (RUPPERT, 1892, s.p)

As leitoras eram apresentadas a misturas e receitas voltadas ao crescimento das unhas e a importância de mantê-las aparadas e bem cuidadas. Deve ser observado que o privilégio, das mãos e unhas bem tratadas, estava vinculado a setores privilegiados da sociedade; vide que nas camadas menos favorecidas, as mulheres exerciam atividades extenuantes (MONTELEONE, 2019).

Para que as mulheres dos séculos XIX pudessem manter suas mãos e unhas bem cuidadas era preciso que lhes fossem disponibilizados os aparatos necessários; entre eles estava a espátula de unha ou afastafor de cutícula. Instituições de guarda como o Metropolitan Museum of Art¹,

1 O site disponibiliza para acesso online um estojo de manicure em prata identificado como proveniente de 1874/1875. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/210726> . Acesso em: 29.mar.2022.

que possuem em seus acervos estojos de manicure do século XIX, apontam que tais itens podiam ser feitos de diferentes materiais como prata e marfim; além de poderem ser ricamente ornados, ou não. Segundo Clark (2020) esse processo esteve vinculado ao crescimento do mercado da beleza. A autora cita o caso do American Manicure Saloon de Mary E. Cobb (1852-1902) que popularizou nos Estados Unidos e na Inglaterra o serviço de manicura.

Para além do universo dos jornais e revistas, pode-se apontar que a temática do cuidado com as mãos e as unhas, e a vinculação a determinado padrão feminino, esteve presente no imaginário e na produção intelectual das elites brasileiras. Nos textos literários românticos do século XIX era comum descrições acerca da afabilidade e da delicadeza feminina, tendo as mãos e seus gestuais como algumas de suas principais representações. Na obra *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis, é descrito um encontro entre as personagens Guiomar e Estevão na qual apenas um leve toque acarretou o despertar de sentimentos amorosos: “Guiomar desceu logo depois. A mão apertada na luva cor de pérola pousou levemente na mão de Estêvão que estremeceu todo. A moça fez-lhe um cumprimento risonho, murmurou um agradecimento e recolheu-se (...)” (1874, p.105-106). Além das representações presentes nas páginas dos livros, as mãos também se constituíram como instrumentos da sociabilidade feminina nos Oitocentos. Nos lares das elites burguesas era costumeiro que as mulheres tocassem piano para entreter familiares e visitantes; além de constituir em predicado importante para um futuro matrimônio (VASCONCELOS; FRANCISCO, 2020; BARBOSA, 2018). Nos impressos dedicados ao sexo feminino era costumeiro a publicação de peças musicais e conselhos sobre a necessidade do aprendizado do piano.

Na edição de *O Jornal das Senhoras*, de 28 de maio de 1854, a seção *Chronica dos Salões* trouxe uma nota acerca comemoração dos primeiros anos de bodas matrimoniais de Cândida do Carmo Sousa Menezes, redatora do jornal. O conteúdo da nota auxilia no entendimento da relação entre as mãos, o piano e a sociabilidade feminina: “(...) suas amigas reunirão-se para congratularem com o feliz par (...) Entre as senhoras que ao piano se deixarão ouvir, primarão, a dona de casa, e a bela de Nictheroy,

que é sempre um portento quando ao piano demonstra todo seu talento musical (p.174). Também se encontra registro sobre a prática dos cuidados com pés e mãos em obras como quadro do Edgar Degas (1834-1917) *Le Pédicure* (1873). A pintura, pertencente ao acervo do Musée d'Orsay de Paris, retrata um senhor cuidando das unhas dos pés de uma jovem menina; contexto que remete a uma prática de cuidado com a higiene presente naquele cotidiano.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. . In: GOMES DE OLIVEIRA & C. Bibliotheca do Globo. Rio de Janeiro: Typographia do Globo, 1874. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018571&bbm/4730#page/1/mode/zup>. Acesso em: 26.mar.2022.

BARBOSA, Everton Vieira. **Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista**. São Paulo: Alameda. 2018.

CLARK, Jessica P. **The Business of Beauty: Gender and the Body in Modern London**. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

COSTA, Carlos (Dr.). Palestra do Médico. **A Mai de Família: Jornal Científico – Litterario**. Rio de Janeiro, n.4, ano 6, 29 de fevereiro de 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/341703/per341703_1884_00004.pdf. Acesso em: 26.mar.2022.

COSTA, Carlos (Dr.). Palestra do Médico. **A Mai de Família: Jornal Científico – Litterario**. Rio de Janeiro, n.3, ano 6, 15 de fevereiro de 1884. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/341703/per341703_1884_00003.pdf . Acesso em: 26.mar.2022.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 1, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/381/38159160008/html/> . Acesso em: 27.mar.2022.

O JORNAL DAS SENHORAS. **Chronica dos Salões**. Rio de Janeiro, ano 3, n.22, tomo v, 28 de março de 1854. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096.1854-00022.pdf>. Acesso em: 25.mar.2022.

RUPPERT, Anna Mme. **Le livre de beauté**: par la célèbre spécialiste américaine pour le teint. Paris: Typographique Joseph Kugelmann, 1892 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6438305k>. Acesso em: 28.mar.2022.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves; FRANCISCO, Ana Cristina B. Lopez M. Duas mulheres educadas no oitocentos: registros em egodocumentos femininos. **Revista Caminhos da Educação**: diálogos, culturas e diversidades, Teresina-PI, v.2, n. 1, p.109-123, mai./ago.2020. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/10997> . Acesso em: 27.mar.2022.

Estojo de Manicure

Mônica da Silva Gomes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



121

Antigo estojo de manicure, com revestimento interno de cetim, composto por 10 peças espessuradas a prata, adornadas em relevos. Datado do século XIX, medindo 22 x 26 cm.

Estojo: derivação regressiva de *estovar*. Substantivo masculino. Pequena caixa com subdivisões adequadas para o armazenamento ou o transporte de determinados itens.

Manicure: palavra derivada da junção dos substantivos em latim *manus* (mão) e *cura* (cuidado).

Há indícios de que a história dos cuidados com as unhas, relacionados com o perfil da manicure, tem mais de 3 mil anos. Por volta de 3000 a.C., no Egito Antigo, as pessoas pintavam unhas e dedos com hena de uma cor marrom-avermelhada. Essa cor indicava riqueza, e havia cores específicas atribuídas às mulheres reais, para distingui-las das mulheres comuns.

No século XVIII, na aristocracia real francesa, conhecida por seus hábitos de higiene pessoal distintos, destacava-se Maria Antonieta como ícone de beleza e cuidados pessoais. Weber, em um dos trechos do livro *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*, destaca o estojo de manicure como um dos itens que constavam de sua bagagem. Atualmente, esse estojo está na coleção permanente do Musée Carnavalet, em Paris, França.

Um dos muitos itens preciosos que Maria Antonieta levou na viagem foi um pequeno estojo de manicure de jade em que ela pintara uma miniatura de si mesma a cavalo — uma recordação que talvez servisse para firmar sua decisão e lembrá-la, nas palavras de Mirabeau, do que “uma mulher podia fazer na sela” enquanto comandava a partida de Paris. Tivessem seus detratores conhecimento da inclusão desse objeto na bagagem, teriam certamente visto nisso uma confirmação de seus piores temores acerca dessa perigosa caçadora real. (WEBER, 2007, p. 258-259).

Contextualizando os detalhes das peças destacadas no século XIX, pode-se inferir que os estojos de manicure foram projetados para mulheres aristocráticas, considerando os materiais utilizados em sua fabricação e os detalhes apresentados nos acabamentos: caixa revestida em cetim e peças espessuradas a prata. Notícias e artigos que mencionam o cuidado

com as unhas como importante marca de higiene e beleza para as mulheres no século XIX podem ser encontrados nas edições de periódicos como A Mãe de Família:

Uma linda mão reclama bonitas unhas e principalmente muito cuidados : é o signal mais valioso do grão de importancia que a mulher liga á si e aos encantos de seo corpo. Um poeta disse que as unhas da mulher são como as petalas da rosa : a comparação é tão verdadeira quanto mimosa.

Fonte: A Mãe de Família, 1879-1888.

Na dramaturgia, a contextualização relacionada com o padrão aristocrático pode ser resgatada por meio de uma das cenas do clássico filme *E o vento levou* (1939), interpretada por Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) e Rhett Butler (Clark Gable). Quando ele carinhosamente a cumprimenta, segurando-lhe as mãos, nota que suas unhas não estavam bem cuidadas. Isso o leva a acreditar que a jovem não estava no nível de aristocracia que tentava demonstrar.

Nos dias atuais, as unhas ainda se destacam como importante marca de higiene e beleza para as mulheres, podendo ser consideradas também um diferencial de status e forma de expressão cultural na sociedade moderna.

Referências bibliográficas

A MÃE DE FAMÍLIA: Jornal Científico-Litterario. Rio de Janeiro, 1879-1888. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=341703&pagfis=766>. Acesso em: 20 mar. 2022.

E O VENTO LEVOU. Direção: Victor Fleming. Culver City: Selznick International Pictures, 1939. 2 DVDs (233 min). Disponível em: <https://www.hbomax.com/br/pt/feature/urn:hbo:feature:GYKMrTQ6IZhurjAEAAAAG>. Acesso em: 20 mar. 2022.

EIRAS, Natália. A unha tá ok. **Universa Uol**, São Paulo, 6 fev. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/reportagens-especiais/unhas-do-poder/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Manicure**. [S. l.]: Melhoramentos Ltda., 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/manicure>. Acesso em: 20 mar. 2022.

OLIVEIRA, Andréa. **Tratamento das unhas**: a história do cuidado com as unhas. Cursos CPT, [s. d.]. Disponível em: <https://www.cpt.com.br/cursos-salaodebeleza/artigos/tratamento-das-unhas-a-historia-do-cuidado-com-as-unhas>. Acesso em: 20 mar. 2022.

PRIBERAM Dicionário. **Estojo**. [S. l.]: Priberam Informática, S.A., 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/estojo>. Acesso em: 20 mar. 2022.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda**: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Tradução: Maria de Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Disponível em: <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2018/03/rainha-da-moda-caroline-weber.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2022

Estojo Escolar

Alessandra Cristina Furtado

Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD

Programa de Pós-Graduação em Educação



125

Em dicionário de Língua Portuguesa brasileira, a palavra estojo é definida como “Objeto, ger. em forma de caixa, cuja configuração interna se adapta àquilo que se destina a guardar” (AULETE, 2012, p. 377). O antigo estojo escolar em madeira com trabalho de manqueteie – ou trabalho de marchetaria, em uma atualização da Língua Portuguesa –, típico do século XIX, surgiu com o desenvolvimento da indústria escolar, ocorrido também nesse período, constituindo-se um objeto de guarda de materiais escolares, como lápis, borracha, entre outros. Era produzido em madeira, no formato de uma caixa retangular de tamanho pequeno, com uma divisória na parte inferior interna, que servia para separar os artefatos nele guardados. Além disso, em sua produção era usado metal de cor alaranjada, semelhante ao metal cobre, para compor a fechadura e as dobra-

diças. Estas últimas possibilitavam mobilidade entre a parte superior e a inferior do estojo, favorecendo o seu fechamento com uma fechadura confeccionada com pequenos detalhes, juntamente com a arte ou técnica feita na parte frontal e plana do objeto, ornamentada por meio da utilização de diferentes madeiras, dando-lhe mais de um tom e proporcionando-lhe um estilo semelhante aos móveis e artefatos de madeira do período, também produzidos com o trabalho de manqueteie. Ainda que fosse um estojo ornamentado, ao que tudo indica, não era um artefato utilizado apenas por mulheres no ambiente escolar, como pelas alunas e mestras, mas também por homens.

Juntamente com outros materiais produzidos e destinados ao uso escolar, como livros, cadernos, quadros murais e mapas, o estojo fez parte da emergência da indústria escolar no século XIX, o qual, no entendimento de Vidal (2017), esteve relacionado tanto à proclamação da obrigatoriedade escolar ocorrida em vários países quanto ao ensino simultâneo e graduado, pautado em princípios de uma escola de massas economicamente viável à população. Importa considerar ainda que, entre os séculos XIX e XX, no cenário de consolidação dos sistemas educativos nacionais, conforme assinala Escolano Benito (2010, p. 16, tradução nossa), “[...] tais materialidades abriram o mundo da escola para os processos de industrialização que operavam em outras ordens de vida, e até geraram interações entre administradores, criadores e as empresas que os produziam”.

Foi nesse cenário marcado pela consolidação dos sistemas educativos nacionais em vários países que a produção de tais materiais abriu os caminhos da escola para a produção industrial. Os artefatos produzidos pelas indústrias destinados ao uso escolar acabaram constituindo uma cultura material e, nesse sentido, tornaram-se objeto de interesse nos estudos e pesquisas dos historiadores da educação. Sobre o assunto, Vidal (2017, p. 253) adverte que, “[...] nos últimos 20 anos, a comunidade ibero-americana de história da educação tem se preocupado em associar aos documentos textuais outros tipos de fontes de modo a alargar o conhecimento produzido no campo [...]”. A autora ainda acrescenta que “[...] os estudos sobre a cultura material constituem, eles mesmos, um campo de investigação [...]” (VIDAL, 2017, p. 253).

Ora, é certo que os objetos da escola, como foi o antigo estojo escolar em madeira com trabalho de manqueteie, no século XIX, constitui-se, para os historiadores da educação, uma fonte que apresenta pistas para se pensar e compreender a cultura escolar de um determinado período histórico, pois, como assinala Viñao Frago (1995), esses objetos revelam o aparecimento, o uso, as transformações e o desaparecimento desses artefatos, bem como indícios das práticas educativas e de suas mudanças.

Não se pode deixar de mencionar que, ao longo do tempo, os estojos sofreram modificações em função da modernização dos artefatos pela indústria escolar, em decorrência das mudanças pelas quais passou a escola. Mesmo com todas essas transformações, eles não deixaram de existir e ainda permanecem presentes no ambiente escolar, sendo produzidos em escala industrial, o que pode ser visto nos diferentes formatos e tamanhos que circulam pelas instituições escolares.

Referências bibliográficas

AULETE, Caldas. **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

ESCOLANO BENITO, Agustín. Patrimonio material de la escuela e historia cultural. **Linhas**, Florianópolis, v. 11, n. 02, p. 13-28, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/2125>. Acesso em: 2 fev. 2022.

VIÑAO FRAGO, A. Historia de la educación y historia cultural: posibilidades, problemas, cuestiones. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 0, p. 63-82, 1995. Disponível em: https://www.anped.org.br/sites/default/files/rbe/files/rbe_o.pdf. Acesso em: 22 fev. 2022.

VIDAL, Diana Gonçalves. História da educação como arqueologia: cultura material escolar e escolarização. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 18, n. 36, p. 251-272, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723818362017251>. Acesso em: 22 fev. 2022.

VIDAL, Diana Gonçalves. A invenção da modernidade educativa: circulação internacional de modelos pedagógicos, sujeitos e objetos no Oitocentos. In: CURY, Cláudia; MARIANO, Serioja Cordeiro (org.). **Múltiplas visões: cultura histórica no Oitocentos**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, p. 39-58.

Ferramentas da Costura

Robson Fonseca Simões

Universidade Federal de Rondônia/UNIR

Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar/Mestrado e Doutorado Profissional



129

[...] Ora agora, diga-me quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da

costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá. Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: — Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aíficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico[...] ¹

A epígrafe deste texto, um trecho da narrativa machadiana intitulada “Um Apólogo” procura personificar as personagens, ferramentas de costura presentes na caixa, arca da costureira do final do século XIX. Agulha, alfinete, tesoura, linhas, aviamentos estavam presentes nesse estojo portátil utilizados diariamente tanto por costureiras quanto por alfaiates na arte de cerzir. Nessa acepção, é possível entender que estas ferramentas também alinhavavam as práticas sociais dos artesãos ou artesãs dos cortes de costura, das linguagens das modas e histórias de vida dos sujeitos frequentadores dos saraus, bailes, festas sociais, com uma indumentária singular, um estilo com uma marca, um segredo de vestimenta, assinada por aquele ou aquela, que em seu ateliê, era o artífice da costura.

Este conjunto de utensílios das costureiras eram dispostos em suas caixinhas com tesoura, objeto composto de duas lâminas de corte, que se move sobre um eixo comum; é utilizado para cortar materiais de pouca espessura e que não requerem grande força de corte, como por exemplo papel, cartão, tecidos, entre outros (FERREIRA, 1999).

O que são os alfinetes? São pequenas hastes de metal, finos, aguçadas numa extremidade e arredondada ou dilatada na outra; usados para prender ou segurar sobretudo tecido e peças de vestuário (FERREIRA, 1999). Por sua vez, as agulhas são ferramentas utilizadas para perfurar superfícies, com uma ponta de um lado e um orifício do outro, por onde é passada a linha com o objetivo de coser ou bordar. Já os aviamentos são parte do acabamento das peças das costuras: linhas, botões, zíperes entre outros (FERREIRA, 1999).

Na narrativa machadiana há um conflito entre a agulha, uma das peças existentes na caixa de costura, e a linha, avimento utilizado tam-

bém pela costureira. É possível perceber também o alfinete, que da mesma forma ocupa um lugar na caixa da costureira. Portanto, o texto, num tom de anedota, procura apresentar as funções destas ferramentas que estão presentes no estojo da costureira com os seus principais instrumentos.

Não é difícil entender que a história narrada pode ser também reveladora de como a arte de coser se constitui e é constitutiva de práticas socioculturais. Entende-se que o ato de cerzir também se volta para os conhecimentos e saberes relativos às interações, enfocam as representações de mundo, as formas de ação e as manifestações de linguagens ou estilo da moda. Assim, nesse processo artístico desenvolvido entre superfícies, tecidos, ferramentas, fios que se enroscam e se embaraçam, entre costuras, fazeres, materialidades também há um universo de delicadeza e afetividade. Os estudos de Guimarães (2015) sugerem que a bordadura torna-se uma linguagem de experiências, de afeto, de vínculo e de liberdade.

As linguagens são aqui compreendidas como formas sociais historicamente definidas de produção de sentidos, sendo que elas dialogam com os mundos (Bakhtin, 1997) e o que denominamos realidade. Discursivamente orientadas, as práticas linguísticas estão em alinhamento a pelo menos um regime de significação que especifica o que está dentro ou fora do domínio. Nesse sentido, o estilo, as modas podem ser também compreendidas como linguagens, estilos, constituindo-se como visões de mundo e valores sobre a vida (LARAIA, 2001).

Nos limites das linhas desse estudo, o esforço foi o de se poderem entrelaçar possíveis descrições, fios que também se articulam com o ato de costurar, as ferramentas do cerzir, das linguagens da moda e das histórias que perpassam estas caixinhas de costura nesse possível ateliê histórico.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GUIMARÃES, Mariana. Bordadura como linguagem de experiências, afeto, vínculo e liberdade. 24º ENCONTRO DA ANPAP. **Anais Compartilhamento na arte: redes e conexões**. Santa Maria, RS, 22 a 26 de setembro de 2015, p. 4067-4082.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Gomil

Margarete May Berkenbrock-Rosito

Universidade Cidade de São Paulo/UNICID

Maria Thais Fernandes

Universidade Cidade de São Paulo/UNICID



133

○ gomil é um jarro de boca estreita, utilizado para jogar água nas mãos, geralmente acompanhado de uma bacia para receber a água descartada. Este objeto era comum no século XIX, principal-

mente em casas de famílias mais abastadas, porque não havia banheiros completos nas casas. Assim, era colocado no quarto de dormir, ao lado da cama, em penteadeiras ou toucadores, sem necessidade de dirigir-se ao banheiro para lavar-se.

Normalmente, este conjunto era produzido em porcelanas, inspirados nos vasos gregos, além de, como aponta Rodrigues (2015), inspirar-se nos modelos de ourivesaria. Vale destacar que esta peça é ricamente decorada com flores e folhagens azuis, que nos remetem à estética de decoração com pinturas de pássaros, flores, temas mitológicos e com paisagens. (Coutts, 2001)

Vale destacar que, como atestam vários pesquisadores, como Gilberto Freyre, Mary DelPriore e Neide Gomes de Oliveira, no Brasil Colônia as informações e práticas de higiene eram bastante precárias, principalmente porque a água era um bem escasso, geralmente conseguida em chafarizes ou rios espalhados pelas cidades e trazida em tinas por escravos.

Azzi (2019) ressalta que não havia o costume de banhar o corpo inteiro; no máximo, ocorria a lavagem das mãos, antes das refeições e ao acordar, por isso a presença do gomil nos quartos, e dos pés, antes de dormir. A pesquisadora apresenta a estética arquitetônica, com as casas coloniais eram escuras e pouco ventiladas, pois possuíam janelas estreitas, que permaneciam fechadas a maior parte do tempo, para resguardar os moradores dos olhares da rua, principalmente as mulheres, que pouco atuavam socialmente no século XIX, sempre com restrições às saídas de casa.

Hábitos de higiene, hoje associados ao prazer físico, eram inexistentes. Entre os habitantes da América portuguesa, a sujeira esteve mais presente do que a limpeza. E isso, durante séculos. [...] A sensibilidade olfativa dos colonos estava longe daquela que já se instalara na Europa, que tinha a preocupação de “oxigenar os ares” e de banir completamente o mau cheiro. Tal movimento suscitava a intolerância em relação aos odores do corpo, que entre nós ainda eram plenamente admitidos (DEL PRIORE, 2011, p. 15).

A historiadora relata também que, embora a colônia fosse bastante pobre, havia uma preocupação das mulheres em relação a cuidados com seus corpos e com a beleza. Contudo, esta preocupação conflitava com os

preceitos da Igreja Católica, pois a sexualidade e a beleza femininas eram tidas como instrumentos demoníacos, que incitavam os homens ao pecado. “Entre os séculos XII e XVIII, a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, a mulher era considerada um ninho de pecados” (DEL PRIORE, 2011, p. 25).

Neste contexto, Azzi (2019) esclarece que os hábitos de higiene e embelezamento tinham como principal foco o rosto e as mãos, considerando que o corpo feminino ainda era passível de controle e pudor. Assim, vemos como o gomil traz em si uma estética de feminilidade, em sua decoração, no cuidado consigo, mas também uma estética repressiva, em que o restante do corpo da mulher é invisibilizado.

Deste modo, ao tomarmos contato com este objeto acessamos inúmeras informações e vivências, o que denota que alcançamos uma experiência estética, pois ela “nos faz perceber a variedade, a multiplicidade, a complexidade, as diferenças, as muitas verdades que nos rodeiam e solicitam nossa atenção.” (PERISSÉ, 2009, p. 90).

Referências bibliográficas

AZZI, Christine Ferreira. Os anúncios publicitários de perfumaria no Brasil do século XIX ao XXI: um estudo crítico comparativo. In: BRAIDA, Frederico; VELLOSO, Isabela Monken (Org.). **Perfume, moda e cultura: estudos reunidos**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

COUTTS, Hoead. **The Art of Ceramics: European Ceramic Design 1500–1830**. New York: Yale University Press, 2001.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na História do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

PERISSÉ, Gabriel. **Estética e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RODRIGUES, Tiago Samuel Franco. Um pequeno tesouro do Palácio Nacional da Ajuda: um tête-à-tête de chocolate que pertenceu ao infante D. Afonso, duque do Porto. **Revista do ARTIS** – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal. nº 1, 2015.

Gramofone

Rosa Lydia Teixeira Corrêa

Pontifícia Universidade Católica do Paraná/PUCPR
Programa de Pós-Graduação em Educação



136

Gramofone é um dispositivo musical que decodifica e reproduz sons por meio de um disco plano. Foi criado em 1887 pelo alemão Emil Berliner, que emigrou para os Estados Unidos em 1870. Depois

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patrolo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

disso, as gravações para o gramofone se tornaram a principal mídia usada para fins comerciais, fato que concorreu para o seu acentuado consumo no início do século XX, potencializando a indústria cultural, arrefecida somente nos fins dos anos de 1920 após a Primeira Guerra Mundial. Uma das principais criações da mídia mecânica é também relacionada com a caixa de música devido a sua base ser constituída de uma caixa, cuja variedade de estilos pode ser observada em fotografias de jornais e revistas. De sóbrios aos rebuscados, os gramofones servem de inspiração ao universo feminino quando associados a porta joias, mas também quando se constata sua relação com gravações de canções, especialmente por mulheres.

Sua criação indica para uma revolução cultural incluindo a música. Simboliza a vida moderna, mudança de costumes bem como modos de sociabilidade. Para Silva (2015, p. 251), “ouvir música sempre foi, desde os primórdios da humanidade, uma atividade essencialmente coletiva; indivíduos que ocupam um mesmo ambiente onde se tenha a música sendo executada compartilham dessa experiência essencialmente acústica que é a arte musical.” Com a reprodução fonográfica como o gramofone, ouvir música se tornou algo a ser feito individualmente, ou quando coletivamente, sem a necessidade de intérprete. Figura esta, que se tornou virtualizada, uma vez que a presença ao vivo de alguém tocando passou a ser dispensável devido à possibilidade de se ouvirem os sons previamente gravados através de um aparelho que é capaz de reproduzi-los.

Segundo Souza (2001), para Tinhorão Jornalista e crítico musical nos anos 60, historiador da cultura brasileira, a passagem de dependência do capital inglês para o norte-americano na República provocou profundas mudanças culturais no Brasil. A música popular deixou de ser consumida pela classe média urbana sob a ótica da modernidade, aproximando-se dos modelos culturais europeus e norte-americanos. O que favoreceu “a dominação do mercado brasileiro pelas músicas importadas desses grandes centros. Entretanto, devido aos altos preços das novas técnicas de divulgação musical (discos, cilindros e aparelhos de gramofone), os novos gêneros não chegam a atingir as camadas populares” (SOUZA, 2001, p. 301).

Em amplo sentido, como parte da cultura material, o gramofone possibilita falar de educação de sensibilidades, já que a música educa os

sentidos, principalmente porque mobiliza sentimentos, desejos, emoções e afetos de maneira individual. Estabelece, como refere Taborda de Oliveira (2020), mediações que fazemos entre o mundo interior e o exterior. Faz-nos estabelecer diálogo com quem canta, nos tornar um pouco do que somos pela voz dos outros, particularmente no caso das canções gravadas em disco e ouvidas por meio de gramofone.

Segundo Mares Filho (apud KOYAMA E BUENO, 2013), no início do século XX, o gramofone e discos sonoros foram, entre outros objetos, localizados no museu do Instituto de Educação Caetano de Campos (IECC), num Quadro para Educação Intuitiva, para serem usados em diferentes disciplinas. Além disso, com base nesse autor, a expressão ‘Educação dos Sentidos’ “foi frequente nos textos de intelectuais, políticos e educadores em toda a primeira década do século XX” (Id., 2013, p. 8), compondo, portanto, a cultura material escolar.

Um dos modos de se referir sobre o gramofone no seio familiar é descrito por Carlos Drummond de Andrade no poema “Família”, o qual relata a ambiência cotidiana de classe média feliz e esperançosa, a mulher que faz tudo, e como todos, ouve a voz rouca desse aparelho.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Família. **Alguma Poesia**. <https://www.nossapoesia.com/poema/familia-carlos-drummond-de-andrade/> Acesso em 07/03/2022.

GRAMOFONE. In: **Infopédia**. . Porto: Porto Editora, 2003-2009. Disponível na [www.<URL: http://www.infopedia.pt/\\$gramofone.>](http://www.infopedia.pt/$gramofone) Acesso em 05/03/2022.

KOYAMA, Adriana Carvalho; BUENO, João Batista Gonçalves Educação dos sentidos e das sensibilidades: olhares entrecruzados sobre artefatos de ensino na contemporaneidade. **ANAIS**. XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH: conhecimento histórico e diálogo social. Natal/ Rio Grande do Norte, 2013.

SILVA, Rafael Alexandre da. Do gramofone ao live streaming: a evolução dos modos de escutar música – algumas implicações. **Rev. Tulha**, Ribeirão Preto, v. I, n. 1, p. 251-263, jan.-jun. 2015, P. 251-263.

SOUZA, Miliandre Garcia de. História Social da Música Popular Brasileira. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 34, p. 299-303, 2001. Editora da UFPR, p. 229-303.

TABORDA De OLIVEIRA, Marcus. Pesquisas Sobre a Educação dos Sentidos e das Sensibilidades na História da Educação: algumas indicações teórico metodológicas. **Revista História da Educação** (Online), 2020, v. 24, p. 1-32.

Harpa

Washington Dener dos Santos Cunha

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Faculdade de Educação/EDU



140

Sou mulher pobrezinha e quase no final. Eu nada sei, jamais por mim letra foi lida. Vejo na igreja que frequento, paroquial, pintado o céu, onde o alaúde, a harpa é ouvida, E o inferno, onde os danados fervem sem medida: Um me apavora, o outro a alegria em mim derrama. (Villón apud in Martins, 2001, p.133.)

Uma harpa de mesa é um pequeno instrumento de cordas que pode ser um item decorativo, uma versão pequena e tocável de uma harpa comum ou um acorde que fica plano e é tocado na horizontal. As harpas de mesa que devem ser usadas como decoração parecem

harpas comuns, mas são bem pequenas e geralmente têm adornos decorativos. Os levemente maiores têm mais cordas, permitindo que sejam de fato tocadas. Há ainda, um terceiro tipo de instrumento que também é chamado de harpa de mesa, assemelhar-se a uma harpa comum, pois é estirada horizontalmente e plana para tocar.

Versões menores de harpas de mesa podem ser encontrada em eventos com temática celta e, ainda, de artigos de decoração infantil. Eles geralmente têm cerca de 38 cm de altura e têm menos de dez cordas. Esse tamanho pequeno e número limitado de cordas significa que a harpa não emite mais do que algumas notas e acordes. Esse tipo de instrumento geralmente possui adereços decorativos na madeira, principalmente na caixa de som, pois seu principal objetivo é ser decorativo.

As harpas de mesa são um pouco maiores, denominadas de harpas de bebê e além disso podem ser usadas como decoração, embora o tamanho maior permita o uso delas como instrumentos reais. Esse tipo de harpa de mesa normalmente tem 51 cm de altura ou mais e tem muito mais cordas do que as menores. Essas harpas costumam ter enfeites igualmente para que possam ser usadas como decoração, mas do mesmo modo podem ser usadas como um brinquedo ou um instrumento de iniciação para crianças. As cordas adicionais significam que músicas simples podem ser tocadas, o que torna esses instrumentos mais versáteis do que as harpas menores.

Por fim, observa-se que as harpas assumiram muitas formas e tamanhos diferentes ao longo do tempo e uma dessas variações é o instrumento chinês chamado guzheng. Este instrumento é semelhante a uma cítara com as cordas esticadas na parte superior de uma caixa de som e tocada enquanto o instrumento está deitado. O guzheng é semelhante a uma cítara, mas é habitualmente chamado de harpa de mesa chinesa. Instrumentos com uma construção análoga foram tocados em várias culturas diferentes ao longo da história e muitas vezes têm sido referidos como vários tipos de harpas, incluindo a harpa de mesa.

Referências bibliográficas

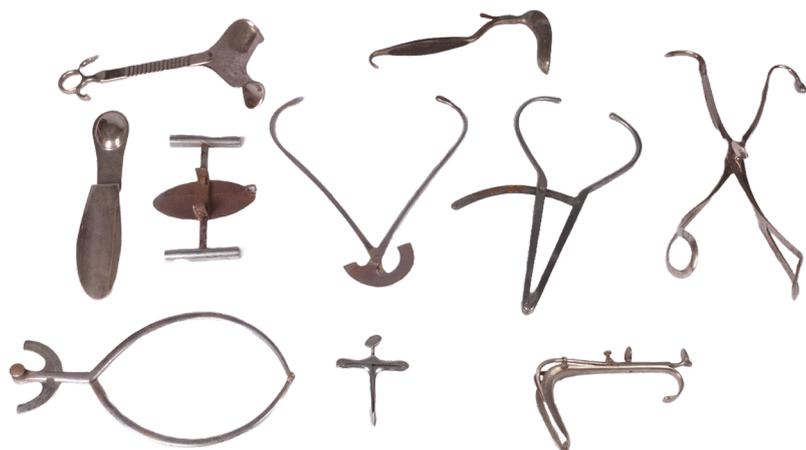
VILLON, François. Poesías de Villón. In MARTINS, Wilson. **A palavra escrita, história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 2001.

Instrumentos Médicos

Raylane Andreza Dias Navarro Barreto

Universidade Federal de Pernambuco/UFPE

Programa de Pós-Graduação em Educação



143

Os chamados instrumentos médicos são peças criadas e utilizadas pelos profissionais da saúde e que muito os auxiliam nas ocorrências e intercorrências que envolvem o duplo doença e saúde. Quando a arte de curar, tratar e cuidar ainda estava nas mãos dos curandeiros, dos boticários e até mesmo dos físicos, instrumentos foram utilizados sobretudo por aqueles que se dedicavam às cirurgias, feitas, há de se ressaltar, de modo rudimentar. Entretanto, os instrumentos construídos a partir de um conhecimento mais aprimorado do corpo humano datam da renascença, quando o corpo humano se tornou objeto da ciência.

Foi especialmente a partir do século XVII que a fisiologia humana contou com grandes contribuições, e uma das principais foi a descoberta

dos mecanismos de funcionamento do corpo e da circulação sanguínea. Mediante tais conhecimentos, bem como das medições feitas nos estudos do corpo, foi possível pensar em instrumentos que favorecessem o melhor desempenho das práticas médicas. Sob a influência da medicina moderna — caracterizada, em especial, pela associação do exame físico ao exame clínico e pela incorporação do uso de instrumentos em cirurgias e diagnósticos —, o olhar também se voltou para a mulher. Dessa vez, não mais como símbolo de sexualidade, mas da maternidade.

Conceber, por meio da ciência, que a mulher tinha um corpo diferenciado do homem não apenas desmistificava a ideia grega de que os órgãos genitais eram os mesmos, diferenciando-se apenas pelo seu grau de desenvolvimento — o homem era mais desenvolvido; logo, superior —, como também colocava a mulher enquanto ser passível de tratamentos de acordo com suas especificidades. Nesse sentido, a obstetrícia ganhou status acadêmico e passou a ser ensinada nos cursos médicos, que, por sua vez, despontaram de modo muito contundente a partir do século XIX.

No Brasil, até o século XIX, e mesmo depois dele, o ofício de partejar foi exercido por comadres, benzedeadas, curandeiras, curiosas, aparaideiras, capoteiras, dentre outras mulheres que, de maneira rudimentar, traziam à luz os rebentos de toda mulher brasileira, fosse ela rica, pobre, branca, negra, indígena, da zona rural, da urbana. Apenas em 1832, seguindo a tradição europeia e norte-americana, por meio da lei de 3 de outubro, as antigas Academias de Medicina foram transformadas em Faculdades, e nelas passaram a ser ofertados os cursos de Medicina, Farmácia e Partos. Foi com este último curso que a prática do partejar começou a ser conduzida por preceitos científicos e instrumentos médicos.

Embora fosse parte da lei, há de se destacar que, diferentemente dos cursos de Medicina e Farmácia, cujo currículo e seriação estavam postos para cada ano, o curso de Partos era, segundo o art. 19, “particular para as Parteiras, feito pelo Professor de Partos”. O professor de tal curso, entretanto, era médico e, portanto, conhecedor das “moléstias de mulheres pejudadas, e paridas, e de meninos recém-nascidos”, bem como do uso dos instrumentos obstétricos conhecidos, como afastadores, fórceps, curetor, espéculo vaginal, tesoura, pinças, tesouras, ganchos e perfuradores, ca-

deira obstetrícia e, depois, mesa de parto, argolas, correias, entre outros.

Em relação a tais instrumentos, embora alguns já fossem utilizados por médicos desde o século XVIII, começaram, de forma geral, a ser usados pelas parteiras como resultado de sua formação acadêmica. Práticas como a de deixar a mulher acorçada ou mesmo em pé para facilitar a saída, de utilizar compressas quentes e ervas ou de rezar ao esperar a criança nascer foram, aos poucos, sendo consideradas insuficientes em casos que levavam ambas, mãe e criança, à morte. Casos como bebê em posição incorreta, feto enlaçado pelo intestino, deslocamento de útero, períneo sem abertura, dentre outros problemas das parturientes, exigiam, cada vez mais, uma formação específica, assim como o uso de instrumentos que auxiliassem na condução do parto.

Como parte do processo de modernização das práticas médicas no século XIX, foram criados o microscópio acromático, o estetoscópio, o bisturi, o tensiômetro e o termômetro de mercúrio. Esses instrumentos foram e são essenciais à medicina, seja ela diagnóstica, intervencionista ou mesmo preventiva, esta última concebida de forma mais incisiva no século XX. Entretanto, o fórceps foi o instrumento médico mais importante utilizado nos partos, pois quem detinha a técnica de sua manipulação também detinha o poder médico. A partir dele, as divergências entre os defensores da natureza e os intervencionistas ficaram mais evidentes com ganho de causa para os intervencionistas. Isso porque, embora seu uso tenha causado muitas dilacerações e mortes, tal instrumento garantia maior êxito nos partos considerados difíceis. Inventado no século XIX, na Inglaterra, adaptado na França e aperfeiçoado na Alemanha, o fórceps atravessou os séculos e só perdeu força com a institucionalização da cesariana que, por sua vez, também exigia um arsenal de instrumentos médicos para além de anestesia.

Referências bibliográficas

BRENES, A. C. História da parturição no Brasil, século XIX. **Cad. Saúde Pública**, v. 7, n. 2, p. 135-149, abr./jun. 1991.

MARTINS, A. P. V. A ciência obstétrica. In: MARTINS, A. P. V. **Visões do feminino**: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004. p. 63-106. Ebook.

ROHDEN, F. **Uma ciência da diferença**: sexo e gênero na medicina da mulher. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. Ebook.

Lapiseira

Adelly Magalhães Poyares

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



147

Lapiseira: substantivo feminino que nomeia um pequeno e portátil instrumento de corpo cilíndrico, que pode ser construído de metais, plásticos, ou de outros materiais para facilitar a comunicação escrita ou o desenho. De engenharia instintiva, ela segue a lógica de ser um objeto para escrita automático (como em tradução livre direta do inglês automatic pencil), recarregável e porque não, durável.

Imagem 01 – Propaganda sobre grafite da empresa Faber-Castell



No século XIX, o melhor grafite do mundo era encontrado na Sibéria; e levado por renas até a fábrica da Faber-Castell na Alemanha, em uma jornada de 2 anos.

Fonte: Faber-Castell, 2022.

148

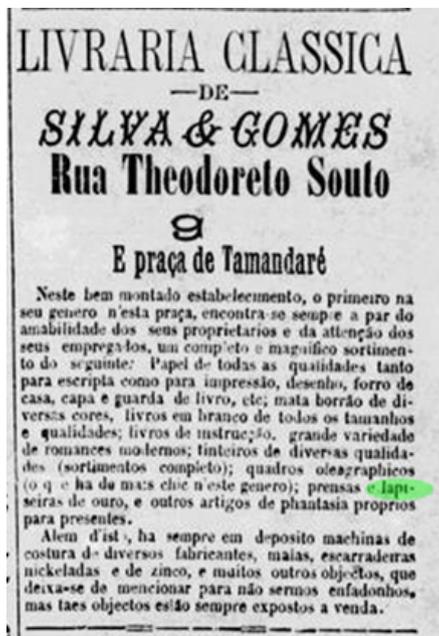
Ao contrário de seu predecessor e parente próximo, o lápis, o corpo da lapiseira não se gasta durante seu uso. A extremidade usada como ponta para marcar o papel, sim: feita inicialmente de grafite (ou chumbo negro e plumbáquina), um mineral da mesma família do diamante, pode ser encontrado hoje na forma natural ou sintética, e o Brasil é o terceiro maior produtor mundial em grafite natural.

A primeira evidência da existência de uma lapiseira remonta aos destroços encontrados em 1977 do navio HMS Pandora, navio da Marinha Inglesa que naufragou em 1791. Apenas a partir de 1822, contudo, foram patenteadas por Sampson Mordan e Isaac John Hawkins na Grã-Bretanha as lapiseiras que serviam como invólucros de grafite, sem ainda os mecanismos de torção – que surgem em 1895 – que empurram o grafite em direção à ponta e apresentam a característica de lápis contínuo.

No século XIX, as lapiseiras eram frequentemente vistas como um objeto de status social, uma vez que eram correntes o banho de ouro, de prata e o cravejamento de pedras preciosas e semipreciosas. Poderiam ser

usadas como item de adereço, penduradas por delicados fios e cordas às pulseiras de relógios e braceletes, próximas às mãos atentas para uma anotação rápida.

Imagem 02 – Anúncio de venda de lapiseira – fragmento



LIVRARIA CLASSICA
—DE—
SILVA & GOMES
Rua Theodoro Souto
E praça de Tamandaré

Neste bem montado estabelecimento, o primeiro na seu genero n'esta praça, encontra-se semp e a par do amabilidade dos seus proprietarios e da attenção dos seus empregados, um completo e magno sortimento do seguinte: Papel de todas as qualidades tanto para escripta como para impressão, desenho, forro de casa, capa e guarda de livro, etc; mata borrão de diversas cores, livros em branco de todos os tamanhos e qualidades; livros de instrucção, grande variedade de romances modernos; tinteiros de diversas qualidades (sortimentos completos); quadros oleographicos (o q e ha de mais chic n'este genero); prensas e lapiseiras de ouro, e outros artigos de phantasia proprios para presentes.

Alem d'ist, ha sempre em deposito machinas de costura d- diversos fabricantes, maías, escarradeiras nickeladas e de zinco, e muitos outros objectos, que deixa-se de mencionar para não sermos enfadonhos, mas taes objectos estão sempre expostos a venda.

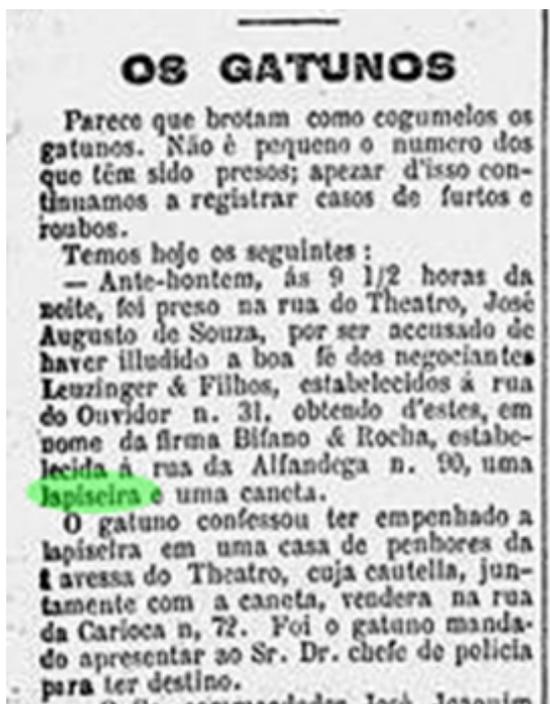
149

Fonte: Diário de Manáos, ano 1892, edição 252, p. 4

Também temos registros¹ desses objetos sendo ofertados como presentes, prendas e formas de agradecimento a pessoas admiradas. Além disso, era comum, em caso de perda ou furto, registrar a ocorrência e procurar recuperar o item, seja por idas às delegacias de polícia ou por anúncios em jornais.

¹ Busca realizada no banco de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional com o termo “lapiseira”, entre os anos de 1890 e 1899.

Imagem 03 – Gatuno apreendido por furto de lapiseira e caneta –
fragmento

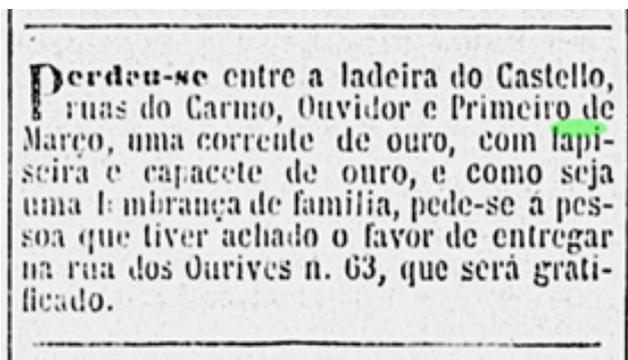


Fonte: Gazeta de Notícias, ano 1890, edição 023, p. 2.

Nessas circunstâncias, pelo valor da recompensa oferecida, podemos presumir que o item não passava pelas mãos da classe trabalhadora com frequência. Em vista disso, tencionamos que o uso da lapiseira não abarcou, nesse período, as “escritas populares” no sentido proposto por Gómez (2020, p.83), uma vez que a utilização e a propriedade do objeto teriam ficado recolhidas àqueles que pudessem dispor de meios monetários para adquirir o item.

Para o autor, os escreventes populares são aqueles que compõem uma classe social médio-baixa, como carpinteiros, pequenos negociantes, trabalhadores, pedreiros etc., ou seja, pessoas comuns que compartilham de uma posição subalterna e pouco escolarizada.

Imagem 04 – Busca por lapiseira perdida – fragmento



Fonte: O Paiz (RJ), ano 1892, edição 3605, p. 4.

E se era seletivo o número de homens que utilizavam a lapiseira em seu cotidiano, menor deveria ser o número de mulheres que as possuíam e as manuseavam com destreza. Não cabe aqui toda a discussão que se faz necessária sobre a temática, apenas indicar que a questão tem sido levantada sobre diversas óticas em estudos de gênero, de história, de paleografia, de educação etc. e atentar para a necessidade de pesquisas constantes sobre o papel da mulher nas escritas deixadas por estas lapiseiras que, afinal, é um substantivo feminino por natureza.

151

Referências bibliográficas

A HISTÓRIA DA LAPISEIRA. Lapiseira Pentel, 2022. Disponível em: <https://www.lapiseirapentel.com.br/a-historia-da-lapiseira/>. Acesso em: 22 de março de 2022.

DIÁRIO DE MANÁOS: PROPRIEDADE DE UMA ASSOCIAÇÃO (AM) – 1890 A 1894. Biblioteca Nacional Digital, 2022. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=716642&pesq=lapiseira&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=1672>. Acesso em: 22 de março de 2022.

FATOS INTERESSANTES. Faber-Castell ,2022. Disponível em: <https://www.faber-castell.com.br/corporate/curiosidades/fatos-interessantes>. Acesso em: 23 de março de 2022.

GAZETA DE NOTÍCIAS (RJ) – 1890 A 1899. Biblioteca Nacional Digital, 2022. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=lapiseira&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=106. Acesso em: 22 de março de 2022.

GÓMEZ, Antônio Castillo. **Grafias no cotidiano: escrita e sociedade na história (séculos XVI a XX)**. Rio de Janeiro: Eduerj; Niterói: Eduff, 2020.

GRAPHITE (NATURAL). U.S. Geological Survey, Mineral Commodity Summaries, January 2021. Disponível em: <https://pubs.usgs.gov/periodicals/mcs2021/mcs2021-graphite.pdf>. Acesso em: 22 de março de 2022.

Leque-Chapéu

Lia Machado Fiuza Fialho

Universidade Estadual do Ceará/UECE
Programa de Pós-Graduação em Educação



153

leque-chapéu da imagem é um adorno, confeccionado no século XIX, com doze arestas curvas de bambu e tecido de seda vermelho com dourado. O material confere beleza, leveza e versatilidade à peça, além do glamour, pela qualidade da fazenda utilizada, que possibilita textura suave em material nobre. Ademais, as imagens florais, em cores

clássicas, permitem que sua utilização seja elegante tanto nos dias ensolarados como nas noites de festa.

Seu formato côncavo viabiliza sua dupla funcionalidade: servir como leque, encaixando-se perfeitamente em uma mão quando aberto em 180 graus, e como chapéu, quando explorado em sua abertura de 360 graus. De tal modo, o adereço, apreciado principalmente pelas mulheres, agrega a funcionalidade de dois objetos antigos e bastante utilizados mundialmente: o leque e o chapéu.

Apesar de retratado desde a Antiguidade em pinturas no Egito e na Pérsia, acredita-se que o leque teve origem na China do século VII, todavia, foi difundido principalmente no Japão, em seguida, na Europa dos finais do século XV. Com seus diferentes formatos e materiais, tornou-se complemento importante no vestuário da sociedade feminina durante o século XIX, sendo considerado símbolo de elegância e luxo, principalmente quando confeccionado com materiais nobres, como pedras, penas, tecido em seda, bordado, dentre outros. Destaca-se ainda que, muitas vezes, a ventilação proporcionada para se refrescar em bailes, óperas e recepções não era sua principal função, já que ele servia como adorno para demonstrar status social e como instrumento de comunicação entre homens e mulheres, mais especificamente entre casais que flertavam, para o envio discreto de mensagens que variavam de acordo com o posicionamento do leque em relação ao corpo feminino.

Ainda que remonte aos povos primitivos, o chapéu se tornou mais comum a partir da Antiguidade, primeiramente no Egito e Mesopotâmia e depois na Grécia e Roma. Diferentemente do leque, não era um item do vestuário quase exclusivo do mundo feminino, pois se fazia popular também entre os homens. Todavia, como um dos vários acessórios utilizados para cobrir a cabeça, semelhante ao leque, para além de sua função principal de proteger do sol, era amplamente utilizado como adorno a partir da Idade Média e, de acordo com o formato e o material utilizado na sua confecção, expressava identidade, distinção, poder, hierarquia e condição social. O chapéu sempre possuiu muitas variantes, principalmente porque, a depender da sua confecção e decoração, era objeto de cobiça tanto das mulheres como dos homens.

Os chapéus femininos foram se tornando cada vez mais elaborados a partir do século XV, contudo, foi no final do século XVI que eles se tornaram mais ornamentados em uma versão própria, bem distinta dos masculinos. As *Millinery*, construído de origem italiana utilizado para designar uma modista ou chapeleira, colaboraram sobremaneira para melhorar a qualidade dessa peça no século XVIII, enfeitando-os com plumas, rendas e outros acessórios, quando seu uso se popularizou. No início do século XIX, o uso do chapéu por mulheres já havia se espalhado por toda a Europa, difundindo-se mundo afora como sinônimo de glamour e elegância. Somente no final do século XIX, ele se tornou mais discreto e sóbrio, sendo utilizado no dia a dia, e não apenas em bailes e eventos prestigiados.

No decorrer da História da humanidade, foram diversos os acessórios de moda confeccionados nos mais variados formatos, cores, materiais e temáticas, entre os quais o leque e o chapéu. Estes foram sendo cobichados como adereços de prestígio, inclusive, expressando a diversidade cultural das sociedades. O leque-chapéu do século XIX, símbolo de estilo e personalidade, foi apreciado pelas mulheres pela sua capacidade de unir dois objetos muito caros à cultura mundial.

Portátil e fácil de carregar na bolsa por seu design dobrável, além de proteger contra o sol e gerar vento para abanar-se em dias quentes, o leque-chapéu era sinônimo de moda, beleza e modernidade. Muito utilizado em dias ensolarados, nos piqueniques, chás da tarde e cafés ao ar livre, ele era uma peça do vestuário feminino muito apreciada. A propósito, seu material, à base de bambu natural resistente e tecidos leves e finos, proporcionava a formação de uma aba generosa para a proteção solar do rosto e pescoço ou um abanador num estilo despojado.

Utilizado, primeiramente, por mulheres com boas condições financeiras, tornou-se um objeto que representa não apenas a história, mas também a arte e a cultura de muitas sociedades. Atualmente, com a produção majoritariamente industrializada, ainda continua símbolo de elegância em alguns países, inclusive, utilizado em ocasiões especiais.

renda que se foram alojar, num voo doido, por cima das meninas costureiras.(...) Contam, por fim, que a menina, filha de um professor de filosofia, passa as tardes devorando livros de aventuras, contos de fada, lendas e mitos, sonhando com terras distantes. E que (já ia me esquecendo) anda apaixonada por um tal de Robinson Crusóé (MEDEIROS, Maria Lúcia, 1988).

O ato de ler, para além da decodificação de símbolos gráficos, é um desvelar de significados que se encontram algumas vezes implícitos; outras, explícitos, na superfície do que chamamos texto. O jogo entre esconder e revelar faz parte do ofício de escritores e escritoras, que sugerem caminhos de interpretação para seus leitores e leitoras. Assumindo, então, a leitura como uma prática de atribuir possíveis sentidos a textos, sempre em processo, o livro torna-se um enigma a ser decifrado. Abrindo-o, podemos, qual Pandora, transgredir o status quo. Não à toa, o exercício da leitura por mulheres foi muitas vezes controlado pela sociedade. As restrições de acesso a textos eram frequentes, por exemplo, na primeira metade do século XIX, uma vez que a leitura (principalmente de romances) era vista como perturbadora da ordem social instituída. No entanto, há muito tempo a resistência feminina se dá, e com o ato de ler não foi diferente. Como afirma Morais:

O irreversível caminho do fogo deflagrava-se: a leitura de romances já fazia parte do cotidiano feminino no século XIX. Essas leituras representavam o máximo de perigo, uma vez que a sua prática propiciava às leitoras escaparem às contingências, às convenções, por meio das viagens em torno de si mesmas: durante os serões ou na intimidade do seu quarto (MORAIS, 2002, p. 84).

Adicionem-se a essas reflexões alguns questionamentos: e se o objeto-livro, para além de informações ou de narrativas transgressoras, pudesse guardar outros elementos de valor? Haveria a possibilidade de um livro esconder da sociedade outras formas de desobediência feminina?

Além das disruptivas ideias, o objeto-livro em sua concretude poderia armazenar artefatos de estima de mulheres?

Em resposta a essas perguntas, o livro-caixa simula a aparência de um livro, mas é, na verdade, um repositório onde mulheres depositavam objetos que desejavam proteger. Quem imaginaria que um exemplar de “Histoire de Gil Blas de Santillane”, escrito por Alain-René Lesage, em edição publicada em 1771, pudesse conter mais do que um romance picaresco? O livro-caixa funcionava como um cofre. Eram variadas as possibilidades de objetos candidatos a permanecer no espaço existente após algumas páginas da obra: cartas de amor, joias ou qualquer outro elemento que se considerasse valioso e que devesse ficar oculto de olhos curiosos. Ao manuseá-lo, uma dupla transgressão se fazia e a ávida leitora mergulhava na contemplação de outros saberes.

A necessidade de escamotear conhecimentos e intenções funcionava como arma de subversão. Ao avaliar prefácios produzidos por mulheres no século XIX, Muzart (p. 69, 1990) indica que: “A maioria se escondeu nas flores e diamantes, encarando os homens com ingênuas pieguices, com trejeitos de dependentes... Porém não nos devem confundir – são realmente artimanhas que ficam nas entrelinhas”. Em seu estudo, a pesquisadora apresenta o fato de que muitas mulheres, camuflando sua astúcia em formas que simulavam inocência e comedimento, eram capazes de combater condições de dependência em sutis atos de insubordinação.

Assim, contrariando o feminino imposto socialmente, mulheres utilizavam o livro-caixa como máscara para subverter regras de domínio. O jogo literário entre o implícito e o explícito se reforça na materialidade de um objeto que apresenta uma funcionalidade ambivalente. Nesse sentido, a construção de um pequeno espaço pessoal e único dentro do lar que pressupõe a domesticação dos corpos femininos é inventividade e resistência.

Referências bibliográficas

MEDEIROS, Maria Lúcia. **Zeus ou a menina e os óculos**. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1988.

MORAIS, Maria Aristene Câmara. **Leituras de mulheres no século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: **Revista Travessia** , n. 21, p. 64-70, 1990.

Lupa

Fabiana Sena da Silva

Universidade Federal da Paraíba/UFPB
Programa de Pós-Graduação em Educação



160

Inventada com o propósito de aumentar a nitidez do que se vê, a lupa é considerada a precursora dos óculos e incluída na categoria de instrumentos de observação da Ciência Moderna. Em 1250, Roger Bacon (1214-1294) criou a lupa provido de uma lente que tinha a capacidade de ampliar imagens virtuais. O material utilizado para a produção de Bacon foi o vidro, descoberto em 4.000 a.C.

Ao longo da história da humanidade, foram identificadas muitas lupas, em diversas regiões, a exemplo de uma, à base de quartzo, nas ruínas do palácio do rei da Assíria, Senaqueribe (708-681 a.C.), em 1885. Fabricando vidro desde o século VI a.C., os chineses conheciam lentes de aumento e de diminuição, usando-as também para iniciar o fogo. Relatos do historiador Plínio (23-79 d.C.) citam ‘Vidros Queimadores’ (lentes), produzidos pelos romanos; esse vidros, por intermédio da luz solar, produziam chamas, logo podiam ser de grande utilidade para esse povo. Uma lente plano-convexa foi descoberta nas ruínas de Pompéia, em Roma. Na China, desde o século X, também já se moldavam lentes, utilizando-se cristal de rocha natural.

No final do século XIX, a lupa de mão foi comumente utilizada como instrumento de investigação pelo personagem de ficção da literatura britânica, criado pelo médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), o detetive Sherlock Holmes. Desde a sua criação, entretanto, as pessoas já recorriam à lupa para ver com mais nitidez pequenos objetos e alguns detalhes ou superfícies.

Permitindo se enxergarem detalhes que a olho nu não se veriam, esse valeroso instrumento, também denominado de microscópio simples – por ser constituído de uma única lente convergente –, também oferece a vantagem de fácil portabilidade, por ser leve e versátil.

Nos dias de hoje, a lupa de mão é um equipamento ainda presente no cotidiano das pessoas por ser ideal para auxiliar em atividades que exigem maior acuidade visual, como leitura, artesanato, estética, joalheria, entre outros. A imagem da lupa de mão é comumente utilizada como ícone em sites que têm o recurso ‘busca’ ou ‘pesquisa’.

O funcionamento da lupa se dá em razão de o olho humano apenas focalizar uma imagem de um objeto em sua retina se a distância entre o objeto e o olho for maior que a de um ponto específico, um Ponto Próximo. Percebe-se facilmente a imagem desfocada quando o objeto visualizado está mais próximo do olho do que a distância esperada do Ponto Próximo. É notado facilmente quando o objeto está mais próximo do olho que a distância do Ponto Próximo a imagem se torna desfocada. A posição do Ponto Próximo é variável, de pessoa para pessoa. Faz-se necessário ressaltar, po-

rém, que essa distância é mais comum em pessoas mais idosas. Exemplo é quando algumas pessoas não conseguem ler de perto, precisam esticar o braço (aumentar a distância do papel para o olho) para poderem ler sem dificuldades.

Assim, podemos imaginar que um objeto posto sobre o Ponto Próximo de um olho humano tem o tamanho da imagem produzida na retina; essa imagem varia conforme o ângulo que o objeto ocupa no campo de visão. Ao aproximar o objeto do olho, aumentamos esse ângulo. Ampliamos a capacidade de observar detalhes do objeto; todavia, como ele está numa distância menor que a do Ponto Próximo, o vemos sem foco, diminuindo sua nitidez.

Para que a imagem desfocada fique nítida outra vez, precisamos colocar uma lente convergente entre o olho e o objeto (é necessário que o objeto esteja mais próximo do olho do que o ponto focal da lente). A lente convergente se caracteriza por sua formação de vidro com um formato específico, curvada para o seu exterior, ângulo que permite a convergência de raios de luz em geral. Dessa forma, o que o olho passa a enxergar é uma imagem virtual do objeto, de modo que essa imagem fica mais distante do olho do que o Ponto Próximo, tornando-se, portanto, nítida.

Referências bibliográficas

FRUGONI, Chiara. **Invenções da Idade Média**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

HALLIDAY, David; KRANE, Kenneth S. e RESNICK, Robert. **Física 2**. 5ª. edição. Editora LTC. 2007.

ROSA, Carlos Augusto de Proença. História da Ciência, vol. 1. **Da Antiguidade ao Renascimento Científico**. Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2012. 4v.

Luva

Lia Faria

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



163

Os objetos evocam a experiência da vida em sociedade, como uma aventura para favorecer a interpretação histórica por meio do olhar. A história dos objetos antecede a escrita e revela dimensões da vida humana, identificando vozes ausentes no suporte escrito. Muitos objetos como as LUVAS caem em desuso e deixam de participar da vida dos cidadãos, tornando-se objetos da cultura visual. Neste sentido, no movimento da história os objetos se deslocam.

As luvas já foram um item indispensável do vestuário feminino conferindo elegância e charme as mulheres até o século XIX, embora se mantivessem ainda na primeira metade do século XX. Também fazendo parte da indumentária masculina.

A estética francesa se impõe com a sede da corte portuguesa do Brasil, principalmente depois da independência nacional. O Rio de Janeiro de então era o Brasil e a rua do Ouvidor. O centro da cidade se tornou o local para flanejar e comprar. Assim a moda prosperou a partir do avanço tecnológico do século XIX e permitiu a sua popularização.

A luvas são peças obrigatórias para completar os elegantes trajes femininos, cada item fez da mulher uma fonte de capital simbólico. O vestuário discute relações de poder, de gênero, de prestígio e distinção. A roupa se define na cidade, como marca de experiência urbana. Por outro lado, as práticas urbanas conferem historicidade aos objetos até que caem em desuso deixando de participar da vida cotidiana da cidade. Deste modo, as luvas são observadas a partir de sua inserção significativa no vestuário da vida urbana.

Objetos ressaltam as experiências de uso, ostentação e reificação. Os próprios portadores dessas coisas passam a fazer parte da *mis-en-scène* da história da cidade. Logo, esses objetos representam portais da memória nos transportando ao espaço-tempo em que circulavam pelas ruas. Nesse momento, suas biografias se tornam personagens da crônica carioca.

Deste modo, andando pela cidade ficam as visões daquelas imagens em que as luvas marcaram a memória do Rio. Luvas de seda, de veludo, de crochê, de couro, cobrindo principalmente as mãos femininas das senhorinhas de então.

Referências bibliográficas

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; LENZI, M. Isabel (Orgs.). **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. 1. ed. Rio De Janeiro: Ed. FGV – Jauá, 2019. v. 1. 371p.

Mala para Piquenique

Izabela Cristina de Melo Santos

Universidade Federal de Pernambuco/UFPE

Programa de Pós-Graduação em Educação



165

Os primeiros registros de eventos como os piqueniques são datados na sociedade francesa do século XVIII, quando as refeições ao ar livre eram comuns em dias de caçada, como uma forma de

celebrá-la (BENAYON, 2017). Foi no entanto na Inglaterra Vitoriana (1837-1901) que a atividade se popularizou, ocupando um lugar relevante nos hábitos dos círculos sociais da época, com a finalidade principal de estreitar relações sociais. Conforme Júlia Benayon (2015), a difusão da prática dos piqueniques, no contexto do século XIX, foi influenciada pela idealização da natureza expressa no Movimento Romântico. Ao longo do oitocentos os piqueniques tornaram-se uma alternativa para o lazer.

Representados em romances de autoras como Jane Austen e Louisa May Alcott, bem como em pinturas de artistas oitocentistas – a exemplo de *Holyday (or the Picnic)*, de James Tissot (1876); *Almoço na Relva*, de Édouard Monet (1863); e *Picnic Supper on the Sand Dunes*, de Charles Courtneu Curran (1890) –, os piqueniques foram retratados enquanto um momento de fuga do cotidiano, onde buscava-se por diversão e uma experiência de contemplação da natureza, ocorrendo na maioria das vezes no interior, sendo comum excursões ou viagens para o local onde este seria realizado, como descrito numa das cenas do romance *Emma*, de Jane Austen, onde a personagem narra a frustração das expectativas sobre o evento: “Dez quilômetros foram vencidos na expectativa de encontrarem diversão, e todos tiveram um arrebatamento de entusiasmo logo à chegada; mas, no decorrer do dia, algumas deficiências surgiram” (AUSTEN, 2011, p. 374-375). Conforme nos informa Hubbel (2006, p. 44):

[...] fazer piquenique é a busca prazerosa de um povo ocioso, então a dificuldade de mover a festa tem alguma recompensa. A recompensa é, principalmente, ideológica: permite ao participante compartilhar uma forma de comer que cria relações entre pequenos grupos de pessoas, marcos naturais e ideais culturais.

No Brasil, temos o exemplo da criação dos Parques Campestres criados em Pelotas no final da década de 1870, que favoreceram atividades de lazer, como os passeios e os piqueniques, configurando redes de sociabilidade, conforme tratam Dalilla Müller e Dalila Rosa Hallal (2013). Os piqueniques eram organizados por um grupo ou por uma família que iria se responsabilizar pelo transporte dos alimentos. As cestas de piquenique

eram assim, uma das principais peças do evento. As mais comuns eram feitas de vime, de forma artesanal. Posteriormente, foram fabricadas com material mais resistente, a exemplo das malas de couro para piquenique, para facilitar o transporte nos carros. Além dos alimentos a serem consumidos, as cestas e/ou malas continham os utensílios necessários para a refeição, tais como talheres, copos, pratos, xícaras e outros para armazenamento de bebidas.

As mulheres estão sempre presentes nas representações artísticas ou literárias do piquenique. Tal aspecto nos permite refletir sobre o deslocamento das mulheres no contexto social do século XIX – quando havia constantemente a tentativa de limitar o acesso das mulheres a determinados espaços – tornando os piqueniques uma das ocasiões em que elas puderam, ao mesmo tempo, divertirem-se e expressarem-se. Via de regra, era do público feminino a função de estar à frente dessa atividade, escolhendo os convidados e organizando o evento, que na época esteve revestido de intenções sobre as interações dos grupos convidados, seja de negócios ou futuros casamentos entre famílias. Como trata Michelle Perrot (2005, p. 278): “[...] as mulheres souberam apossar-se dos espaços que lhes eram deixados ou confiados, para desenvolver sua influência junto às portas do poder”; desse modo, os espaços ocupados por elas poderiam lhes fornecer instrumentos de poder na medida em que podiam articular intenções, ideias e estar incluída em debates. Assim como lhes conferiam certa liberdade, na medida em que estavam distantes do controle doméstico.

O piquenique continua a ser realizado nos tempos contemporâneos como uma prática voltada ao lazer, descanso e desvio da rotina. Inclusive, alguns clubes literários vêm promovendo piqueniques temáticos com o intuito de reproduzirem os costumes vitorianos. São feitos, principalmente, em parques públicos, praias, no campo, geralmente em feriados, mantendo viva a intenção de compartilhar um momento agradável entre a família ou amigos, bem como de ter uma experiência social que desacelere um pouco o ritmo das atividades diárias.

Referências bibliográficas

AUSTEN, Jane. **Emma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BENAYON, Julia da Silva. Piqueniques à venda: da poética ao fetiche. In: XVII ENANPUR Desenvolvimento, crise e resistência: quais os caminhos do planejamento urbano e regional?. **Anais [...]**. São Paulo, 2017. p. 1-20. Disponível em: <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenapur/article/view/1580>. Acesso em: 31 mar. 2022.

Os Parques Públicos Urbanos na Contemporaneidade: a compressão do tempo de lazer e o reflorescimento de práticas de resistência – reflexões sobre as atividades de piqueniques na cidade do Rio de Janeiro. In: XVI ENANPUR Espaço, Planejamento e Insurgências: Alternativas Contemporâneas para o Desenvolvimento Urbano e Regional. **Anais [...]**, Belo Horizonte, 2015, p. 2015. Disponível em: <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenapur/article/view/2207/2186>. Acesso em: 31 mar. 2022.

168

HUBBELL, Andrew. How Wordsworth Invented Picnicking and Saved British Culture. **Romanticism**, v. 12, n. 1, apr., 2006, p. 44-51. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/rom.2006.0003>. Acesso em: 31 mar. 2022.

MÜLLER, Dalilla; HALLAL, Dalila Rosa. Passeios e viagens em busca da natureza: novas sociabilidades da elite pelotense no século XIX. In: XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social. **Anais [...]**, Natal, 2013, p. 1-12. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548874923_4dff78998604095f9a-be57ffe622c27d.pdf. Acesso em: 31 mar. 2022.

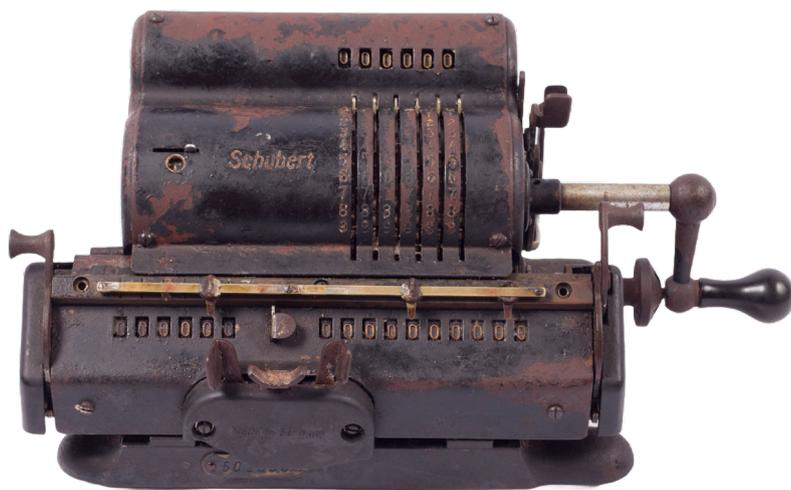
PERROT, Michele. Sair. In..... **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo, EDUSC, 2005.

Máquina de Calcular

Edilene Simões Costa dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Programa de Pós-Graduação em Educação Matemática



169

A máquina de calcular universal Schubert foi fabricada pela Alemanha e comercializada a partir de 1938, sendo produzida até o ano de 1960. A Schubert, como toda máquina de calcular, foi projetada para simplificar e tornar as operações aritméticas básica mais confiáveis, e cuja operação é principalmente mecânica. Então, resolve cálculos básicos de adição, subtração, multiplicação abreviada, operação de somar vários fatores, divisão. Também era possível realizar cálculo de salários e cálculos de inventários com o apoio de tabelas de cálculos, como a de transformações de frações ordinárias em decimais; de porcentagem. Essa máquina como outras máquinas de calcular da época é composta por:

1. Manivela (principal), que determina volatas no sentido negativo ou positivo.
2. Contador de voltas: indica o número e voltas dadas com a manivela principal.
3. Controle de inscrição: mostram as quantidades registradas no tambor de registro.
4. Tambor de registro: dez colunas que contém os algarismos de zero a 9 que devem ser marcados para compor os elementos das respectivas operações.
5. Contador de resultados: indica os resultados das operações efetuadas.
6. Alavanca para limpar o totalizador e o contador de volta.
7. Alavanca excluir o mecanismo de inscrição.
8. Tecla para limpar apenas o mecanismo de resultados: usada para redefinir apenas o totalizador.
9. Alavanca de transporte do carro.
10. Tecla para transporte rápido do carro: serve para colocar o carro em qualquer posição rapidamente.
11. Alavanca de mudança de sentido: serve para acionar o contador de voltas no sentido negativo ou positivo de acordo com a operação.
12. Alavanca do contador de voltas.
13. Alavanca de definição do resultado da operação realizada: após a inserção de todos os dados é só girar a alavanca e o resultado aparecerá no contador de resultados.

Não temos indícios de que tenha sido utilizada nas escolas brasileiras ou em faculdades de engenharias. Na Hemeroteca Digital Brasileira é possível encontrar anúncios de vendas para escritórios. As máquinas de calcular mecânicas fazem parte da história da computação e foram substituídas na metade do século XX pelas máquinas de calcular eletrônicas.

Referências bibliográficas

HERAS, Salvador Pérez. **Arqueología informática: diseño e implementación de una calculadora tipo Leibniz con Scratch**. 2016. 77 f. Trabalho de conclusão de curso. Ingeniería Informática, Escola Tècnica Superior d'Enginyeria Informàtica Universitat Politècnica de València, València.

SCHUBERT & CO. K. **Construcción de Máquinas de Oficina. Manual**. s/d.

Máquina de Cortar Cabelo

Walter Marcelo de Souza Ramundo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



172

Numa rápida incursão à internet, facilmente encontramos diversos anunciantes que disponibilizam os cortadores de cabelo manual, os Hair Hand Clippers ou Tondeuse a Cheveux. Desde seu sur-

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

gimento, na segunda metade do século XIX, esteve em fabricação, com poucas variações quanto ao material e sua mecânica. São geralmente metálicos, possuem duas lâminas em forma de pente que se cruzam a partir da pressão manual de suas alças, semelhante a um alicate. Para um eficaz funcionamento é desejável manter o menor atrito possível entre as lâminas. Sendo assim, era comum os antigos fabricantes também venderem óleos lubrificantes específicos. Com o advento das versões elétricas, a partir dos anos de 1920, seu uso diminuiria gradativamente. Todavia, o objeto segue vivo na atualidade, presente em cursos para barbeiros, tornando-se mesmo um diferencial de mercado entre aqueles que possuem as “habilidades retrôs”.

Sua invenção é comumente creditada ao sérvio Nikola Bimuzic, camponês que ao patentear a peça, tornou-se o bem sucedido “londrino” John Smith. No final do XIX, o cortador já circulava em larga escala na Europa, fazendo sucesso também nas Américas, principalmente nos Estados Unidos.¹ No Rio de Janeiro e em outros centros pelo Brasil, sua entrada no mercado corresponde ao período de crescente urbanização, dos movimentos abolicionista e republicano, do cientificismo que permitia a médicos e militares expandirem suas liturgias sanitárias e morais ao conjunto social. Para a profissão de barbeiro, o aparelho significaria uma maior especialização e profissionalização, processo no qual, gradativamente, deslocava um ofício mais ambulante, praticado em sua maioria por indivíduos de origem africana, fortemente relacionado às práticas de cura; para endereços cada vez mais fixos, mais relacionados às funções estéticas/higiênicas e cujos praticantes possuíam origem europeia, com predomínio de portugueses.

As crescentes barbearias da Belle Époque brasileira figurariam em verdadeiros clubes destinados ao culto da masculinidade. O Jornal do Brasil (edição nº268, de 1893), por exemplo, trouxe a notícia de que “está exposto na vitrine da barbearia Jules Labatut a granada lançada pelos canhões do República contra a fortaleza de Barra Grande”. Assim, virilidade,

1 Somente no século XIX, nos Estados Unidos, nos arquivos do Espacenet Patent Search encontramos mais de quarenta patentes dos Hair Clippers. Pesquisa em: <https://www.epo.org/>

energia, negócios, progresso, entre outros assuntos que se relacionavam ao ideal provedor, apresentavam-se nas roupas de corte mais simples e cores sóbrias, denotando um uso do tempo que se pretendia ausente das ditas “frivolidades femininas”. E na exceção que mantinha demandas de algum cuidado com o corpo – barba, cabelo e bigode – teriam na própria máquina manual o sentido da praticidade desejada, dos cortes mais rentes e, sobretudo, de uma forma mais célere.

Enquanto par antitético, o ideal de feminilidade, por outro lado, comportaria a destinação para o corpo e de seus sentidos estéticos, o cuidado pessoal que era interiorizado em uma educação fortemente destinada ao lar, cujos cabelos longos reservavam um lugar destacado. Seja pela continuidade dos sentidos religiosos e filosóficos do passado ou nas edificações cotidianas sincronizadas à Era Vitoriana, cortar os cabelos mais rente definitivamente não era uma boa opção às mulheres, tampouco a utilização do cortador manual. Símbolo da atratividade, da erotização em sua revelação, as grandes cabeleiras exigiriam tempo e mucamas, elemento de distinção dentre aquelas poucas que poderiam vivenciar e gozar deste ideal. Cortar o cabelo, ou realizar a limpeza da cabeça, somente pela orientação médica em função de algumas doenças ou, ainda, como forma de punição, uma ação quase sempre associada ao sofrimento.

Assim, item do uso mais estritamente masculino no século XIX, o cortador de cabelo revela elementos dos ideais de feminilidade por sua ausência, sobre as construções de gênero que se materializavam no cotidiano, na circulação dos espaços e nos sentidos estéticos e temporais que seriam operados em sua utilização. Nesse sentido, as então modernas máquinas de cortar cabelo significariam um possível mal necessário, um aparelho no qual quanto maior o distanciamento, maiores o bem-estar e a autoestima das mulheres.

Referências bibliográficas

BIDDLEI-PERRY, Geraldine. **A Cultural History of Hair in the Modern Age**. Bloomsbury Publishing, 2021.

DANTAS, Rodrigo Aragão. **A trajetória de médicos e barbeiros no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.22, n.3, jul.-set. 2015, p.1043-1050.

MATOS, M. Izilda S. **Cabelo, barba e bigode: masculinidades, corpos e subjetividades**. Locus (UFJF) , v. 17, p. 125-145, 2012.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 1997.

Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil, edição nº268, ano 1893, p.1.

Mata-Borrão

Libania Xavier

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ
Programa de Pós-Graduação em Educação



176

Como indica o nome, este objeto foi utilizado como coadjuvante no ato da escrita e da ilustração. Consiste em uma peça, geralmente de madeira, em cuja base curva, em forma de arco, é afixado um tipo de papel extremamente absorvente. Ao ser colocado em cima das letras ou ilustrações ainda úmidas ou com excesso de tinta, evita que suas linhas e cores se expandam para fora do desenho, borrando suas bordas.

Levando o nosso olhar para a Idade Média, mais precisamente a partir de meados do século XV, temos notícias da existência de papéis mata borrão encontrados dentro de livros, entre páginas ilustradas. Nos países da Europa ocidental, os séculos XVI e XVI testemunharam a expansão das praticas de leitura e de escrita, conforme observou o historiador

Roger Chartier. A utilização de instrumentos de escrita com penas, mais comumente de gansos, que eram embebidas em tinta, facultaram práticas de escrita que foram amplamente difundidas. Porém, havia a exigência de se buscar calcular a pressão da pena sobre o papel, de modo a evitar o excesso de tinta e a conseqüente indefinição das letras e de outros símbolos impressos. Outro inconveniente desta tecnologia de escrita é a facilidade com a tinta poderia evaporar ou, simplesmente, derramar, dificultando a prática escriturária.

Para remover os excessos e indefinições dos resultados da escrita, usou-se colocar um pedaço de papel mata-borrão maior do que a mancha a ser removida sobre este excesso e pressionar delicadamente, o quanto fosse necessário, para que o papel absorvesse a tinta, evitando que sua expansão contaminasse outras superfícies. Para facilitar esta tarefa, utilizou-se um suporte de papel mata-borrão que consiste em duas madeiras, uma que formam o arco e outra reta e com suporte para segurar com os dedos, de modo a permitir que o praticante pudesse deslizar o mata-borrão com o equilíbrio e a pressão adequados sobre a superfície do papel com excesso de umidade.

O mata-borrão substituiu a areia (cinzas) que compunham os equipamentos de escrita para o qual se utilizou a pena ou caneta de aparo, o tinteiro e um areeiro. Com a invenção das canetas esferográficas, apoiadas em uma tecnologia que inclui uma pequena esfera metálica no bico que entraria em contato com o papel, dispersando a quantidade de tinta uniformemente por sobre a superfície. Tampando a outra extremidade do tubo que recebeu a esfera e o recipiente tubular com tinta, conseguiu-se fazer com que a tinta armazenada não secasse, garantido, assim maior mobilidade e facilidade de transportar a caneta e a tinta, simultaneamente, ao contrário da tecnologia anterior, que exigia a utilização da pena e da tinta, em separado. Desse modo, foi possível obter uma escrita mais limpa e uniforme. Com a comercialização desse tipo de instrumento de escrita, a caneta esferográfica, na segunda metade do século XIX e a paulatina generalização de seu uso, o mata borrão perdeu sua utilidade.

Referências bibliográficas

A origem das coisas. <http://origemdascoisas.com/a-origem-da-caneta/> , acesso em 13/03/2022, 9 h.

CHARTIER, Roger. **As práticas da escrita.** In História da Vida Privada: da Renascença ao século das luzes. / organização Roger Chartier; tradução Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Jornal Maturidades: Universidade Aberta à maturidade da PUC-SP. <https://www5.pucsp.br/maturidades/j65/curiosidades/curiosidades.html> , acesso em 13/03/2022, 8:45 h.

Significados: o mata borrão. <https://www.significados.com.br/mata-borrão/> , acesso em 13/03/2022, 8; 30 h.

Missal

Paula Leonardi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



179

“Tudo na vida precisa de organização”, afirma a página do Claretiano na internet (MISSAL: A FÉ CELEBRADA E VIVIDA NA IGREJA | CLARETIANO – REDE DE EDUCAÇÃO, [s. d.]). No Museu Claretiano de Curitiba (PR, Brasil) há vários exemplares em exposição, contendo, inclusive, o Missal Tridentino datado de 1907, resultado do ordenamento realizado pelo Concílio de Trento (1545-1563) e que prevaleceu até 1965. Este Concílio foi uma resposta às mudanças sociais e econômicas em curso e ao Protestantismo – à ameaça de perda de adeptos e à inovação radical por ele proposta de comunicação do fiel diretamente com a divindade, sem intermediação do sacerdote, por meio da leitura.

O missel pode ser considerado um item representativo de um conjunto de inovações que gestaram o ser humano moderno: formação da consciência individual, do empenho produtivo, da identidade nacional, do confronto da Paideia Cristã predominante durante a Idade Média com a ética protestante no processo de constituição e expansão do capitalismo (CAMBI, 1999; WEBER, 2020). Em última instância, representa uma forma de educação (religiosa) que indica a mudança, sem precedentes na história da educação, de invenção da escola moderna e da difusão gradativa do ensino da leitura.

O povo, na Idade Média era, em geral, analfabeto. A visão de mundo e fé cristã chegavam até ele pela palavra oral e pela imagem, como os ciclos pictóricos nas catedrais. Por esta razão, as ordens mendicantes também eram ordens de pregadores que realizavam verdadeiras performances teatrais.

Antes do século XV o ordenamento da liturgia era manuscrito. Sacerdotes e pregadores desenvolviam habilmente a técnica mnemônica presente na Instituto oratore de Quintiliano, no De oratore de Cícero e no Ad Herenium, anônimo atribuído à Cícero na Idade Média (YATES, 2007). Alberto Magno e Tomás de Aquino foram alguns dos responsáveis nessa cadeia de transmissão da “arte da memória”. Tal técnica “permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável” (Yates, 2007, p. 18).

Com o advento da imprensa a antiga arte da memória caiu em desuso. Contemporâneo à difusão da imprensa, o Concílio ordena e normatiza a missa. Misseis espalharam-se por Nápoles, Milão, Veneza, Nuremberg, Mogúncia. As principais casas de impressão estavam na França, em Paris e em Rouen (BAUDOT, 1912). Feito para uso do sacerdote durante a celebração da missa, gradativamente passou a frequentar as casas dos fiéis com mais posses.

O exemplar aqui exposto intitula-se “Pequeno livro da missa e da confissão e outras devoções”. A edição foi feita sobre a do Prior d’Abrantes, traduzido para o português e publicada em Paris pela antiga Casa Morizot. Não foi possível precisar o ano da publicação. A peça mede 11 cm de altura por 07,5 cm de largura. Tem capa dura em madrepérola, com fecho em cobre, revestida de cetim azul em sua parte interna.

Há indícios de que seja para uso do fiel já que contém comentários e orientações, oferecendo aquele que não pôde comparecer à missa, a possibilidade de ler e meditar sobre o ritual. Seu sumário apresenta os seguintes temas, por vezes intercalados por imagens piedosas:

- “Orações para pela manhã, exercícios quotidianos”
- “Orações para a noite”
- “Ordinário da S. Missa”
- “Exercício para assistir ao Santo Sacrifício da Missa”
- “Exame de consciência”
- “Advertências e orações para antes e depois da confissão”
- “Visitas ao Santíssimo Sacramento”
- “Psalms penitenciais”
- “Vesperas do domingo”
- “Dia do nascimento de nosso senhor jesus cristo”
- “Domingo da ressurreição de Nosso Senhor Jesus Cristo”
- Domingo do Espírito Santo”
- “Solenidade de Corpus Christi”
- “Dia do Santíssimo Coração de Nosso Senhor Jesus Cristo”
- “Purissima Conceição de Maria”
- “Dia da purificação de Nossa Senhora”
- “Dia de Nossa Senhora da Assunção”
- “Dia de todos os Santos”

Encontram-se, hoje, nos mais diversos materiais com preços que variam entre R\$ 680,00 (seiscentos e oitenta reais) e R\$ 39,00 (trinta e nove reais) a depender se usado ou novo. Há versões em latim, em português ou bilíngue. Certamente acompanha a expansão do mercado editorial católico crescente a partir dos anos 1980 (BITTENCOURT, 2014).

Referências bibliográficas

BAUDOT, Dom Jules. **Le missel romain. Ses origines, son Histoire. Tome deuxième, le missel plenier.** Paris: Librairie Bloud & Cie, 1912.

BITTENCOURT, Agueda Bernardete. O livro e o selo: editoras católicas no Brasil. **Pro-Posições**, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 117–137, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072014000100007&lng=pt&tlng=pt. Acesso at: 2 Nov. 2020.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MISSAL: A FÉ CELEBRADA E VIVIDA NA IGREJA | CLARETIANO – REDE DE EDUCAÇÃO. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://claretiano.edu.br/blog/mcc/missal-a-fe-celebrada-e-vivida-na-igreja>. Acesso at: 3 Feb. 2022.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Disal, 2020.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Óculos/Pincenê

Sônia Maria da Silva Araújo

Universidade Federal do Pará/UFPA

Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGED



183

Objeto raro, hoje vendido em leilões como peça de coleção, Pincenê é um modelo de óculos criado para compensar ametropias e auxiliar no ato de ler. Considerado o primeiro modelo moderno de óculos, o Pincenê é uma versão leve, segura e confortável desse importante acessório produzido com o objetivo de tornar a leitura possível e mais agradável.

Inventado no século XV, e usado por mais de cinco séculos, o Pince-Nez, nome de origem francesa, significa “óculos sem hastes que se prende ao nariz pela pressão de uma mola. Etimologicamente, é formado por dois termos: pincer, que significa beliscar; e nez, que significa nariz. A grafia usada na língua portuguesa é ‘Pincenê’, cuja tradução literal significa ‘alicate de nariz’. De fato, o Pincenê não tinha hastes e era somente ajustado ao nariz por uma pinça que prendia os dois aros correspondentes às duas lentes e os ajustava à ossatura do nariz. Para evitar que

os Pincenês caíssem ao chão, a peça era presa às vestimentas por uma corrente. Os Pincenês deram origem aos óculos Lornhons, também de origem européia, inventados ainda no século XV, criados com um haste lateral dobrável para serem segurados com a mão e colocados em frente aos olhos. Os Lornhons foram fabricados até o século XX e fazem surgir os primeiros modelos de óculos femininos. O modelo tornou-se famoso por ser o ‘óculos de ópera’, utilizado como acessório especialmente nas idas aos teatros. Sua haste dobrável fora produzida em diversos modelos, distinguindo os mais sofisticados para mulheres e os mais simples para homens. Alguns eram confeccionados com pedras e metais preciosos. Quanto mais sofisticado o design do par, constituído de metal valioso, como ouro e prata, ornado por pedraria esculpida, maior a “importância” da pessoa na sociedade.

No século XVII surgiram os Numont, primeiros óculos com hastes fixas apoiadas nas orelhas. O modelo ofereceu mais conforto e, desde então, deu origem a modelos femininos alternativos. As armações finas e leves eram mais confortáveis e o uso de material diverso extraído da natureza acabou por tornar o acessório não só necessário, mas mais estiloso, expressando a personalidade e as condições sociais e econômicas de seus(as) usuários(as).

Ao longo do século XX tendências ditaram os modelos mais utilizados pelas mulheres. Nas décadas de 40 e 50, o modelo “aviador”, preferido dos pilotos da força aérea americana, passa a ser fortemente assumido por elas. Na década de 60, o óculos estilo browline, que contornava as lentes apenas na parte de cima, seguindo o desenho das sobrancelhas, foi bastante utilizado, mas o modelo cat eye ou “gatinho” dominou, tendo sido explorado por importantes personagens femininas do cinema. Em 70, o estilo bug eye, que trazia lentes enormes, virou moda rapidamente, mas os modelos geométricos, explorados pelos movimentos hippie e punk, logo se impuseram e alcançaram seu auge, pois representavam a vontade de mudança daqueles tempos. Nas décadas de 80 e 90, a variedade de modelos com aros grossos e finos, tornou o acessório menos padronizado e mais criativo a ponto de desconstruir estilos hegemônicos e padronizados, mas, o modelo wrap around, que contornava o rosto nele se encaixando, predo-

minou ao explorar a imagem saudável de quem pratica desporto. Com a chegada dos anos 2000, a peça se diversificou ainda mais, tornou-se multicolorida, leve e personificada.

Referências bibliográficas

ROCHA, Juliana. **Por trás desses óculos**. In: <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=779&sid=7> Acesso em: 26/01/2022.

PINCENÊ. In: PRIBERAN, **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pincenê> Acesso em: 26/01/2022.

PINCENÊ. In: EDUCALINGO, **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-pt/pincene> Acesso em: 26/01/2022.

PINCE-NEZ. In: WIKIWAND, **Enciclopédia livre em língua inglesa**. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/Pince-nez> Acesso em: 27/01/2022.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de SALLES. PINCENÊ. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.

RESERVA URBANA. **A verdadeira história: quem inventou os óculos**. YouTube, 26 out. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wm7P1gQo_xI Acesso: 27/01/2022.

Penas e Ponteiros

Vania Grim Thies

Universidade Federal de Pelotas/UFPeL
Programa de Pós-Graduação em Educação

O medo do esquecimento obcecou as sociedades europeias [...]. Para dominar sua inquietação, elas fixaram, por meio da escrita, os traços do passado, a lembrança dos mortos ou a glória dos vivos e todos os textos que não deveriam desaparecer (CHARTIER, 2007, p. 9).



186

A pena de aves foi um instrumento utilizado para o exercício caligráfico durante o século XIX. Era necessário selecionar cuidadosamente a pena a ser utilizada para o exercício da escrita afim de obter uma bonita caligrafia por meio de um exercício de treino muscular. A pena, também chamada de pluma, de ganso ou de pato foi muito utilizada nesse período, quando ainda não havia outros materiais disponíveis para o

exercício da escrita. Quanto mais grossa a pena, menos esforço muscular era empregado para a escrita. Para usar a pena fina, era necessário empreender uma habilidade maior para sustentá-la no treino na caligrafia. Jean Hebrárd (2001) afirma que era preciso aprender a escrever para redigir um texto simples e, ainda, o papel era caro e a pluma de ganso era difícil de ser cortada pelos dedos inexperientes das crianças, mas ainda assim, era o instrumento obrigatório para aprender a escrever.

As penas eram materiais resistentes e permitiam, primeiramente o uso sem as ponteiras. Aos poucos, com a evolução dos instrumentos de escrita, as ponteiras começaram a ser utilizadas e acabaram liberando o professor do preparo da pena para as crianças aparando a ponta com canivetes. As ponteiras utilizadas eram de diferentes formatos e espessuras (com vincos, pontiagudas, pontas grossas, pontas finas, etc.) para serem fixadas na base da pena. Significaram um avanço importante para os exercícios caligráficos e era comum haver conjuntos com diferentes tipos de ponteiras que, colocadas na ponta da pena, favoreciam e embelezavam o traçado da caligrafia, podendo ser mais fino ou mais grosso, usadas para a escrita de títulos elaborados e/ou mais criativos, bem como para a escrita de textos que mantivessem um estilo padrão para o traçado da caligrafia.

É importante refletir que escrever com a pena exigia um demasiado esforço corporal, principalmente durante o seu treino. O historiador Roger Chartier alerta que “aquele que escreve na era da pena, de pato ou não, produz uma grafia diretamente ligada a seus gestos corporais” (CHARTIER, 1998, p.16). O manuseio da pena junto ao suporte que serviria para a escrita, exigia habilidades gestuais combinadas – uso e sustentação da pena na mão e o exercício muscular para a escrita – produzindo uma arte caligráfica ornamental a partir dos diferentes modelos das ponteiras utilizadas, bem como a quantidade de tinta a ser empregada no papel, variando desde os traçados finos às possibilidades de traçados mais densos. De acordo com Razzini (2008), “os médicos higienistas recomendavam aos professores que ficassem atentos com a posição do corpo e a forma correta de os alunos segurarem a pena” (RAZZINI, 2008, p. 97), tamanho era o esforço para o treino da caligrafia.

Outro aspecto importante no exercício da caligrafia, era a quantidade adequada de tinta a ser utilizada na ponteira, bem como o tempo e o espaço necessário para traçar cada letra. A utilização da pena de aves com diferentes tipos de ponteiras, permaneceu como um instrumento de escrita por muito tempo durante o século XIX, possibilitando o treino caligráfico para os iniciantes até que os traçados já pudessem ser realizados com a pena metálica ou posteriormente com caneta tinteiro, sem correr o risco de erros e borrões que comprometessem o escrito e o papel.

Referências bibliográficas

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. **Inscrever & apagar: Cultura escrita e literatura** Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

HÉBRARD, Jean. **Por uma bibliografia material das escritas ordinárias: o espaço gráfico do caderno escolar (França – Séculos XIX e XX)**. Revista Brasileira de História da Educação, Campinas (Autores Associados/SBHE), jan – jun. 2001, n. 1, pp 115 – 41.

RAZZINI, Marcia de Paula Gregorio. **Instrumentos de escrita na escola elementar: tecnologias e práticas**. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Org.). Cadernos à vista: escola, memória e cultura escrita. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

Pena e Tinteiro

Maria Teresa Santos Cunha

Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC
Programa de Pós-Graduação de História/PPGH
Programa de Pós-Graduação de Educação/PPGE

A pena se lançava sobre o papel, deslizava docemente (...) bordando as flores mais delicadas (...). As folhas se animavam ao seu contato (...) a pena trêmula e vacilante caía sobre a mesa sem forças e sem vida, e soltava uns acentos doces, notas estremecidas como as cordas da harpa ferida pelo vento. (ALENCAR, José de. Ao correr da pena. 3 de setembro de 1854)



189

Tinteiro e caneta de pena são objetos para a escrita e, ao mesmo tempo, artefatos culturais de uma época que foram mobilizados, principalmente no século XIX no Brasil, por uma elite alfabetizada

e privilegiada que era dona desses materiais em que o constante mergulhar da caneta de pena no tinteiro afiançava ao seu possuidor, além da distinção de uso, a posse de um saber técnico. A pena geralmente de ganso e mesmo de outras aves (corvo, águia, coruja, falcão) foi o instrumento de escrita mais usado no ocidente desde o século VI até o início do século XX. A pena mais comum, por exemplo, era a de ganso, as de cisne, bem mais caras, eram para ocasiões especiais e, para fazer linhas finas, a pena de corvo era a melhor. Todas exigiam tempo para prepará-las tendo em vista sua fragilidade (CLAYTON, 2015). Mas elas não estavam sozinhas para serem úteis à escrita: tinham que ser mergulhadas em um recipiente contendo tinta – o tinteiro – pois havia a necessidade de abastecimento para viabilizar seu uso. O tinteiro tornou-se, portanto, o par da caneta de pena e ambos se firmaram como dois materiais essenciais ao ato de escrever e cujo lugar de encontro se materializa na própria escrita. Imagens dessas peças raras esculpidas em prata e até em ouro figuram em coleções particulares, não raro estão depositadas como peças de museus e são dadas a contemplar nesta exposição. Elas fascinam, embalam sonhos e exalam uma força de sedução que assusta e atrai pois mostram traços descontínuos de um tempo. Pela contemplação dos objetos aqui expostos pode-se conhecer utensílios de escrita de uma época passada, imaginar um estilo de vida e de escrita que desapareceu. Ou quase. Ainda subsistem nas memórias estes objetos antigos portadores de um tempo acumulado que permitem o estudo da história da escrita.

Tinteiro e caneta de pena: o impressionismo nostálgico destes artefatos abre-se ao emocional em comunhão ilimitada com mistérios de passados: são objetos-relíquia, dotados do poder de lembrar (RANUM, 1992). Objetos que possuem a presença simbólica da pessoa que os utilizou para se comunicar, escrever. Carregam consigo marcas de uma história, despertam lembranças capazes de levar a uma viagem através do tempo, capazes de fazer sentir saudades pois são objetos tocados, vividos e carregados de memórias.

Esta exposição, cuja equipe tem a liderança da professora Maria Celi Chaves Vasconcelos, da UERJ, materializa objetos que ganharam estatuto de relíquia ligados ao Brasil do século XIX e poderão constituir,

no futuro, um patrimônio indispensável à escrita de uma história documental de um cotidiano familiar e educacional ao ressaltar fragmentos, situações ordinárias, minúsculas, estas banalidades que, por sedimentação, constituem o essencial da existência. Não são absolutos, mas será possível, ao expô-los, dar-lhes sentidos que é, antes de tudo, municiá-los para fazerem-se menos indecifráveis e permitir estudos e encantamentos se confrontados com os materiais utilizados nesta segunda década do século XXI. Tinteiro e caneta de pena, aqui expostos, evocam a escrita, a ação da mão sobre o papel, responsáveis pelo gesto de escrever para dar perenidade a fatos da vida e para salvar do esquecimento e eternizar em folhas, ideias e saberes. Seja, como anuncia a epígrafe, deslizando docemente sobre o papel, seja de forma firme, trêmula e vacilante (..) a caneta de pena encontra e fertiliza seu lugar junto ao tinteiro para registrar por escrito, fatos e saberes. Afinal, o que nos reuniu, nessa exposição, foi a decisão comum de escrevermos sobre estes objetos guardados, relicários suntuosos que, pelas minúcias permitem enxergar pelo detalhe o que nos prende pelo conjunto.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena.** (Crônicas publicadas no “Correio Mercantil”, RJ.03/09/1854). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000130.pdf>. Acesso em: 18/02/2022.

CLAYTON, Ewan. **La História de la Escritura.** Madrid: Ediciones Siruela, 2015.

RANUM, Orest. **Os refúgios da intimidade.** História da Vida privada. 3. Da Renascença ao Século das Luzes. /Organização Roger Chartier. SP: Companhia das Letras, 1991. p.211-266

Pente de Cabelo

Giuslane Francisca da Silva

Secretaria de Educação do Governo do Estado de Mato Grosso/Seduc - MT



192

O pente é um daqueles objetos de uso diário, que dificilmente paramos para pensar em sua origem: onde? Quando? Por quem? São questões que raramente nos fazemos quando se trata de objetos como o acima citado. Muito mais do que um objeto para a higiene, o pente compôs em alguns períodos, parte importante da indumentária. Vejamos. O termo “pente”, deriva de uma palavra latina- “pecten”. Contudo, nada

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroolo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

tinha a ver com o sentido que empregamos atualmente. Isso em decorrência do fato de que pecten, era o nome dado a uma espécie de molusco marinho que tinha uma concha com saliências semelhantes aos dentes dos pentes atuais. Para tanto, nossos ancestrais faziam uso dessas conchas na tentativa de alisar os cabelos (A ORIGEM DO, s/d). Foi por volta de 2300 a. C, que os babilônios a partir de espinhos de plantas, desenvolveram um objeto que se assemelhava aos pentes da atualidade. Mais tarde, passaram a empregar madeira e ossos de animais na confecção. Contudo, foi no Egito antigo que o pente se tornou um objeto muito apreciado e valorizado, sendo considerado inclusive, como um artigo de luxo. Muitos deles eram cobertos por ouro e pedras preciosas.

Embora tenha sido os egípcios a demonstrarem maior interesse quanto ao uso do pente, foram os romanos os responsáveis pelo desenvolvimento do formato do objeto em questão, mais parecido com o que conhecemos atualmente. Investiram, portanto na redução, de forma que coubesse até no bolso para ser usado nos intervalos das lutas. Serviam também como uma espécie de suporte para os complexos penteados femininos da sociedade romana (A HISTÓRIA DOS, s/d). Já na Idade Média diversos materiais passaram a ser empregados na confecção de pentes, tais como marfim, metal e até mesmo chumbo, empregado com o intuito de escurecer cor dos cabelos ruivos. É importante lembrar que naquela época, pessoas ruivas não eram bem vistas pela sociedade (RODRIGUES, 2013).

Luiz XIV, o Rei Sol, inovou ao encomendar pentes de ouro, prata e pedras preciosas para segurar seus extravagantes penteados. Finalidade semelhante tinha o objeto durante o reinado de Elizabeth I. Era muito comum que mulheres espanholas e de algumas regiões da América Latina, usassem as “peinetas”, presilhas pente feitas com casco de tartaruga, para complementar um coque que poderia ainda, sustentar um véu de renda, conhecido como “mantilla” (WEBER, s/d). Com o passar do tempo, as presilhas pente foram ganhando versões mais simples e baratas também. Já no século XIX, pentes ornamentados com pedras preciosas constituía-se em enfeites para as mulheres das elites no Brasil, no período joanino (RAINHO, 2018).

Nesse sentido, artigo criado há milhares de anos, o pente se constitui em um artigo importante para a higiene pessoal. Como foi possível per-

ceber, além dos usos para a higiene, em alguns períodos, os pentes também se constituíram como peças essenciais às indumentárias, sobretudo nas categorias elitizadas. Para tanto, eram enfeitados com pedras preciosas e/ou ouro, de forma que se transformava também em mecanismo de distinção social.

Referências bibliográficas

A ORIGEM DO. **A origem das coisas**, s/p, s/d. Disponível em: <<https://origemdas-coisas.com/a-origem-do-pente/>> Acesso em: 20 de fev. de 2022.

A HISTÓRIA DOS. **Pura Beleza**, s/d. Disponível em: <<https://www.salaopurabeleza.com.br/single-post/2017/07/14/a-hist%C3%B3ria-dos-cabelos>> Acesso em: 24 de fev. de 2022.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Indumentária colonial. **O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira**, 2018. Disponível em: <http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5101&Itemid=362> Acesso em: 22 de fev. de 2022.

RODRIGUES, Mika. **A origem do pente**, s/p, 2013. Disponível em: <<https://obarbeiro.com.br/entretenimento/a-origem-do-pente/>> Acesso em: 20 de fev. de 2022. WEBER, Fernanda. História: presilha pente. Baldulakit. Disponível em: <<https://badulakit.wordpress.com/2013/09/24/historia-presilha-pente/>> 20 de fev. de 2022.

Piano

Ana Cristina Borges López M. Francisco

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Centro Educacional Serra dos Órgãos/ UNIFESO

Dedilhar o instrumento era um affair feminino ligado à delicadeza e também à convivência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente referida como parte da sua “educação”. Com base nesse pressuposto, a prática desse instrumento e sua propagação entre as mulheres das classes sociais mais abastadas passaram a ser, em grande parte, itens do código de conduta da época (TOFFANO, 2007, p. 55).



195

○ square-piano inglês, também conhecido como piano quadrado, é um instrumento musical muito popular na música doméstica desde meados do século XVIII, quando desenvolvido por Johann

Christoph Zumpe e outros construtores alemães imigrantes que se concentraram em sua construção e adequação às demandas da música de salão. As cordas do piano quadrado – que, de fato, é retangular – correm horizontalmente pelo instrumento de um lado para o outro como as de um clavicórdio, que provavelmente foi a fonte do design.

Ao longo da história, o piano sempre foi citado como um dos artefatos significantes de sensibilidade feminina. Deslizar os dedos sobre as teclas com graça, técnica e desenvoltura na execução harmônica e perfeita de notas, acordes e melodias era considerado, invariavelmente, um conhecimento fundamental da boa educação feminina.

As aulas de piano poderiam ser dadas em casa ou em colégios, e as famílias, de acordo com seu potencial financeiro, poderiam alugar ou comprar um piano, que, por sua vez, variava de tamanho, forma e preço. É possível encontrar, nas seções dos jornais oitocentistas, anúncios de compra, venda e aluguel de pianos. Borges (2019) conta que, usualmente, tais anúncios eram acompanhados das indicações das lojas musicais, endereços e marcas que representavam, bem como de informações sobre salões, teatros e outros ambientes musicais que funcionavam na cidade; obras que eram apresentadas em concertos; nomes de professores de piano; e inaugurações de espaços musicais.

Dessa forma, o piano tornou-se um artefato ligado à atividade intelectual, mas que também remete a conceitos sobre vida, civilização, arte, educação, valores morais, culturais e políticos de uma época e sociedade. Para além, por vezes convertia-se em parte do patrimônio familiar capaz de saldar dívidas, por representar valor significativo no mercado ou por atender um dos requisitos das prendas domésticas ensejadoras para a realização de um bom casamento. Ao discorrer sobre a casa, os cenários cotidianos e os bens da viscondessa de Arcozelo, uma mulher nobre dos Oitocentos, Vasconcelos (2020) registra que

Além do mobiliário, no gabinete de estudo, reforça a ideia de ser este o local de escrita de Maria Isabel, o fato de haver um “forte piano de mogno, meio armário, com 3 cordas e 7 oitavas, do afamado autor Victor Prealle, e 1 mocho de mogno, com assento de palhinha, para

o mesmo”, sendo o piano um objeto comum nas salas aristocráticas femininas oitocentistas (VASCONCELOS, 2020, p. 24).

A Gazeta Artística, nos seus volumes 6 e 8 de 1910, enaltece a importância de um piano como condição de “bem estar da vida”, que por si preenche e alegra um ambiente, independentemente de ser executado por mãos boas ou modestas, pois “para grande parte do nosso meio o estudo do piano é feito por ostentação, ou porque se tem um piano em casa que é preciso aproveitar e também por fazer parte da boa educação [...] (GAZETA ARTÍSTICA, ano 1, nº 8, 2ª quinzena de março de 1910).

O piano permeou o imaginário criativo de artistas e, dessa forma, materializou-se em várias telas mundialmente conhecidas. As pinceladas de Degas (1834-1917), em *Madame Camus ao Piano*; de Toulouse-Lautrec (1864-1901), em *Madame Juliette Pascal no Piano*; de Matisse (1869-1954), em *Lição de Piano*; de René-Magritte (1898-1967), em *Georgette ao Piano*; de Van Gogh (1853-1890), em *Senhora Gachet ao Piano*; de Guillaumin (1841-1927), em *Garota ao Piano*; de Robinson (1852-1896), em *Ao Piano*; e de Renoir (1841-1919), em *Jovens Pianistas e Mulheres ao Piano*, descortinam ao mundo esse universo em que o piano é sinônimo de beleza, cultura, boa educação e sensibilidade femininas.

Também os escritores que coloriam o imaginário da sociedade narravam sobre mocinhas casadoiras e heroínas, não raro mencionando o artefato como parte integrante do seu cotidiano. Macedo (1844, p. 34), em *A Moreninha*, fala de sua consolação ao “vê-la correr para o piano”; Caminha (1893, p. 37), em *A Normalista*, menciona a hora em que a normalista tocava uma valsa ao piano; José de Alencar (1875, p. 161), em *Senhora*, lembra que o “piano, que é para as senhoras como o charuto para os homens, um amigo de todas as horas, um companheiro dócil e um confidente sempre atento”, ao passo que em *A pata da Gazela* apresenta Amélia estudando, ao piano, os exercícios de Herz. Machado de Assis apresenta-nos Guiomar sentada ao piano, em *A mão e a Luva*, e em *Dom Casmurro* conta que a senhora que não sabia tocar piano acabou aprendendo depois de casada, rapidamente passando a tocar nas casas de amizade. Em *A Dama das Camélias*, Alexandre Dumas (1848) traz Marguerite, que, sentada ao

piano, “deixava correr os dedos sobre o teclado e começava peças que não terminava”.

O piano que vemos na fotografia é um “square piano”, conforme se lê na inscrição de sua placa dourada, envelhecida e apagada pelo tempo, que o artefato ostenta logo acima do teclado marfim. Foi encomendado pela Família Real Britânica e trazido para o Rio de Janeiro pela família William McEwert McGregor, por volta de 1900. Os pianos desse estilo, conhecidos como “square”, eram muito apreciados na Europa dos séculos XVIII e XIX e costumavam ser presenteados às damas da nobreza, que os detinham como algo muito pessoal. O tamanho e o estilo desses instrumentos confirmam essa característica. Este piano, em especial, foi uma encomenda do Rei George IV para presentear sua filha, Charlotte, o que indicaria que o instrumento tem, aproximadamente, duzentos anos.

Os fabricantes, “William Stodart & Son”, trabalhavam para a Família Real Britânica. O móvel é de mogno, laqueado, decorado com pinturas de florões feitas à mão e, comparado a instrumentos similares e contemporâneos, considerado uma raridade. A ausência de número de série, geralmente colocado pelos fabricantes em todos os instrumentos, pode ainda sugerir que seja único, ou seja, teria sido realmente produzido exclusivamente para atender a uma encomenda da Família Real, o que confere à peça um valor significativo, do ponto de vista histórico.

198

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. **Senhora**. Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional — Departamento Nacional do Livro. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>. A pata da gazela. São Paulo: Ática, 15ª ed., 1998. (Bom Livro)

ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/amaoealuva.pdf. Dom Casmurro. Saraiva, 2010

BORGES, Aline Maia. **A cultura pianística em São Paulo: um recorte da memória urbana (1890-1914)**. Dissertação Mestrado em História – Progra-

ma de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

CAMINHA, Adolfo. **A Normalista** Editora Magalhães & C, 1893

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. São Paulo: Brasiliense, 1965. *Gazeta Artística*, ano 1, nº6, 2ª quinzena de fevereiro de 1910. *Gazeta Artística*, ano 1, nº 8, 2ª quinzena de março de 1910.

MACEDO, Joaquim Manuel de **A Moreninha**. Moderna, 2015.

TOFFANO, Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag – o paradoxo feminista**. Brasília: Editora UnB, 2007).

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves **Escritas femininas na casa oitocentista: memórias sobre o diário da viscondessa de Arcozelo**. *Revista História da Educação (Online)*, 2020, v. 24: e97649 DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/97649>

Piteira

Armando Freitas Tramontano

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



200

A piteira, também conhecida como boquilha, é um objeto que podia ser feito de osso, âmbar e, após 1985, passou a ser feito de material sintético. A piteira apresentada nessa exposição

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

é feita de marfim, um material orgânico de aparência branca, muito resistente e que é extraído das presas de alguns animais como elefantes e hipopótamos. Conforme ressalta Alves (2017, p. 147), “é importante observar que o comércio internacional de marfins foi proibido em 1989”. Portanto, a piteira aqui exposta cumpre o papel de ser um objeto para estudos históricos.

Inicialmente, as piteiras foram pensadas para que se pudessem preservar os cachimbos, pois quando suas hastes quebravam, geralmente, os cachimbos precisavam ser descartados devido ao fato de que a haste junto com o forninho¹ formavam uma peça única. Com piteiras removíveis esses objetos durariam mais tempo e, além disso, seria possível variar na estética dos cachimbos trocando suas partes e fazendo combinações com peças diferentes e de materiais diversos.

Posteriormente, a piteira passou a ser utilizada com o cigarro, estando diretamente ligada à questão de que os cigarros não tinham filtros, fato que só mudou “na década de 1950” como “primeiro recurso utilizado para a redução de alcatrão e nicotina na fumaça”. (ALVES, 2016, p. 32) Inclusive, o comprimento das piteiras também é um fator que está ligado à redução de danos à saúde. Hissa observa que algumas formas de amenizar os males físicos e psicológicos do tabaco alcançava-se “usando cachimbos de longas hastes e longas piteiras em charutos.” (PARVILLE, 1869, 2-3 apud HISSA, 2020, p. 115)

Entretanto, a luta feminina pelo direito à igualdade de gênero e à liberdade de expressão é bem mais antiga do que essa discussão sobre a necessidade de pôr, ou não, filtros em cigarros e acontece em todas as sociedades do planeta. A briga por direitos na política, nas ciências, no mercado de trabalho etc. está sempre em pauta no dia a dia da mulher no Brasil e no mundo. Para ter acesso e direito ao fumo e ao direito de fumar em público não foi diferente.

Nas palavras de Hissa (2020, p. 114), o cigarro “parece ter sido mais associado a homens, ricos ou pobres, até fins do século XIX, quando busca também o mercado feminino”. Contudo, estudos apresentados no Wo-

1 Forninho do cachimbo é a parte onde se coloca o fumo para acender.

men and Smoking (Relatório do Cirurgião Geral do Escritório de Fumo e Saúde dos Estados Unidos) observam que o fumo, na forma de rapé², já era consumido por mulheres, jovens e senhoras, no início do século XIX. Além disso, mulheres por todo o canto usavam o fumo em suas variadas formas: nas montanhas consumiam-se os cachimbos; nas fábricas, o rapé; as boêmias fumavam os charutos; e as mulheres urbanas, os cigarros. A situação do tabaco usado pelas mulheres passou a incomodar de tal forma que, em 1908, Nova York aprovou uma lei que tornava ilegal o ato de fumar em público para elas.

Cruzando os fatos, chega-se à conclusão de que o uso da piteira no Brasil, entre as mulheres, ficou muito popular nos anos de 1920, com o surgimento do consagrado modelo de melindrosa que incluía um lindo vestido, luvas compridas nas mãos, um estiloso gorro na cabeça e um cigarro acompanhado de longa piteira. Alexandre Melo (2014, p. 3195) observa que “a moda melindrosa espalhou-se pelas principais cidades do Brasil”. Esse movimento, da força feminina que tomou o país, virou tema de música em forma de marchinha de carnaval.

[...]Pinta, pinta, pinta, pinta melindrosa. Pinta, pinta, pinta, pinta, pinta bem. Quem não torna suas faces cor-de-rosa. Pinta o sete lá na rua com alguém[...] (JUNIOR, 1926)

O traje da melindrosa é utilizado até hoje como fantasias de carnaval e em bailes com essa temática, sempre incluindo cigarro acompanhado de longa piteira. O vestido está mais curto e decotado e, na cabeça, as mulheres costumam usar uma fita com uma linda pena. Para a mulher no final do século XIX e início do século XX, fumar cigarros representava transgressão às regras impostas, pois até então o fumo era privilégio dos homens, restando às mulheres fumarem em clubes exclusivos para este fim.

2 O rapé é um pó cuja matéria-prima é o tabaco. Esse pó era inalado em cerimônias espirituais.

Referências bibliográficas

ALVES, Rogéria C **“FASCINANTE MARFIM”: A CIRCULAÇÃO DOS OBJETOS EM MARFIM DE ORIGEM AFRICANA (ANGOLA, PORTUGAL E BRASIL, SÉCULOS XVIII E XIX)**. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº14, Jan/Jun 2017, p. 137-156 | Disponível em: www.ars.historia.ufrj.br

ALVES, Venise B. **A INFLUÊNCIA DA DENSIDADE DO FILTRO DE CIGARROS NOS TEORES DA FUMAÇA**. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre, 2016.

JUNIOR, F. **Pinta, Pinta, Melindrosa** 78RPM Intérprete: Fernando. 1926. Disponível em: <https://immub.org/compositor/freire-junior>. Acesso em: 26 mar. 2022.

HISSA, S.B.V. **Fumo e cachimbos estrangeiros na moderna São Paulo**. R. Museu Arq. Etn. 34: 111-131, 2020.

MELO, A. V. S. **Melindrosas e almofadinhas: O masculino e o feminino por meios das charges nas revistas ilustradas (Recife, década de 1920)**. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife – PE – p. 3195-3210.

US. Centers for Disease Control and Prevention. National Center for Chronic Disease Prevention and Health Promotion. **Women and smoking: a report of the Surgeon General**. Rockville: U.S. Dept. of Health and Human Services, Public Health Service, Office of the Surgeon General, 2001. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK44303/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

Porta Agulhas

Angélica Borges

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação

E por mais que eu procurasse, nada de descobrir a rosa! Revolvi – mas oh! bem desejo tinha eu de não achar muito depressa! – revolvi os compridos bolsos da saia, e só encontrei entre as dobras do lenço um dedal e um estojo de agulha (CATULLE MENDES, A Época, 24/02/1888, p.2)

204



trecho acima, de um autor francês, faz parte de uma história sobre namoricos e “jogos inocentes” entre jovens. O rapaz não encontra a rosa escondida pela moça, mas identifica nos bolsos da saia dois objetos que faziam parte da educação feminina prevista nas escolas para meninas pela Lei Geral de Ensino de 1827: um dedal e um

estoujo que permitia carregar as agulhas sem se ferir acidentalmente ou de perdê-las. A Lei de 1827 estabeleceu a criação das escolas femininas e os saberes a serem ensinados. Tais saberes podem ser observados por meio da referência à personagem Maria Benedita na obra *Quincas Borba*, de Machado de Assis: “Nascera na roça e gostava da roça. A roça era perto, Iguazu. De longe em longe vinha à cidade, passar alguns dias; mas, ao cabo dos dois primeiros, já estava ansiosa por tornar a casa. A educação foi sumária: ler, escrever, doutrina e algumas obras de agulha” (ASSIS, 1891, p.142).

A educação “sumária” recebida por Maria Benedita ilustra o ensino nas escolas públicas para meninas no século XIX tanto em Iguazu, considerada “roça”, situada no Recôncavo da Guanabara (PEREIRA, 2020), quanto na Corte e nas demais regiões do país (MUNHOZ, 2018). A Lei de 1827 definiu no Artigo 6º que “Os professores ensinarão a ler, escrever, as quatro operações de aritmética, prática de quebrados, decimais e proporções, as noções mais gerais de geometria prática, a gramática de língua nacional, e os princípios de moral cristã e da doutrina da religião católica e apostólica romana, [...] preferindo para as leituras a Constituição do Império e a História do Brasil”. No entanto, o Artigo 12 estabeleceu que “As Mestras, além do declarado no Art. 6º, com exclusão das noções de geometria e limitado a instrução de aritmética só as suas quatro operações, ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica”.

Os trabalhos de agulha igualmente estavam presentes no currículo das escolas normais (após a entrada de mulheres), nos concursos públicos para professoras e nas escolas particulares voltadas para famílias mais abastadas nas quais o currículo era mais diversificado. O ensino de meninas no Colégio Augusto, dirigido por Nísia Floresta Brasileira Augusta, conforme anúncio no Almanak Laemmert, compreendia: “leitura, caligrafia, religião cristã, aritmética, história, geografia, línguas e gramáticas portuguesa, francesa, italiana e inglesa; música, dança, piano, desenho e toda sorte de trabalhos de agulha” (Almanak Laemmert, 1850, p.244).

Nesse sentido, carregar agulhas era algo esperado para meninas desde o início de sua escolarização. Não obstante, algumas experiências

escolares desviaram-se da norma. Em 1833, Benedita da Trindade do Lado de Cristo, mestra de primeiras letras de São Paulo investigada por Hilsdorf (1997) e Munhoz (2018) foi inquirida pela Câmara da Cidade de São Paulo sobre a ausência das prendas domésticas nas aulas. A mestra enfatizou o ensino da leitura, escrita e aritmética em detrimento das prendas que já pertenceriam a uma tradição de transmissão no interior dos espaços domésticos, em um momento em que a costura pode ser entendida como trabalho domiciliar e estratégia de sobrevivência (MUNHOZ, 2018, p.125). Um documento localizado por Munhoz também registra que “alguns pais de família [que] mandão suas filhas a escola para aprenderem unicamente as primeiras letras, dando-lhes em casa o ensino das prendas domésticas” requeriam a dispensa das aulas de prendas (p.130).

Observa-se que as meninas não escapariam da aprendizagem das “obras de agulhas”, fosse na escola ou em casa. Portanto, encontrar um estojo de agulhas no bolso da saia de uma moça é um indício de que recebeu ou estava recebendo uma educação esperada para o sexo feminino e que seria aferida pela escola, sociedade e concursos públicos.

Referências bibliográficas

A Época, 24/02/1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/798924/188> Almanak Laemmert (RJ), ano 1850. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/313394x/3403>

ASSIS, Machado. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro-Editor, 1891.

HILSDORF, Maria Lucia S.. “**Mestra Benedita ensina Primeiras Letras em São Paulo.**” In: Seminário Docência, Memória e Gênero, 1997. Anais... São Paulo: Plêiade, 1997. p. 95-104.

MUNHOZ, Fabiana G. **Invenção do magistério público feminino paulista**: Mestra Benedita da Trindade do Lado de Cristo na trama de experiências docentes (1820-1860). 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PEREIRA, Kimberly A. G. **Tecendo letras e mulheres prendadas**: a urdida da escola primária e do magistério feminino em Magé no período do Império (1839-1889). Monografia (Graduação em Pedagogia) – FEBF-UERJ. Duque de Caxias, p. 86. 2020.

Porta Joias

Simone Silveira Amorim

Universidade Tiradentes/Instituto de Tecnologia e Pesquisa/Unit - ITP
Programa de Pós-Graduação em Educação



208

Vislumbrar o cotidiano das mulheres no século XIX é tarefa, a princípio, desafiadora, mas visualizar algumas peças por elas utilizadas nos ajuda a compreender o lugar dessas personagens

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

na sociedade, obtendo-se uma certa dimensão da cultura da época. Por exemplo, para uma mulher daquele período, usar joias a colocava em um lugar de distinção, porém sua representação na sociedade não se limitava ao uso ostensivo delas, mas também ao devido acondicionamento dos objetos de adorno que denotavam religiosidade, moralidade, feminilidade, dentre outros aspectos.

Para tal, era preciso possuir o local adequado e que estivesse à altura do que nele seria guardado, sendo essa a função do elegante porta joias em formato de escrivaninha, com detalhes externos que incrustavam nele a representação do seu conteúdo. Assim, constitui-se como um objeto que tem o objetivo de guardar pequenos adereços femininos, assim como objetos que, por suas dimensões e usos, necessitam ser mantidos em um local de fácil acesso; possuem, usualmente, relativo valor econômico, mas que também possuem valor sentimental ou prático, diante do significado e tipo de uso de cada um deles.

Quanto às emoções, Ahmed (2004) informa que é preciso questionar sobre o que elas fazem e porque, mediante elas, sentimo-nos de uma dada maneira. Assim, a construção delas vai além de construtos sociais internos, não podendo ser consideradas como reações simplórias e usuais, mas devem ser entendidas como práticas geradas pelas relações culturais e sociais que o indivíduo constrói durante o seu viver. Dessa forma, “[...] ao invés das emoções serem entendidas como surgindo de dentro para fora, as emoções são assumidas como vindo de fora e movendo-se para dentro.” (AHMED, 2014, p. 9).

Sobre representação, Chartier (2002) nos convida a compreendê-la como sendo “[...] do crédito concedido (ou recusado) à imagem que uma comunidade produz de si mesma, portanto de seu ‘ser percebido’, que depende a afirmação (ou a negação) de seu ser social” (p. 10). A partir desta concepção, é possível afirmar que possuir joias e as usar permitia gerar a representação pretendida a partir do olhar sobre si e do outro, ou seja, a forma como suas usuárias gostariam de ser vistas por toda a sociedade.

Santos (2016), ao investigar inventários de mulheres por ela descritas como sendo “de posses”, identificou objetos de ouro como argolas, crucifixos, pares de brinco, fivelas, botões, anéis, cordões, imagens de santas

da igreja católica, enfeites de cabelo, dentre outros. Alguns dos adereços mencionados reportam ao sentimento religioso que envolvia a sociedade oitocentista e aos rituais femininos de preparação para participar da liturgia religiosa. A religiosidade fortaleceria a família em seus aspectos voltados à moralidade, perante a sociedade. As mulheres oitocentistas também tinham um papel essencial em meio a alta sociedade.

Portanto, no que diz respeito ao mundo feminino no século XIX, é possível adentrar nesse imaginário para compreender a importância de ter um porta joias para guardar as peças que possuíam valor não somente pecuniário, mas também emocional, especialmente quando herdadas, representando a continuidade e o fortalecimento das relações e laços familiares. Assim, o porta joias se constitui como uma “[...] tradução externa das tais sensibilidades geradas a partir da interioridade dos indivíduos.” (PESAVENTO, 2005, s. p), sendo que elas dizem respeito ao imaginário, relacionando-se à cultura.

Segundo Eagleton (2011, p. 184), “a cultura não é unicamente aquilo de que vivemos. Ela também é, em grande medida, aquilo para o que vivemos”. Assim, é possível pensar que viver para a família, em um ambiente envolto em religiosidade, questões econômicas e sociais são aspectos que reforçam a necessidade de fortalecer as representações coletivas. Assim, a cultura denota, em alguma maneira, o acesso à subjetividade social que não pode ser medida, mas compreendida a partir de modos de agir, gesticular, vestir, falar, sorrir, também pelos objetos que alguém possui e os usos que faz deles.

Para Perrot (2011), diversos aspectos da vida em sociedade concorriam para que as mulheres fossem direcionadas aos seus quartos, dentre eles: a organização doméstica, a religião, a decência e a moral, o erótico, dentre outros. Acrescente-se aqui a feminilidade, a partir do uso dos adereços femininos guardados em um porta joias. Nessa perspectiva, lança-se o olhar para o formato do porta joias: uma escrivadinha. Elegantemente esculpido, seus detalhes remontam à delicadeza e à sensibilidade, elementos culturalmente construídos, fortalecendo a representação do imaginário feminino.

Embora pareça ser, a princípio, um ato pretencioso tentar recompor cenas cotidianas de um passado relativamente distante, no século XIX, a

partir do imaginário que evoca elementos como cores, gestos, ações, reações, olhares, odores, lugares e comportamentos não mais usuais, os índices gerados pelo objeto em questão nos remontam a uma realidade que permite reviver uma ínfima parte da rotina de personagens da história. É possível concluir que essas histórias seriam outras se não fossem esses pequenos e ao mesmo tempo tão significativos objetos que compõem o viver de indivíduos na sociedade em que estão inseridos.

Referências bibliográficas

AHMED, S. **The Cultural Politics of Emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e quietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PERROT, Michelle. **História dos Quartos**. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/229>>. Acesso em: 4 fev. 2022.

SANTOS, V. M. **As mulheres de posses**: a instrução dos órfãos menores na Capitania de Sergipe Del Rey no século XVIII. 1. ed. Fortaleza: Imprece, 2016. v. 1. 322p.

Porta Objetos Litúrgicos

Dante Batista Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



212

Neste verbete, destacou-se especialmente, a caixa de madeira tipo marfim, na cor verde. Ao pesquisar o acervo histórico do século XIX no Museu de Arte Sacra de São Paulo, tal fato mobilizou as seguintes indagações: 1) Qual a razão da caixa ser verde?; 2) Por que a madeira era do tipo marfim? e 3) Quais os objetos litúrgicos poderiam ser acomodados nesse tipo de caixa? Em resposta aos questionamentos, foi

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

possível constatar que, muitos objetos constam no acervo do século, como imagens, crucifixos, sacrário e outras peças religiosas, em marfim com a presença da cor verde.

Trata-se de uma pequena caixa do Século XIX, medindo 11,5cm x 13,5cm X 15,5cm (porta), confeccionada em madeira tipo marfim, de cor verde, contém a sigla 'INRI' (Jesus Nazareno Rei dos Judeus), entalhada numa pequena placa de osso. O interior e o exterior da caixa são revestidos em couro craquelê verde; a fechadura impossibilita o acesso sem uma chave.

Calvo (2010, p. 62) pontua que, devido às necessidades de armazenamento de objetos como roupas, comidas, joias, os móveis foram surgindo e se transformando a partir da utilização de arca e caixas. O termo caixa, até o século XIX, foi encontrado em diversos documentos localizados em diversas coleções particulares, como as coleções dos museus.

O desenvolvimento da caixa de madeira possibilitou a confecção de cômodas, para as sacristias nas igrejas, uma vez que, nas cômodas ou caixões, as gavetas eram usadas para o armazenamento das vestes litúrgicas. Até hoje, pode-se encontrar caixas ou arca dos modelos antigos nas igrejas, em algumas colônias antigas e pequenos povoados. (CALVO, 2010, p. 66).

Calvo (2011, p. 105) argumenta que, as modificações ocorreram em virtude das necessidades de trabalho, estudo e das celebrações religiosas, por isso, os móveis eram confeccionados de acordo com a sua utilidade, por isso, alguns eram criados para o descanso do corpo, outros para depósito de objetos valiosos, destacando-se que estão presentes materiais de madeira, ferro, marfim, ouro, decorados com desenhos entalhados na madeira ou incrustados com pedras preciosas.

Para Calvo (2011, p. 129), a caixa estará 'presente em todos os outros tipos de formatações de móveis de guardar, de acordo com as suas novas utilidades e atribuições, a configuração é sempre de uma caixa de onde partem outros formatos e decorações que se transformam em um novo móvel...'. (CALVO, 2011, p. 129).

A presença da cor verde significa, a expectativa de uma vida eterna, que segundo Silva (2019, p. 108 e 109), simboliza a confiança do fiel no Cristo Ressuscitado, ou seja, tem a ver com um tempo de renovação espiri-

tual. O autor comenta ainda que, a cor verde está presente após as missas de domingo do tempo comum. Vale (2016, p. 120) a respeito da cor verde, considera que esta retrata aquilo que está sendo ‘usado nos ofícios e nas missas durante o tempo comum’.

Sobre a cor verde e o tempo comum, Calvo (2011, p. 304) considera que, se trata de destacar que o verde ‘É a cor que simboliza a esperança da vida. É usado nas missas do tempo comum após a Epifania do Senhor e Pentecostes, seu uso ocupa o maior espaço de tempo no ano litúrgico: 34 semanas (o ano litúrgico compreende 54 semanas)’.

Na fabricação das caixas e posteriormente dos móveis, Flexor (2009, p. 67) relata a exploração das florestas brasileiras, em especial, da Mata Atlântica, de Ilhéus e Cairu, utilizadas para obras da corte. Grande parte do fornecimento de madeiras, para o mobiliário baiano até o século XIX, eram extraídos de Ilhéus. Até 1780, a madeira jacarandá era utilizada na fabricação de móveis. A autora referencia o Juiz Baltazar da Silva Lisboa, que catalogou as espécies existentes, chamando a atenção para a madeira jacarandá, utilizada para as obras de decoração. Flexor (2009, p. 69) descreve a Pequiá-marfim, como uma madeira preciosa, de boa qualidade para elementos decorativos.

Acerca do movimento litúrgico, para Baptista (2015, p.61), os ‘princípios fundamentais do movimento litúrgico, o retorno às fontes e a renovação do sentido de mistério, ou seja, a revelação de Deus à humanidade por meio de ações teândricas. Como consequência, a liturgia abandona o caráter de simples espetáculo’.

Ao abandonar o caráter de espetáculo, a liturgia ‘passa a ser encarada, ao contrário, como a representação do único acontecimento salvador, a morte de Cristo, atualizada pelos sacramentos, a fim de que os fiéis possam beneficiar-se por sua aplicação a seus efeitos, daí a preeminência da Eucaristia e do altar’. A liturgia marcou presença como devoção, na celebração e na exposição da arte sagrada (BAPTISTA apud PALZOLA, 2015, p.15 e 35).

A arte sacra é definida por Romano Guardini (1960 p. 15/35): ‘como um prolongamento do Mistério da Encarnação, na descida do divino no humano. A arte tem valor sacramental e é simbólica, isto é, sinal de união. A arte de culto indica a presença, é a imagem do invisível, leva à contemplação’.

A finalidade da caixa, segundo Aldazábal (In, Vale, 2016, p. 150), era garantir a guarda da Eucaristia, e o 'SACRÁRIO: Ou «tabernáculo» é o pequeno recinto, à semelhança de caixa ou armário, onde se guarda a Eucaristia depois da celebração, para que possa ser levada aos doentes ou dela possam comungar, fora da Missa, os que não puderam participar nela'. Significa que, 'A palavra «sacrário» indica que é o lugar onde se «guarda o sagrado». Tabernaculum, em latim, significa «tenda de campanha»: daí a Festa judaica dos Tabernáculos ou das Tendas de Israel e, sobretudo, a «tenda do encontro» que era o seu ponto de referência, ao longo da travessia do deserto'. Por isso, diz-se que 'a verdadeira «tenda» é o próprio Cristo (cf. Heb 9,11.24), o Verbo que se fez carne e montou a sua tenda entre nós (cf. Jo 1,14) (...)».

Piacenza (2005) retrata a utilização por fiéis, dessas caixas penduradas no pescoço com a eucaristia, até o século IV, prática que foi proibida pela igreja. A eucaristia é, 'um ato simbólico promovido para lembrar o sacrifício de Cristo, um memorial que perdura até os dias atuais, como ponto central da fé cristã'. (CALVO, 2011, p. 50).

Em suma, a caixa verde de marfim, do século XIX, representa a renovação da vida, simbolizada na cor verde. A boa qualidade da madeira significa que, se trata de uma preciosidade do marfim, considerando sua durabilidade e a possibilidade de armazenar algo valioso, a eucaristia. A caixa facilitava a locomoção de um lugar para outro, entendendo-se que além de ser um objeto utilizado nas missas para conservação do sagrado, era transportada para a realização de missas aos doentes impossibilitados de se locomover até o local sagrado para atender uma pessoa acamada e conceder-lhes a extrema-unção, como também contar com a possibilidade de servir aos fiéis, as hóstias na missa campal ou em tempos de guerra.

Referências bibliográficas

BAPTISTA, Anna Paola. **A economia de imagens** – Arte sacra católica depois do Vaticano II. Acesso em 21.03.2022. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18316/1981-7207.15.9>>.

CALVO, André Luiz Barbosa. **O Mobiliário de Guardar na Bahia**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil. Acesso em 18.08.2022. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/4495917-O-mobiliario-de-guardar-na-bahia-i.html>>

----- André Luiz Barbosa. **Os Arcazes das Sacristias das Igrejas de Salvador, Bahia**: Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Avelã, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquibacial do Mosteiro de São Bento / André Luiz Barbosa Calvo. 2011.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário baiano**. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009.

GUARDINI, Romano. **Imagen del culto e imagen de devocion**. Sobre la essência de la obra de arte, Guardarrama, Madri, 1960.

216 MILANI, Eliva de Menezes. **Arquitetura, luz e liturgia**: um estudo da iluminação nas igrejas católicas. 2006. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PIACENZA, Mauro. **O receptáculo da Eucaristia**. In: Revista 30 Dias. Junho de 2005. Disponível em: <http://www.30giorni.it/articoli_id_9093-16.htm?id=9093>. Acesso em 23.03.2022.

SILVA, Richard Gomes da. **A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica Nacional de Aparecida**. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Artes, 2019.

VALE, Renilda Santos do. **Memória da fé**: a coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2016. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador.

Porta Veneno

Evelyn de Almeida Orlando

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



217

A história da perfumaria remonta à Antiguidade e aos egípcios que já faziam uso de unguentos, óleos e pomadas em seus cultos e cerimônias religiosas, mas também descobriram seu uso como arma de sedução. Cleópatra usava essências em seus banhos e em forma

de pomada. Mesmo na Bíblia há indicações de usos do perfume com diversas situações. Tais produtos era armazenados em grandes ânforas ou em vasos decorados em terracota e, muitas vezes eram enterrados, como símbolo de distinção, junto com alguns egípcios mais ricos. Mas havia também, desde essa época, pequenos frascos que podem ser apreciados no Musée du Parfum, em Paris, o qual conta com peças de 3000 anos A.C.

Ao longo dos tempos, seus usos originais permaneceram e outros foram adicionados. Na Idade Média, esses pequenos frascos ganharam mais espaço de circulação e comportavam tanto essências e perfumes quanto veneno. Artesãos de renome produziam-nos na forma de pequenas caixas perfumadas feitas de vidro, porcelana ou mesmo de ouro, prata ou pedras semipreciosas para os mais abastados. Tornando-se cada vez mais sofisticados, independente do material, passavam a evocar alegorias barrocas, cenas românticas ou representações de animais. Eram peças únicas, criadas por encomenda para um seletivo grupo que pudesse pagar. O preço do frasco era muitas vezes muito mais caro do que o do perfume e eram vendidos separadamente.

A Renascença marcou a história do perfume. Catarina de Médici, ao se casar com o rei Henrique de Valois, da França, levou junto com ela, em sua comitiva, seu perfumista favorito, Renato il Fiorentino, o mestre das essências e dos venenos, que logo passou a ser conhecido como René le Florentin. Durante a viagem, a futura rainha da França pede que sua comitiva pesquise, no caminho, aromas que se assemelhem aqueles utilizados em Florença. A cidade de Grasse é eleita o lugar perfeito por suas flores e diversos aromas leves, sendo conhecida até hoje como a capital do perfume.

Para além do perfume tão desejado, os frascos, cada vez mais sofisticados e acima de qualquer suspeita, foram utilizados também para esconder veneno, uma das práticas silenciosas de resistência das mulheres para se livrarem de casamentos forçados. Passados de geração a geração e, como dizem os franceses “de bouche a oreille” (de boca a boca), as mulheres iam difundindo, em silêncio, uma resistência aos casamentos indesejados e maus tratos masculinos, compartilhando uma sensibilidade por meio de práticas de autoproteção. Exemplo dessa associação pode ser visto na tra-

jetória da cosmetologista Giulia Tofana que, no século XVII tornou-se referência na arte do veneno Água de Tofana. Disfarçados em pequenos frascos que pudessem passar por cosméticos, acessórios ou artigos religiosos, tornaram-se a alternativa secreta de mulheres da nobreza e, posteriormente, também da burguesia. Sendo o enfrentamento físico, sobretudo por parte das mulheres, mais raro, não apenas pela questão da força física, mas por preferirem técnicas mais sutis e que não levantassem suspeitas sobre si, o veneno foi a forma extrema dessa violência secreta, tal como afirma a historiadora Michelle Perrot.

Foi também no século XVII, descobriu-se o cristal e os frascos passaram a ser produzidos nesse material, em Veneza ou na região da Boêmia, baseados em técnicas orientais utilizados em Murano, tornando-se verdadeiros artigos de luxo.

No século XVIII, a França dominou o mundo do perfume, a partir de Grasse e Paris. A corte de Luiz XV ficou conhecida como “corte perfumada”. Frascos esmaltados eram pintados ou feitos de porcelana Sèvres, Chelsea e Meissen a partir de 1720, em forma de cabaça ou balaústre, ilustrados com cenas de gênero ou motivos chineses. Mas o cristal continuou a ser o material preferido e mais luxuoso. A Revolução Francesa, no entanto, deu um golpe fatal na perfumaria e em qualquer coisa que lembrasse a sociedade de corte francesa.

Foi no século XIX que a perfumaria voltou ao centro das preocupações, a partir da Imperatriz Josefina de Beauharnais, primeira esposa do Imperador Napoleão Bonaparte. À época, a perfumaria mais difundida era aquela considerada seca, em forma de talcos. A água de Colônia, adotada por Napoleão, rompeu esta tendência e aumentou o interesse pelos perfumes líquidos, o que foi possível a partir da revolução Industrial, sobretudo com a descoberta de produtos sintéticos, o que democratizou o acesso à perfumaria. Os novos frascos também passaram a ser industrializados, em vidro, mais barato que o cristal, mas acrescido de um capital simbólico que passaria a agregar valor ao seu conteúdo, antes vendido separadamente, em frascos mais simples.

A peça em exposição, datada do século XIX, apresenta uma mistura de elementos da perfumaria industrializada do século XIX com elementos

da Idade Média, indicando um signo de distinção ao frasco que, possivelmente, não era de uso corrente, o que nos permite pensar na permanência de práticas relacionadas tanto ao perfume quanto ao veneno pelas camadas mais ricas da sociedade francesa como uma forma de questionar ou reproduzir estereótipos culturais, tradições, convenções sociais e relações de poder.

Referências bibliográficas

CASELA, Leticia. ADRIANA ASSINI. LA GIOIA DEL COLORE, IL PIACERE DELLA STORIA. **Revista Internacional de Culturas y Literaturas**, outubro 2011, p. 242-260.

CESATI, Franco. **Os Médici: história de uma dinastia europeia**. Front Cover. Franco Cesati. Mandragora, 2014.

GIULIA TOFANA, **a cosmetologista do século 17 que ajudou centenas de mulheres a se livrarem de seus maridos abusivos**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55674902#:~:text=A%20overs%-C3%A3o%20mais%20conhecida%20conta,grave%20do%20que%20im-perfei%C3%A7%C3%B5es%20faciais>.

HISTOIRE DE LA PARFUMERIE : 3500 ANS D’HISTOIRE ! Disponível em: <https://asso.lesenfantsduparfum.org/passion/histoire-de-la-parfumerie-3500-ans-dhistoire/>

HISTOIRE DU PARFUM. Partie 2 (XVIIème au XXème siècle). Disponível em: Histoire Du Parfum. Partie 2 (XVIIème au XXème siècle) (sylvaine-de-lacourte.com)

LA PETITE HISTOIRE DU FLACON DE PARFUM. Disponível em: <https://www.carrementbelle.com/blog/fr/2022/02/16/petite-histoire-flacon-de-parfum/#:~:text=Le%20flacon%20de%20parfum%20faisait%20donc%20d%C3%A9j%C3%A0%20partie,verre%20%C3%A0%20l%E2%80%99aide%20de%20moule%20ou%20de%20presse>.

LES COLLECTIONS: LES FLACONS INCONTOURNABLES. Disponível em: <https://musee-parfum-paris.fragonard.com/les-collections/>

PERROT, Michelle. **História da vida privada.** vol. 4. Trad. Denise Bottman, partes 1 e 2; Bernardo Joffily, partes 3 e 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Preendedor de Papel

Fernando Rodrigo dos Santos Silva

Centro de Pesquisa, Memória e História da Educação da Cidade de
Duque Caxias/CEPEMHEd



222

As pinturas do século XIX inundaram o imaginário do período com representações sobre as mulheres em seu mundo privado por excelência, o quarto. Neste século muitas imagens ilustraram práticas de leitura e escrita feminina, como isolada e silenciosa. O que as mulheres escreviam e para quem tem sido objeto da história das mulheres

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

há algumas décadas quando a história da leitura se tornou um tema relevante para a historiografia.

Nestas ilustrações sobre o quarto feminino burguês, é possível intuir sobre a “materialidade do ato de escrever” (PERROT, 2011, p. 93) a partir dos objetos que a arte oitocentista mostra ou ignora. A jovem retratada em seu quarto é solitária. Pode estar deitada em sua cama com seu livro ou carta, ou sentada à mesa sonhadora ou entretida com seus escritos.

Sobre a mesa quase sempre eram retratados papéis em folha solta ou encadernados, tinteiro, pena de escrever; às vezes livros, castiçais para velas, mais tarde com a luz elétrica, abajur, sugerindo que a noite era o momento em que se aplicavam à escrita pessoal para si ou para os íntimos.

Contudo, há outros objetos ignorados pelo olhar masculino, mas que compõem este cenário de mistério e sedução, como o prendedor de papel, peça capital para o arquivamento das cartas recebidas e guardadas. Segundo Perrot, a correspondência epistolar alcançou um aumento formidável no século XIX com a difusão do correio e das estradas de ferro (1998, p. 74).

Desprezado pelo olhar masculino, o prendedor de papel faria parte do inventário de objetos associados à escrita feminina, se às mulheres oitocentistas tivesse sido permitida tecer imagens sobre sua rotina? A pequena peça de metal decorativa produzida para mulheres alfabetizadas conheceu seu boom em fins do século XIX, quando a criação de adornos voltados para a decoração da casa foi responsável pela produção de identidades sociais e de gêneros diferenciadas (CARVALHO, 2011, p. 450).

Se a arte ignorou o prendedor de papel, onde acharíamos hoje este objeto? Parece-nos que dois espaços são bastante relevantes para descobrir tais peças da cultura material doméstica vintage: as lojas virtuais de peças de antiquários e os museus de escritórios antigos.

Os sites de antiquários tornaram-se espaços interessantes para a localização do item, pois os adquirem para posterior revenda aos colecionadores. Ao pesquisar na internet foi possível identificar um número considerável de sites anunciando os brass hand clip art, como eram chamados em inglês os prendedores de papel de metal na forma de uma elegante mão feminina vitoriana com seu punho de renda e anel no dedo.

Pela quantidade de peças anunciadas nestes sites, é crível supor que este formato fosse o mais popular, mas também foram encontrados outros modelos como faces de anjo, aves, cabeças de cachorros, chaves, borboletas, etc. Variados eram também os materiais de metal usados nas peças, latão em ouro, prata esterlina, ferro fundido ou bronze. Quanto à nacionalidade dos itens, foram situadas peças de origem inglesa, francesa e austríaca.

O primeiro clip de papel foi patenteado nos Estados Unidos, em 1867, por Samuel B Fay e serviria para prender bilhetes a tecidos, embora também pudesse ser usado para prender papéis. Em trinta anos, tais peças haviam se tornado populares com várias fábricas produzindo o artefato. Ainda segundo este site, os cliques de papel substituíram o uso de alfinetes, costuras e ilhós (PROKOP, 2018).

Por seu caráter decorativo, os prendedores de papéis femininos encontraram menos prestígio do que os objetos da cultura material escrita masculina, próprios do trabalho intelectual dos homens. Muitos destes itens estão hoje sob a guarda de diversos museus, mesmo aqueles próprios do escritório residencial, situado na fronteira entre as esferas pública e privada, como mesa de trabalho, canetas feitas de metal, tinteiros, pesos de papel em mármore, etc (CARVALHO, 2008).

O silêncio legado às fontes materiais femininas é indicador da invisibilidade que suas práticas tiveram para seus contemporâneos. Tais imagens nos chegaram como construções do imaginário masculino, que são ao mesmo tempo tiranas em relação às mulheres e fonte possíveis de deleite para os homens (2007, p. 25).

Referências bibliográficas

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: 1870-1920. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo /Fapesp, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura Material, Espaço Doméstico e Musealização. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 27, n. 46: p.443-469, jul./dez 2011.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação. Editora da UNESP, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **História dos Quartos**. Tradução: Alcida Brant. São Paulo: Paz & Terra, 2011.

PROKOP, Emily. **The Story Behind: The Extraordinary History Behind Ordinary Objects**. Miami – FL. Mango Media: 2018.

Rádio Capelinha

Ingrid Constantino de Souza

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PPGCS

Luciana Borges Patrolo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Faculdade de Educação/EDU

A imagem da caixa de madeira em formato de capelinha que ocupava o principal lugar da sala ao redor da qual a família e os amigos se reuniam para juntos partilharem as notícias, as emoções e as diversões (AZEVEDO, 2002, p.10).

226



Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patrolo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

A partir da epígrafe acima é possível imaginar uma sala com as paredes em tom creme, o papel de parede se destaca pelos detalhes em dourado. A janela do quarto dava para o jardim cuidado e para a rua em que transeuntes passavam de um lado para o outro. Ao lado desta janela se via o um móvel de madeira de lei, passado de geração para geração. Em cima deste móvel há um vaso de louça com lindas rosas dentro, uma mulher entra no cômodo, ela está em um vestido branco e rendado, o espartilho faz o contorno de sua silhueta e a saia é levemente volumosa, os cabelos estão presos em um coque. A mulher coloca seu leque em cima do móvel, ao lado de seu livro (um romance famoso da época) está o Rádio Capelinha, ela se senta, estica o braço e o liga – começa neste momento, a ouvir as notícias da manhã.

Com as inovações tecnológicas advindas no final do século XIX e início do século XX, mais um aliado no cotidiano feminino: o rádio. Os primeiros inventos e experiências radiofônicas são provenientes dos Oitocentos. No Brasil, o padre Roberto Landell de Moura (1861-1928) já tinha realizado experimentos de “transmissão e recepção da palavra falada” ao longo da década de 1890 (SANTOS, 2003, p.4-5). Na Itália, em 1896, o cientista italiano Guglielmo Marconi (1874-1837), realizou transmissões radiofônicas como nos moldes atuais.

Essa era a rotina de diversas mulheres da elite ao longo do século XIX e primeiras décadas dos Novecentos. Uma mulher para que fosse considerada “de boa família” tinha o lar como seu principal espaço de atuação e circulação. Uma mulher abastada sair à rua – sem a companhia do seu pai, do irmão ou do marido – não era algo costumeiro. Sua presença nos espaços públicos como teatros, encontros sociais e bailes tinham sempre a vigilância do marido e a própria sociedade (D’INCAO, 2018, p.228). Por este motivo, a maioria das mulheres no século XIX viviam a maior parte do seu tempo no ambiente domiciliar, cuidando da rotina da casa e nas horas vagas liam revistas e livros. “A possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais entre ou bordado e outro, receitas de doces e confidências entre as amigas (D’INCAO, 2018, p.229).

No contexto brasileiro, oficialmente, a primeira transmissão de rádio ocorreu durante a Exposição Internacional de 1922; evento organizado como um marco dos festejos do centenário da Independência do Brasil. A introdução desse meio de comunicação também significava impingir novos modelos de comportamento e de alinhamento com o progresso norte-americano e europeu (COELHO, 2016, p.29-30):

Como na América do Norte, este processo ocorre dentro da pequena parcela da elite com condições socioeconômicas para ter acesso a equipamentos então muito caros e compreender as potencialidades do rádio, o que, no caso brasileiro, reveste-se de boa dose de idealismo, por um viés educativo-cultural associado, no imaginário, a noções de moderno e de progresso. (...) Este “o que diriam os estrangeiros de nós” fica patente na organização e realização da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, que vai comemorar o centenário da independência do Brasil em 1922. De um lado, apresenta a pretensa pujança nacional e, de outro, serve de mostruário ao progresso vindo do exterior. No caso do rádio, adapta-se às necessidades das indústrias eletroeletrônicas dos Estados Unidos em fase de expansão multinacional que, sem os rendimentos provenientes da produção voltada à Grande Guerra de 1914-1918, buscam novos mercados para garantir e ampliar seus níveis de lucro (FERRARETTO, 2014, p. 11-12).

O modelo Rádio Capelinha começou a ser comercializado no Brasil na década de 1930, como explica o historiador Nicolau Sevckenko:

O rádio religa o que a tecnologia havia separado. Nesse sentido ele é o Orfeu moderno ou a “projeção órfica” a que aludia João do Rio, no seu sentido mais amplo e mais pleno. Não por acaso, na linguagem popular ele costumava ser carinhosamente chamado de “capelinha”, tanto pelo formato dos rádios com caixa em arco quanto pelo simbolismo transcendente que ele, literalmente, irradiava (1998, p. 586).

O aparelho tinha esse título em razão do seu formato remeter ao projeto arquitetônico das catedrais: “Suas características estéticas são do estilo Art Déco, que mantém linhas geométricas simples, com as extremidades levemente arredondadas” (SÃO PAULO, 2014). A madeira era o material utilizado na feitura desse meio de comunicação. Deve ser observado que a vinculação com a Art Déco encontra consonância com o fato desse estilo ter sido preponderante no Brasil das décadas de 1920 e 1940: “Expresso em pinturas, esculturas, prédios, móveis, rádios e objetos, o gosto déco está vinculado a um conjunto de manifestações artísticas que se propagou a partir dos anos vinte e viveu seu apogeu na década de 1930” (CORREIA, 2008, p.49).

O rádio deu um novo brilho ao ambiente familiar, a voz saía daquela caixinha e ecoava por todos os cômodos da casa preenchendo os ambientes vazios. Proporcionou mudanças na rotina dos indivíduos e no ambiente da casa, pois os membros da família costumavam sentar juntos para ouvir músicas e programas radiofônicos. As mulheres encontravam companhia em sua intimidade ao se distrair com as vozes dos cantores e locutores do rádio. Conforme Azevedo (2002): “É através da figura feminina que o rádio conquista um espaço de destaque no cotidiano familiar” (p.78).

Aos poucos, essas vozes saídas dos Rádios Capelinhas se multiplicaram. Meio de comunicação visto inicialmente como privilégio das famílias burguesas, transformou-se em um veículo de massa com a transmissão de radionovelas, propagandas publicitárias, cantores e cantoras distribuíam seu talento e ainda, transmissões de cunho político, como ocorreu nos Estados Unidos com o presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) e no Brasil, com o presidente Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954).

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano do Brasil – 1923-1960**. 2002. 277fls. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/academico/media/aluno/202/projeto/Tese-lia-calabre-de-azevedo.pdf> . Acesso em: 19.abr.2022.

CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. n. Sér. v.16. n.2. p. 47-104. jul./dez 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142008000200003> . Acesso em: 16.abr.2022.

COSTA, Patrícia Coelho da. **Educadores no Rádio**: programas para ouvir e aprender (1935-1950). Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad X, 20016.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 10 ed. 6. reimpr. São Paulo: Contexto, 2018. p.223-240.

FERRARETTO, Luiz Artur. De 1919 a 1923, os primeiros momentos do rádio no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia** (RBHM) – v.3, n.1, p. 11-p.21, jan./jun2014. Disponível em: <http://www.unicentro.br/rbhm/edos/dossie/01.pdf> . Acesso em: 18.abr.2022.

SANTOS, César Augusto Azevedo dos. Landell de Moura ou Marconi, quem é o pioneiro?. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26º, 2003, Belo Horizonte – MG. **Anais** (eletrônico). Belo Horizonte-MG: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. p.1-15. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/33836484318172605221344813340609283668.pdf>

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: da Belle Époque à Era do Rádio. v.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.513-620.

VERBETE RÁDIO CAPELINHA. Museu da Casa Brasileira. 2014. Disponível em: <https://mcb.org.br/pt/acervo/radio-capelinha/> . Acesso em: 17.abr.2022.

Roca de fiar

Aline Pinto Pereira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



231

desenvolvimento tecnológico está diretamente condicionado ao processo produtivo e, portanto, relacionado à existência humana. A roca, também conhecida como roda de fiar, é instrumento im-

portante da história do trabalho e do cotidiano dos ofícios artesanais no Brasil, desde os tempos coloniais.

Aparelho intrínseco à ampliação da fiação e da tecelagem no mundo, a roca ainda tem datação e origem incertas, embora existam indícios de que tenha surgido no Oriente Médio, por volta do ano 5000 antes de Cristo. Inicialmente, possuía fusos manuais mais rudimentares, a partir dos quais o linho ou a lã eram tecidos artesanalmente.

Em meados do século XIII, no contexto do Renascimento Cultural e Científico, o instrumento teria sido difundido pela Europa. O Catolicismo, inclusive, remonta à figura de Santa Isabel, mulher que por volta do ano 1230 usava a máquina de fiar para tecer para os pobres.

No período Moderno, a roca consistia em cavalete de madeira com pedal ou manivela, roda e engrenagem com porção de metal (cabeçal para o enrolamento da fibra) para a fiação. Por meio do hábil movimento de mãos e dos pés, respectivamente girando a roda e pisando no pedal, era possível transformar as fibras vegetais ou animais em fios.

Quanto à realidade brasileira, esteve associada à ocupação predominantemente feminina, pois, além dos serviços domésticos, tecelagem, costura, renda e bordado eram atividades costumeiras das mulheres. Entretanto, é importante destacar a participação de escravizados no processo de colheita das matérias-primas, a exemplo do algodão, que necessitava ser limpo por um cilindro de madeira (descaroçador), para ficar livre de impurezas, e ainda ser cardado (desenredado; penteado) para o uso.

Importante mencionar ainda a força simbólica que o instrumento teve na luta pela descolonização da Índia em meados do século XX. Na ocasião, Mahatma Gandhi (1869-1948) – liderança do conturbado processo de emancipação da antiga colônia britânica na Ásia – incentivou seus contemporâneos a desafiarem o poderio inglês ao confeccionarem suas próprias roupas e, assim, recusarem os tecidos estrangeiros e industrializados da Europa.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Emanuel. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2013, 1ª edição.

BORGES, Kátia Franciele Corrêa. **Fiar, Tecer e Rezar: a História das mulheres na fábrica de tecidos do Biribiri (1918-1959)**. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

GANDHI, Mohandas K. **A Roca e o Calmo Pensar**. São Paulo: Palas Atenas, 1991. IBRAM. Roca. Acervo Digital. Disponível em: <https://museu-ibramgoias.acervos.museus.gov.br/museu-das-bandeiras/roca/> Acesso em março de 2022.

Sineta

Terezinha Oliveira

Universidade Estadual de Maringá/UEM
Programa de Pós-Graduação em Educação

234



A sineta (delicada e pequena Sineta, cujas dimensões são 6 x 7 cm) representa uma figura feminina da nobreza da primeira metade do século XIX, pelo vestuário próprio do tempo e da classe social. Em um de seus romances históricos da 'Comédia Humana', Me-

mórias de duas jovens esposas, Balzac (1799-1850) traça um retrato que remete à imagem feminina da sineta: “Hoje de manhã, após muitos ensaios, vi-me bem e devidamente espartilhada, calçada, apertada, penteada, vestida, enfeitada” (BALZAC, 2012, p. 204). A personagem que, até então, vivera num internato, descreve o seu preparo para o baile no qual será apresentada à sociedade. A peça também exemplifica a influência da cultura francesa na sociedade imperial brasileira, evidenciada pela Missão Artística Francesa promovida por D. João VI em 1816 (DIAS, 2006).

No início do século XIX ocorre uma mudança no vestuário feminino: “O efeito da cintura fina pode ser aumentado tornando a saia mais ampla e as mangas fofas. Foi o que aconteceu na década de 1820. No início as saias ainda eram um pouco estreitas, mas pesavam na barra com babados ou outros adornos (...). As mangas também eram modificadas, primeiro por um pequeno enchimento nos ombros” (LAYER, 1989, p. 162). O chapéu, segundo Laver (1989, p. 164), também sofre modificações, “(...) Os turbantes tornaram-se muito largos, de maneira que já não tinham aspecto de turbantes e se transformaram em verdadeiros chapéus”. A imagem representa a mulher com um turbante alto, circundando a cabeça que assume a forma de um chapéu como o descrito pelo autor.

A mulher retratada na peça traz, também, um objeto à mão, provavelmente, uma bolsa. No início do século XIX, as bolsas se tornam acessórios indispensáveis às mulheres da nobreza “Confeccionada em seda e veludo da mesma cor do vestido, as reticules tinham correntes como alça e ficavam presas ao pulso ou a cintura, além de serem ornamentadas com pérolas, bordados, renda e fios de ouro” (TRISTANTE; ROLIM, 2015, p. 4-5).

Além da figura feminina retratada na sineta, merece destaque a finalidade do objeto. Antes de se tornar um acessório de serviço, como sino de mesa, ou decoração de espaços privados, ou ainda peça de interesse para antiquários, o sino é um instrumento milenar – com origem chinesa, datada de mais de 3 mil anos a.C. Assim como as palavras e os conceitos, os utensílios seguem o movimento da história.

No ocidente, desde o início da Idade Média, há registros da presença de sinos nas igrejas e mosteiros. Exemplo dos mais notáveis desse

tempo é a sistematização da vida apresentada no mosteiro Monte Cassino, fundado por Bento de Nursia no século VI (REGRA DE SÃO BENTO, 1980), pois, desde as primeiras horas do dia, o sino marcava as ações dos monges. A igreja se constituiu outro lugar usual do sino, aliás, sino e igreja foram sinônimos durante todo o medievo. Além de marcar o ritmo do tempo, o sino tinha um papel simbólico de registrar na memória de todos a presença de um ser superior e onipresente. Le Goff (1980), em *Na Idade Média: tempo da Igreja e tempo do mercador*, observa que a vida dos homens era regrada pelo tempo da Igreja; os sinos definiam as atividades, do mesmo modo que nos mosteiros. Somente após a invenção do relógio é que o sino principiou a perder sua função de sistematizador do cotidiano. Thierry (1856), ao analisar o ambiente citadino dos séculos XII e XIII, também chama a atenção para o papel do uso simbólico do sino, que era usado inclusive para reunir, organizar e sistematizar as reuniões das pessoas no ambiente citadino. Tinha, portanto, segundo esse autor, uma finalidade política.

O sino estava vinculado à vida prática dos homens por ser a medida do tempo nos mosteiros, na igreja e na cidade, mas, por outro lado, desempenhava e, ainda desempenha, uma finalidade mental associada à religiosidade.

Assim, se a sineta pode ser considerada uma peça de decoração, vulgarizada como objeto de uso doméstico dos segmentos dominantes da sociedade e que, inclusive no Brasil, foi popularizada pelas telenovelas, nas quais, o/a patrão/patroa chama e ordena seus serviçais, particularmente o mordomo, também pode ser observada no âmbito das mudanças sociais.

Referências bibliográficas

BALZAC, H. Memória de duas jovens esposas. In: **A Comédia Humana**. São Paulo: Globo, 2012, p. 190-357.

DIAS, E. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, 4(2). p. 301-313 jul/dez. 2006.

LAVIER, J. . **A roupa e a moda.** Uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, J. Na Idade Média: tempo da Igreja e tempo do Mercador. In: LE GOFF, J. . **Para um novo conceito da Idade Média.** Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 43-60.

REGRA DE SÃO BENTO. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 2019.

TRISTANTE, R. C. S; ROIM, T. P. B. **A história da bolsa: sua evolução no contexto histórico da moda feminina.** Marília, 2(4), p. 1-10. 2015. Disponível em: http://faip.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/jNKC7jwdDOFxIT5_2016-6-15-20-22-28.pdf Aesso em 12 jan. 2022.

THIERRY, A. **Dix ans d'études historiques.** Paris: Furne, 1856.

Sinete

Nailda Marinho da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGEdu

238



No Guia de Identificação de Arte Sacra, elaborado por Raphael Joao Hallack Fabrino (2012), publicado pelo o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o sinete é definido como “utensílio composto de pequeno cabo a que se acha adaptada uma peça, ge-

ralmente metálica, gravada em relevo. Utilizada para imprimir em lacre, papel ou cera. Por extensão, a própria marca que se acha gravada também denomina-se sinete”. (FABRINO, 2021).

Há indícios da existência de sinetes desde a antiguidade. Não se sabe exatamente onde e quando surgiram. Alguns estudos apontam que os mais antigos datam de 3.000 anos antes de Cristo, sendo encontrado na Mesopotâmia como figuras esculpidas em rolos de pedras. Também se apresenta em forma de anel para selar documentos. Gregos e romanos usavam o anel de sinete, de metal (ouro ou prata). “O anel de sinete é um objeto de metal como ouro ou prata usado como assinatura do proprietário e/ou responsável por uma Organização, para selar e autenticar documentos e cartas” (MERCALDI e MOURA, 2014, p.3).

O sinete também é encontrado em versículos da Bíblia sagrada “Então escreveu cartas em nome de Acabe, e as selou com o seu Sinete”. Disponível em <https://novabiblia.com.br/sinete-na-biblia>.

Na idade Média, o anel de sinete foi usado pela primeira vez na Igreja Católica Apostólica Romana “pelo Papa Clemente IV como selo de uma carta que enviou para seu sobrinho no ano 1265. O papa o utilizou para fechar toda correspondência privada ao pressionar o anel sobre o lacre de cera vermelha derretida em cada envelope.” Conhecido como ‘Anel do Pescador’, “é todo feito em ouro e apresenta uma imagem em baixo relevo de Pedro pescando em seu barco e o nome do papa que o está usando em alto relevo na parte superior escrito em latim”. (GASPARETTO JUNIOR, s.d).

No final da Idade Média, na Europa, o anel de sinete foi usado como um meio de identificação, como fator distintivo de uma classe social. Todos “que eram intitulados a usar armas usavam anéis de sinete com seus brasões”, enfatizando sua função simbólica. Dessa form, “o sinete ganhou nova vida”. (MERCALDI E MOURA, 2014, p.5).

Em 1305, o rei português D. Diniz, decretou que para um documento possuir validade oficial, deveria ser redigido por tabeliães autenticando com o carimbo/selo da cidade ou vila. “Os carimbos/selos do concelho, como lhe chamavam, deveriam conter palavras régias, sinais reais, o nome de D.Diniz e o nome da cidade ou vila” <https://www.carimbosreal.com.br/historia-dos-carimbos>

Um sinete pode ser entendido como sinônimo carimbo, mas não simplesmente. No dicionário online de português sinete é definido como um Selo gravado em relevo ou em baixo-relevo com as armas ou as iniciais de quem o usa: apor seu sinete. Marca ou sinal feito com sinete. [Figurado] Marca distintiva, originalidade. Como sinônimos de sinete: “carimbo, chancela, selo, timbre”. Carimbo é definido como “Instrumento confeccionado em madeira ou metal, composto por uma base de borracha que contém letras ou figuras em relevo para serem mergulhadas em tinta, usado para sinalizar documentos, identificar papéis, livros etc; selo, sinete”. “Sinal ou marca impresso ou feito por esse instrumento”. [Popular] “Marca de nome que, feita com esse instrumento, substitui uma assinatura, ou valida o conteúdo de alguma coisa”. Disponível em <https://www.dicio.com.br/sinetes/>

Os carimbos como conhecemos hoje – já em desuso, como os de madeira e base em borracha trazendo textos, letras e figuras em relevo, surgiram a partir da descoberta do processo de vulcanização criado em 1844 pelo estadunidense Charles Goodyear (1800-1860). Os carimbos de madeira tem sido substituídos pelos carimbos de plásticos e auto-entintados que possuem almofada embutida”. <http://stampbrazil.com/blog/a-historia-do-carimbo/>

No Brasil, o termo carimbo surgiu no século XIX fazendo referência ao símbolo ou marca pública colocada na moeda-papel e na moeda metálica que por aqui circulava. E remonta a vergonhosa história da escravidão. O ferro em brasa foi utilizado para marcar na pele do escravo um símbolo (seta, cruz, figura geométrica etc.), uma letra maiúscula ou, então, duas letras montadas, como sinal de propriedade ou castigo aos escravos rebeldes ou fugitivos. O costume existia desde os antigos egípcios e romanos. Alguns escravos eram marcados a ferro ainda na África, antes do embarque para o Brasil. De acordo com Clóvis Moura, autor do Dicionário da Escravidão Negra no Brasil, a palavra “carimbo”, que é de origem africana, surgiu a partir desse hábito. Edusp, 2013. <https://studhistoria.com.br/qq-isso/ferro-de-marcar-escravo/>. O termo carimbo vem da palavra “ka’rimbu” do vocabulário quimbundo que é língua da família banta, falada em Angola pelos ambundos cujo significado é “marca”. <https://www.carimbosreal.com.br/historia-dos-carimbos>

A história do sinete também remete a história da carta pessoal ou institucional, como um tipo de correspondência. No século XIX, uma carta desde sua concepção até o seu envio ao destinatário, envolvia uma série de elementos materiais como envelopes, papéis, penas, canetas, lugares de escrever, de guardar (GAUSTED, 2009) e sinetes para lacrá-las. O sinete com que a condessa de Barral assinava suas cartas enviadas ao Imperador Pedro II, foi uma das peças da exposição intitulada “Condessa de Barral: cartas & imagens”, organizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2015. Luisa Margarida Portugal e Barros, manteve vasta correspondência, com o Imperador Pedro II (VASCONCELOS, 2015). Ela foi a preceptora responsável pela educação das princesas Leopoldina e Isabel, filhas de Dom Pedro II. (AGUIAR E VASCONCELLOS, 2012)

Atualmente, o sinete possui uma variedade de utilidades como em convites sofisticados [de casamento, aniversário] e adquiridos junto a empresas especializadas...” (GASTAUD, 2009, p.59); empresas que buscam apresentar seus produtos em estilo único e personalizado. Os sinetes ainda são encontrados em leilões, museus, colecionadores, a venda na web. Nela há diversos vídeos ensinando a como fazer sinetes e lacres de cera.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Jaqueline Vieira de; VASCONCELLOS, Maria Celi Chaves. **“Meus caros paes”: a educação das Princesas Isabel e Leopoldina.** Revista Educação em Questão, Natal, v.44, n.30, p.6-35, set./dez. 2012. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4079>.

FABRINO, Raphael Joao Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra.** IPHAN, 2012. (Trabalho de pesquisa desenvolvido na Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro, como parte do Programa de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012.

GASPARETTO JUNIOR, Antonio. **Anel do pescador.** Disponível em <https://www.infoescola.com/religiao/anel-do-pescador/>

GASTAUD, Carla Rodrigues. **De correspondências e correspondências: cultura escrita e práticas epistolares no Brasil entre 1880 e 1950.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2009. Tese (Doutorado em Educação)

MERCALDI, Marlon. MOURA, Mônica. **Função social dos anéis: uma breve história.** In: Anais do 10º Colóquio de Moda. 7ª Edição Internacional. 1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2014. 2014. Disponível em: <http://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-EIXO-3-Funcao-dos-Aneis-Uma-breve-Historia.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **Exposição revela personagem da corte brasileira: condessa de Barral.** In. Boletim Faperj. Rio de Janeiro, publicado em 04/12/2014. Disponível em <https://www.faperj.br/?id=2801.2.0>

Sombrinha

Alice Rigoni Jacques

Memorial Do Deutscher Hilfsverein ao Colégio Farroupilha/MCF



243

A sombrinha... ela confere um charme a mais às ruas nos dias cinzentos e volta e meia também dá as caras em dias ensolarados. Ao caminhar, passear ou pegar atalhos com a sombrinha surgem conversas fugazes, comentários sobre folhas caídas no chão, gatos

e cães que povoam as ruas e pássaros que, com sua melodia, alegam os dias. No desvio dos caminhos, observam-se os movimentos cotidianos, os braços dados debaixo da mesma sombrinha. São marcas de um tempo que se pereniza nas andanças dos nossos caminhos. Andar por aí, solto, sem destino fixo, pode lembrar a flânerie de Baudelaire, que traz a figura do observador, perambulador. Para Azevedo (2013, p. 140), o flâneur circulava sem destino pelas ruas e deixava-se encantar por tudo que as compunha, como se a cidade fosse um filme ou uma exposição de arte que instigasse sua curiosidade e proporcionasse certo êxtase estético. A ação provocada pelo flânar das sombrinhas ao perambular pelas ruas, parques ou outros lugares, permite novas formas de apropriação desses espaços e o engendramento de novas singularidades que, na percepção de Guattari (1992, p. 173), nada mais é do que a “produção do destino da humanidade”. Assim, no flânar pelos diversos espaços vê-se uma poética a partir da qual o olhar transeunte sobre a cidade e seus passantes se constrói, denunciando a pressa, o pragmatismo econômico nas atitudes e a expressão da velhice como marcas de uma sociedade em que a literatura tenta buscar espaço.

Ao buscar entender um pouco o lugar ocupado pelas sombrinhas, supõe-se que elas surgiram na região da Mesopotâmia e, como na região quase não havia chuvas, elas eram usadas por reis e pessoas de posse para se protegerem do sol. Foi a partir do século XVI, com as Grandes Navegações, que as sombrinhas conheceram seus dias de glória na Europa. Feitas em seda e importadas diretamente da Índia pelos portugueses, as sombrinhas se tornaram símbolo de riqueza e prestígio.

No século XVII, a sombrinha e o guarda-chuva se separaram, inclusive com o surgimento de palavras diferentes, no francês e no inglês, para os dois objetos. A grande diferença estava nos materiais utilizados (seda nas sombrinhas e tecidos menos nobres nos guarda-chuvas) e no fato de que os guarda-chuvas eram impermeabilizados com óleos, assim como se fazia na China.

No século XVIII, as estampas e decorações das sombrinhas também ficaram um pouco mais leves. Saem os pesados bordados e as franjas metálicas e entram as sedas estampadas com florais adamascados, típicos das indústrias de seda francesas. Assim, a sombrinha começou a se popu-

larizar como um acessório para proteger a palidez da pele, muito valorizada na época, e chegou ao seu auge no século XIX.

Um dos registros visuais desse artefato é a peça aqui apresentada, uma sombrinha de seda, do século XIX, com cabo de ferro e porcelana, decorada com a pintura de um casal e medindo aproximadamente 83 cm. A seda, tecido nobre, foi fabricada do casulo da lagarta de diversas mariposas. O aramado, suportado por uma haste em ferro, também compõe o artefato, dando um toque nobre ao acessório. Já a representação de um casal, encenada na pintura que reveste o cabo da sombrinha, remete à imaginação da paixão, do encantamento do encontro e da cumplicidade a dois.

Já nos anos 50, as mulheres usavam as sombrinhas muito mais pelo seu charme do que pela sua praticidade, desfilavam pelas ruas exibindo seus glamourosos acessórios da moda. Nos dias de hoje, ela é um utilitário que, graças aos novos modelos cheios de cores, estampas e formatos diversos, voltou à cena com tudo como um acessório de moda prático e versátil, para fazer a alegria principalmente de quem mora em cidades de climas extremos, com muitas chuvas ou muito sol.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Maria Thereza Oliveira. Passeio de sombrinha: poéticas urbanas, subjetividades contemporâneas e modos de estar na cidade. **Revista Magistro [online]**, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 138-146, 2013.

GUATTARI, Felix. **Caosmose um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

Talha

Andre Jorge Marcelino da Costa Marinho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em Educação



Por água clama o Rio de Janeiro
A todo instante em fúria desabrida,
E o Governo escutando o seu berreiro
Mata-lhe a sede? Não! Faz avenida.
[...]

Em nossos tempos de neurastemia,
Está grassando a avenidomania,
Moléstia de feição a mais grotesca
Por isso, quando no Café do Brito
Pede-se um copo d'água,
Ouve-se um grito:
– Garçom, um copo de avenida fresca¹.
(TIGRE, p. 36, 2005)

A Talha é um recipiente com o objetivo de armazenar água fresca para consumo no ambiente doméstico. A peça tem 34 cm de altura e foi confeccionada em faiança (cerâmica branca), no século XIX, com pinturas manuais de flores na cor rosa e fundo branco no estilo Art Nouveau. O utensílio em tela pode permitir a compreensão histórica de alguns dos hábitos do cotidiano, relacionados ao acesso e consumo de água limpa, bem como as atenções da esfera públicas para a sua distribuição e tratamento.

No Brasil, a partir do século XVI, as primeiras iniciativas para organizar o sistema de distribuição e tratamento de água ocorreram com a construção de aquedutos e encanamentos, no intuito de levar a água até as fontes, chafarizes e/ou bicas para acesso da população. No entanto, nesses locais, a qualidade da água era impactada pelo uso das lavanderias públicas, bebedouros de animais e descarte de lixo e esgoto nos locais de extração, contribuindo para a poluição da água.

Outro problema estava na distância entre as residências e os locais de coleta da água. Assim, alguns setores recorriam aos “aguadeiros ou carregadores de água, que circulavam pelas ruas da cidade, a pé ou em carroças, vendendo o líquido” (KLAUCK, 2018, p. 177) e as armazenavam em moringas, potes ou cuias.

No caso da elite brasileira, a importação de produtos europeus provocados pela abertura dos portos e a crescente integração do país no mer-

¹ Texto de Bastos Tigres produzido no período das reformas urbanas do Rio de Janeiro do início do século XX.

cado mundial no século XIX, também deixou suas marcas nos recipientes para água, como a talha em faiança. Os utensílios domésticos produzidos nesse material eram mais aceitos do que de outras modalidades de cerâmicas, tendo em vista, por exemplo, o alto valor econômico das peças de porcelana (SILVA, GOMES, 2009).

O processo de “purificação” da água pelas talhas era bastante rudimentar e ocorria por meio da decantação (BELLINGIERI, 2004), no qual, após a sedimentação, a água era retirada com o auxílio de uma concha, sem esbarrar no fundo, para não levantar os dejetos. Até o século XVIII, a potabilidade da água para consumo era realizada pelo campo visual, a partir do qual as pessoas separavam as consideradas ‘boas águas’ das ‘águas pestilentas’. Assim, caso não se pudesse enxergar as impurezas, se a água tivesse aparência cristalina e não tivesse gosto ruim, a conclusão era a de que estava própria para o consumo (BELLINGIERI, 2004).

Até meados do século XIX a preocupação sistêmica com a qualidade da água que se bebia não estava presente na agenda pública, tendo em vista o grande número de epidemias e doenças que afetavam a população no período oitocentista, tais como o cólera-morbo (FIOCRUZ, 2022), geralmente transmitido pela água contaminada. Com o crescimento dos centros urbanos e suas populações, as autoridades públicas buscaram tratar da higiene e saúde pública de forma mais ampla (MELLO, 2010).

Em relação ao tratamento da água para o consumo, a principal mudança ocorreu no início do século do XX, com instalação das primeiras indústrias no país, dentre elas, as de porcelanas responsáveis pela produção das primeiras velas filtrantes (BELLINGIERI, 2006). A união da vela de filtragem, para a purificação, com a talha, para a conservação da água fresca, resultou no formato de filtro de água atual, comum na maioria das casas brasileiras, sendo o filtro de barro, uma invenção nacional, um dos melhores do mundo (O GLOBO, 2017).

Referências bibliográficas

BELLINGIERI, Júlio Cesar. Água de beber: a filtração doméstica e a difusão do filtro de água em São Paulo. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.12. p. 161-191. jan./dez. 2004.

Uma Análise da Indústria de Filtros de Água no Brasil. **Cerâmica Industrial**, (3) mai./jun., 2006.

FIOCRUZ. Biblioteca Virtual em Saúde Adolpho Lutz. **A busca de um lugar ao sol. Doenças e epidemias no Rio de Janeiro (1850-1880)**. Disponível em: <http://www.bvsalutz.coc.fiocruz.br/html/pt/static/trajetoria/volta_brasil/busca_doenca.php> Acesso: 24 mar., 2022.

KLAUCK, Aline Gabriela. **Água, fontes e aguadeiros: o abastecimento hídrico em nossa Senhora do Desterro (século XIX)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

MELLO, Juliana Oakim Bandeira de. O abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro durante o período joanino. **Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro**, n.4, p.159-167, 2010.

O GLOBO. **Filtro de barro, invenção brasileira, é um dos melhores do mundo**, 16 jun., 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2017/06/filtro-de-barro-invencao-brasileira-e-um-dos-melhores-do-mundo.html>> Acesso em 24 mar., 2022.

TIGRE, Bastos. Cirano & Cia apud KOK, Glória. Rio de Janeiro na época da Av. Central, **Bei Comunicações**, São Paulo, 2005.

SILVA, Jeremyas Machado; GOMES, Flamarion Freire Da Fontoura. Faiança fina e a identidade burguesa na Uruguaiana do século XIX. **Anais do 1º Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão da UNIPAMPA**, v. 1, n. 1, 2009.

Taquígrafo

Patrícia Coelho

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Programa de Pós-Graduação em Educação



250

○ taquígrafo era um objeto para o registro de diálogos e discursos com a maior rapidez possível, de forma que não fosse perdida nenhuma palavra. A linguagem da taquigrafia é fonética, composta de sinais específicos que representam sons, palavras ou até frases mais usuais. O taquígrafo tinha pequeno volume, de aproximadamente 22 centímetros, podendo ser transportado em uma bolsa. Era de ferro envernizado de preto e com teclas niqueladas. A escrita, antes feita a pena ou a lápis, passou a ser feita pelas teclas, em número de dez para cada mão, dispostas no sentido de varetas de um leque, sob um plano horizontal. A teclas po-

deriam ser apertadas em conjunto ou separadamente, e corresponderiam ao alfabeto taquigráfico. A pressão dos dedos sobre as teclas poderia comandar dois tipos de ações. A primeira era o movimento do papel, que desenrolava por meio de uma engrenagem. A segunda era a impressão nesse papel por meio de lâminas, do sinal correspondente ao botão ou botões apertados, para formar os estenogramas ou seja, o traçado de uma sílaba ou palavra na linguagem taquigráfica. A máquina era capaz de facilitar o trabalho do taquígrafo, tornando-o mais leve e conseqüentemente mais rápido do que o registro manual, uma vez que os artefatos de escrita não deslizavam no papel com a mesma velocidade da máquina. O taquígrafo era muito utilizado no parlamento para registrar discursos.

Referências bibliográficas

PONTES, Lílian Cordeiro Costa; ALVES, Regina Memória. **A taquigrafia e seus fundamentos**. Fortaleza, INESP, 2012.

Notas. **Novidades** , 17/08/1888, p.1.

Tachygraphia. **A União** , 1890, p.4.

Telephonemas. **O Paiz** , 7/08/1888, p.4.

Telefone

Renata Soares

Faculdade São Judas Tadeu/ Universidade Estácio de Sá/UNESA
Docente – Graduação em Pedagogia

Flávia dos Santos Soares

Universidade Federal Fluminense/UFF
Programa de Pós-Graduação em Educação – Faculdade de Educação

252



“

— **M**eu Deus, isso fala!”
Foi com essa expressão de espanto que D. Pedro II reagiu ao telefone, após participar da apresentação realizada por Graham Bell du-

rante a exposição do centenário de independência dos Estados Unidos na Filadélfia em 1876. O Imperador foi um dos primeiros a adquirir ações da companhia de Bell e rapidamente faria a novidade desembarcar na capital do Brasil.

O telefone foi inventado em 1876 e estabeleceu um novo modelo de comunicação e de organização social, encurtando e relativizando as distâncias. Apesar do primeiro registro de patente indicar Alexander Graham Bell como seu criador, as disputas de paternidade de uma das tecnologias mais importantes da história atravessaram os séculos. No entanto, foi Graham Bell, ao reproduzir acidentalmente o chamado a seu assistente, ‘Senhor Watson, venha cá. Preciso falar com o senhor’, que conquistou o lugar histórico de pai do telefone.

O telefone a Magneto foi desenvolvido durante as pesquisas para o aperfeiçoamento do serviço de telégrafo possibilitando a transmissão de mais de uma mensagem simultaneamente. A tecnologia do telefone baseava-se na transmissão de sinais elétricos por condutores, assim como o telégrafo, mas por meio de corrente elétrica alternada reproduzida por um diafragma de magneto. O termo batizou os primeiros telefones “telefone Magneto de parede” “telefone de mesa a Magneto”. O formato que mantinha o fone pendurado no corpo do aparelho também gerou o nome popular “telefone de força”.

Já contando com uma consistente rede de telégrafo com cabos terrestres e submarinos ligando boa parte do território nacional, em 1879 o Brasil viu instalado o seu primeiro telefone ligando o palácio de Petrópolis a Quinta da Boa Vista. O aparelho passou a ser utilizado por uma pequena parte da população para fins privados e comerciais, mas seria amplamente assimilado socialmente como símbolo de modernidade. A sua primeira exibição foi anunciada com destaque:

Pela primeira vez realizar – se – há amanhã nesta cidade uma experiência do telephone, desse engenhoso é admirável aparelho devido ao gênio inventivo dos norte-americanos. Os aparelhos que tem de funcionar forão fabricados nas officina do Grande Mágico, de que é proprietário o Sr. F Rodde que dirigirá em pessoa à experiência. (Diá-

rio do Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1877 apud Jornal do Commercio, 28 de dezembro de 1877, p.2).

A produção do primeiro aparelho pela loja Grande Mágico revela o caráter misterioso e fascinante que a nova tecnologia despertava da sociedade.

A relação entre mágica e aparelhos mecânicos, bem como com produtos medicinais, fica clara no ramo de atuação de uma loja, Ao Grande Mágico, localizada na prestigiosa Rua do Ouvidor. Vejamos o que vendia: aparelho eletro-medicinal científico, ligas-elétricas mágicas, colar de Royer, anéis, pulseiras, drogarias, perfumarias, limas sulfúricas para calos, canetas eletro-voltáicas, fogos de artifício, equipamentos para mágicos, entre tantos outros produtos. Um de seus lemas era “Mágica Branca...ciência...ao alcance de todos” (MELO, 2021, p. 547).

254

Ignorado pelos que não enxergavam muitas diferenças em relação ao telegrafo, desacreditado por outros que julgavam o aparelho uma “fábula americana” e festejado pela maioria, o telefone lançou moda. O aparelho ganhou rapidamente o debate público, virou nome de periódicos (O telephone, chronica hebdomadária. Rio de Janeiro, publicada entre 1878 e 1879), tema de crônicas, colunas periódicas em jornais de grande circulação (Gazeta da Noite, Jornal do Commercio), enredo de espetáculos teatrais (A telefonista, comédia opereta de Antony Mars em cartaz em 1892 no Teatro Apollo no Rio de Janeiro), modelo de chapéu e, pela possibilidade de rápida comunicação simultânea, figura de metáfora para os sentimentos humanos na literatura e na poesia:

O olhar, só olhar, porque o olhar dos amantes é um telefone em plena atividade. Trocão recados de instante a instante e conversam apesar da distância com a mesma facilidade com que o fariam por meio da voz se estivessem juntos. A distância é uma palavra vã para os namorados (Jornal do Commercio, 15 de fevereiro de 1878, p. 2).

A grafia do nome do aparelho “telephone”, à francesa, no lugar “telephono” suscitou também debates acalorados sobre a utilização da língua portuguesa:

O traductor do francêz para portuguez traduz telephone por telephone. É um erro de quasi toda a gente, um erro sem razão. Os franceses dizem telephone e telegraphe pela natureza de sua língua. Mas nós que dizemos télégrapho porque cargas d’água havemos dizer telephone? (Revista Ilustrada, janeiro de 1885, p. 6)

Para além de grafias e expressões do cotidiano, o telefone criou facilidades para o comércio e logo as lojas cariocas estampavam nas propagandas publicadas nos periódicos os números de três dígitos em que se podia contactar diretamente com os estabelecimentos para encomendas, reservas, consultas ou simplesmente deixar recados (Theatro Recreio, telefone 634. 1887. Escripório de engenharia Pedro Leandro Lamberti, n. 207 1884, Ao Cyano de Ouro Alfaiataria n. 355 1885). As estações de bonde também anunciavam as instalações de telefones de uso público que permitiam o contato com carros de aluguel para a comodidade de quem se deslocava pela cidade.

Na estação dos Voluntários da Pátria, está collocado um telefone, pelo qual os Srs. passageiros podem, a qualquer hora do dia ou da noite, pedir carros extraordinários ou animaes que chegarão com a pequena demora de um quarto de horas (Jornal do Commercio, 1879, p.7).

Além das facilidades da rápida comunicação, o telefone passou a fazer parte dos serviços públicos. O corpo de bombeiros, a polícia, os correios e até as igrejas enxergaram no uso do telefone a possibilidade de melhorar e agilizar suas atividades.

No entanto, as comodidades do aparelho também levantavam suspeitas e provocava deboche sobre os abusos do seu uso. As crônicas e charges miravam os políticos brasileiros:

Muitos deputados resolveram não mais comparecer para as conversas fiadas, e recorrem ao telefone para saber se há ou não sessão. Boa ideia desde já aderimos ao systema ao menos assim São Cristóvão não nos apunhalará em vão (Revista Illustrada, julho de 1891, p.5)

Ao longo do século XX o telefone renovaria sua forma, ocuparia definitivamente os espaços públicos e privados da sociedade, se estabeleceria como símbolo de tecnologia e de distinção social. Juntamente com os bondes, automóveis, relógios de pulso, luz elétrica, fotografia, cinema e aviação, o telefone fez parte das novidades que reconfiguraram a vida em sociedade, desafiando o tempo e a distância e forjando o homem moderno.

Referências bibliográficas

JORNAL DO COMMERCIO , Rio de Janeiro, edição 360, 28 de dezembro de 1877.

256 **JORNAL DO COMMERCIO** , Rio de Janeiro, edição 00046, 15 de fevereiro de 1878.

JORNAL DO COMMERCIO , Rio de Janeiro, edição 00091, 1 de abril de 1879.

MELO, Victor Andrade de. Uma diversão entre a ciência e o ocultismo: os espetáculos de mágica no rio de janeiro do século XIX. Belo Horizonte. **Revista LICERE** , Belo Horizonte, v.24, n.3, p. 527–574, set/2021.

REVISTA ILLUSTRADA . Rio de Janeiro, edição 00400, janeiro de 1885.

REVISTA ILLUSTRADA . Rio de Janeiro, edição 00624, julho de 1891.

Telégrafo

Alexandra Lima da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



257

Março de 2022. Enquanto este texto era escrito, o mundo assistia simultaneamente, às imagens dos ataques da Rússia à Ucrânia. Pessoas desesperadas trocam mensagens por meio de aplicati-

vos como Telegram e What's app. As notícias de uma guerra nunca foram tão velozes e instantâneas.

Mas no século XIX, quando o telégrafo surgiu, a sensação de velocidade também esteve presente. Num tempo em que as pessoas se correspondiam por cartas, o telégrafo modificou a maneira como a comunicação acontecia.

No Brasil, a expansão da rede telegráfica aconteceu no período de 1866-1886:

“Nesses vinte anos, o Império construiu 10.969 quilômetros de linhas telegráficas ligando 182 estações, capazes de ‘estretar num sólido e vigoroso laço de fio telegráfico todo o vasto litoral de um ao outro extremo do país’. A eletricidade e o fio telegráfico eram pensados, então, como os meios modernos capazes de atar as províncias, costurá-las umas às outras, evitando dessa forma a desagregação do território” (MACIEL, 2001, p. 6).

258

Ainda que muitos sistemas telegráficos tenham sido utilizados ao longo de séculos, o telégrafo elétrico foi desenvolvido em meados do século XIX e por mais de 100 anos, se tornou o principal meio de transmissão de informações. O telégrafo foi um dos meios de transmissão das notícias das grandes guerras mundiais do século XX.

Ainda que outros inventores tenham desenvolvido projetos anteriormente, foram Samuel Morse e seu assistente, Alfredo Vail, os que se consagraram como os criadores do código Morse e do telégrafo elétrico, no ano de 1837.

A palavra telégrafo significa “sinais à distância” ou “escrita à distância”. Através dos fios, o telégrafo conectou regiões distantes geograficamente. O mundo pôde conversar de forma mais veloz, pois os fios encurtaram as distâncias oceânicas e transcontinentais. Infelizmente, nem sempre a comunicação e o diálogo diplomático são os caminhos escolhidos pelos líderes que governam os países. Alguns seguem escolhendo o caminho da violência bélica, por este ser um caminho mais rentável para alguns. Notícias de guerra seguem atuais.

Referências bibliográficas

Biblioteca Nacional. **“Há 168 anos, era inaugurada a primeira linha de telégrafo do Brasil”**. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020> [Acesso em 15/02/2022]

MACIEL, Laura Antunes. **Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil**. Revista Brasileira de História, 21 (41), 2001, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/rrXsdCMRcbJRK5Xx6VpBLvD/?lang=pt>

A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da Comissão Rondon. 1ª. ed. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998. 319p

SCHULZ, Peter. **Quem inventou o telégrafo? Esquerda-direita-direita, direita, esquerda- direita...** Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/artigos/peter-schulz/quem-inventou-o-telegrafo-esquerda-direita-direita-direita-esquerda-direita> [Consulta em 01/03/2022]

Tesoura de Parteira

Marilyn Alves Maia

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd

Naqueles dias, ajudados por vizinhos, Ana Terra, Eulália e Pedro construíram o rancho onde iam morar. Tinha paredes de taipa e era coberto de capim. Quando o rancho ficou pronto, Ana, o filho e a cunhada, que até então tinham vivido com a família de Marciano, entraram na casa nova. O único móvel que possuíam era a velha roca de D. Henriqueta. Dormiam todos no chão em esteiras feitas de palha. Ana conservava sempre junto de si, à noite, a velha tesoura, pensando assim: “Um dia inda ela vai ter a sua serventia”. (VERÍSSIMO, 2002, p. 170).



260

Na saga *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo (1905-1975) há diversas personagens que representam o feminino, entre elas, Henriqueta e Ana Terra, mãe e filha. Tais personagens se fun-

dem e exacerbam o período vivenciado por elas. Henriqueta trabalhava o dia inteiro e ficava durante a noite em sua roca de fiar, consciente e resignada com sua vida. Recomendava a Ana que aceitasse a mesma sina. Quando precisou partir em busca de outra vida, acompanhada de seu filho Pedro, Ana levou consigo a velha roca de fiar de sua mãe e a tesoura de parto. Simbolicamente, a roca significava que o tempo tinha que prosseguir, pois sua tessitura não podia parar. A tesoura simbolizava a ruptura com o passado e, simultaneamente, o começo da nova vida e todas as outras vidas que Ana ajudaria a vir ao mundo ao exercer o ofício de parteira. Ana Terra possuía em sua essência a consciência de sua força e a segurança do seu papel diante da realidade. Para ela que trabalhava em casa e na lavoura, ‘fazendo serviço de homem’, cada dia era uma cópia do outro. Não havia domingo e nem dia santo que a impedisse de sair quando fosse chamada a auxiliar no nascimento e cortar algum cordão umbilical.

No século XIX, o Dicionário da língua brasileira de Luiz Maria da Silva Pinto (1775-1869), publicado em 1832, definiu a tesoura como: “Instrumento de cortar de duas peças afiadas e unidas por um eixo. Peça de dois páos em aspa [...]” (PINTO, 1832, p.88o). Ao longo do tempo a tesoura foi ganhando mais sofisticação nas suas estruturas, com mais aplicabilidade, passando da forma rudimentar a modelos diferenciados para fins diversos: corte de cabelo; tosa de animais, de árvores; bordados; costuras; cirurgias; entre tantos outros.

A tesoura de parto, objeto desse verbete, é um instrumento que por muitos séculos teve sua história atrelada às mulheres partejantes, e assim, se estabeleceu como um definidor de experiências por excelência, passando das calejadas mãos de parteiras, às finas mãos de médicos cirurgiões. As protagonistas do ofício de partejar, além de acompanharem as gestantes antes e após o parto, davam também os primeiros cuidados à criança. O repertório de saberes era passado pela experiência, de mulher para mulher, do ver fazer para o saber fazer, como bem sublinham Palharin e Figueirôa (2018). A institucionalização da medicina, sobretudo, a partir do século XIX, deslocou a prática popular das parteiras ao espaço da marginalidade – quando eram perseguidas, difamadas e criminalizadas

– como ressalta a célebre parteira da Casa Imperial, Madame Durocher (1809-1893). No artigo Deve ou não haver parteiras?, publicado nos Annaes Brasilienses de Medicina, da Academia Imperial de Medicina, Durocher defendeu a classe afirmando serem “as únicas pessoas capazes e habilitadas para os partos” (1871, p.257). A entrada dos homens com seus conhecimentos fisiológicos e anatômicos à assistência do parto, se sobrepõe ao ofício milenar das parteiras. No Brasil, Madame Durocher foi a primeira mulher a receber, em 1834, o diploma de parteira emitido pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, uma das poucas a frequentar o espaço, majoritariamente masculino. As mulheres, cujo ofício era trazer crianças ao mundo, inicialmente apenas com os saberes herdados da experiência cotidiana, foram gradativamente excluídas de sua prática milenar, levando muito mais tempo para ocupar academias da ciência.

O Dr. Lucien Pénard (1810-1890), cirurgião sênior da Marinha que assumiu diversos lugares de honra junto à sociedade médica de Paris, escreveu o Guide pratique de l’agcougheur direcionado a obstetras, parteiras e estudantes. A quinta edição, que o médico considerava ser uma promessa de boa aceitação por ser mais completo na descrição dos métodos de operação, descrevia o modo como abordar a parturiente; os diferentes tipos de parto; posição do feto; tabela de acidentes que requerem ação imediata da parteira; os instrumentos necessários – entre eles a tesoura de parto –, e outros ensinamentos. Sobre o material a ser utilizado para o parto, discorreu:

Se for pedido para fazer um parto perto de sua casa, podemos, a menos que se saiba da urgência do caso; apenas traga seu estetoscópio, algumas gramas de centeio ergoté, e seu kit, no qual deve conter: um par de tesoura reta de pontas arredondas, – uma sonda de mulher, – um bisturi longo comum, com borda da ponta ligeiramente convexa, – um segundo bisturi reto e fechado, – um tubo laríngeo, duas ou três agulhas curvas para sutura, e fios todos encerados¹ (PÉNARD, 1879, p.220).

1 Livre tradução da autora.

Sobre os cuidados dispensados aos recém-nascidos, o guia orienta que após se constatar que a criança estivesse respirando bem, o cuidado imediato em amarrar o cordão umbilical:

Para isso, pega-se um dos filetes de fio encerado, que foram preparados anteriormente, e estrangula-se firmemente o cordão a uma distância do umbigo de no máximo 3 a 4 centímetros, tendo o cuidado de encerrar o cabo da linha em nó duplo (...). Terminando o nó duplo, o excesso é subtraído das duas extremidades do filete, e, depois disso, o próprio cordão umbilical é cortado com uma tesoura, um centímetro depois da ligadura (PÉNARD, 1879, p. 253).

Com relação aos procedimentos com a parturiente, o médico Pénard recomendava fazer um corte no períneo. Este procedimento tinha por precaução a possível ruptura no períneo, ainda que não houvesse nenhum experimento científico demonstrando a necessidade de tal intervenção para a laceração do períneo. Dr. Lucien Pénard considerava um mecanismo tolo o ato de passar o dedo ao redor, entre a cabeça da criança e a vulva, a fim de facilitar a passagem. Ressaltava ainda que o método proposto já era utilizado pelo renomado obstetra Paul Antoine Dubois (1795-1871), e por vários assistentes de parto daquele período. Nesses termos, aventava que se armassem com uma tesoura forte e se fizesse, “de cada lado, em direção à parte posterior dos grandes lábios, uma incisão de no máximo um centímetro”. Admite ser um ato doloroso, contudo, sem danos, ao que observa: “sem dúvida, abre-se assim o caminho para duas lágrimas em vez de uma; mas essas lágrimas não irão longe e não interessarão, aliás, a nenhum órgão importante.” (PÉNARD, 1879, p. 244).

Para o Dr. Pénard, a dor do corte seria pouco sentida, em vista das intensas dores do instante do parto. A justificativa para tal prática decorre da minimização da dor da mulher, ancorada pelo discurso de autoridade que define e ordena a ciência, a sociedade e os corpos, tendo nos corpos das mulheres maior centralidade, garantindo com isso maior controle e intervenção sobre a população – a isso Foucault denominará de biopoder, observando que “a velha potência de morte em que se simbolizava o poder

soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 2013, p. 150).

Apresentar a tesoura implica mais que descrever suas experiências de usos, possibilita perceber significados nas formas da vida em sociedade. Os objetos evocam a participação dos indivíduos na criação ordinária e histórica da ação humana. Ao definirmos tesoura de parto, definimos sentidos para tais coisas, fazendo delas representações e vestígios das ações e das memórias da sociedade.

Referências bibliográficas

DUROCHER, Marie Josephine Mathilde Durocher. **Deve ou não haver parteiras?** ?. In: ANNAES BRASILIENSES DE MEDICINA. n.8, Tomo XXII, p.256-271, jan.1871. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/062014/5694> .Acesso em: 04 abr. 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 23.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

PALHARINI, Luciana Aparecida; FIGUEIRÔA, Silvia de Mendonça. Gênero, história e medicalização do parto: a exposição “Mulheres e práticas de saúde”. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos** , v. 25, n. 4, p. 1039-1061, 2018. Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz.

PÉNARD, Lucien. **Guide pratique de l'accoucheur et de la sage-femme**. 5. ed. Paris: Librairie J.- B. Baillièrre et Fils, 1879. p.200, p.246, p.249. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5833555c>. Acesso em: 04 abr. 2022.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto – MG: Typrographia de Silva: 1832. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 07.abr.2022.

VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento** (O Continente I). São Paulo: Globo, 1997.

Urinol

Juciele Pereira Dias

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



265

Urinol (séc XIX – ourinol, cf. PINTO, 1832) é um recipiente de uso cotidiano para urinar, defecar ou mesmo escarrar. De formato geralmente arredondado, pode ser feito de porcelana, cerâmica, pedra, metal, com ou sem ornamentos. Trata-se de uma peça relativamente pequena, não pesada, portátil, ou seja, de possível deslocamento para desprezo dos dejetos e limpeza. Seu nome e uso apresenta variações no

tempo e no espaço, sendo também conhecido como penico, bispote, vaso da noite, bacio, vaso de câmara, pot de comadre. No caso de uso especializado, em ambiente hospitalar, possui as terminologias específicas de paggaio ou comadre. Uma curiosidade sobre seu uso é o de servir também como instrumento de trabalho da parteira. Segundo Barreto (2001, p. 147), “quando a secundina [placenta] demorava de sair, a parida deveria sentar em um urinol com água fervendo para receber todo o vapor, dizendo numa só respiração: salsa, salsa, salsa”.

Segundo Schettino (2012), até o século XX, apesar de ter um local reservado para fazer suas necessidades fisiológicas (casinha), alguns moradores davam preferência ao uso do urinol em seus quartos. Hoje muitas pessoas se lembram do popular penico das avós: esmaltado, branco, com alça lateral, guardado embaixo da cama para uso noturno, mas que também podiam ser acomodados em uma portinha inferior da mesinha de cabeceira da cama. E o penico ou ainda o ‘troninho’, feitos em plástico, fazem agora parte do cotidiano de muitas crianças bem pequenas em processo de desfralde. O troninho normalmente tem um assento, com uma tampa que cobre o urinol acoplado e removível para limpeza.

Na página on-line do Museu do Urinol (<https://museodelorinal.es/museo/>), situado em Rodrigo, na Espanha, é contado que no século III, com Diocleciano, já se tinha um lugar reservado para urinar ou defecar, porém seu uso era coletivo. Posteriormente, em castelos e mosteiros, foram feitos canais que ligavam essas “latrinas” a um fosso, mas teria sido com Carlos V, em 1374, na França, que se advertiu que as casas particulares deveriam ter seus lugares reservados para dejetos humanos. Com isso, no século XVII, são fabricados os urinóis de porcelana e de grés, difundindo-se a partir do século XVIII ao serem produzidos também em outros materiais.

No Brasil do período colonial, segundo Schettino (2012, p. 171-172), a casa urbana tinha um quintal com senzala e a “secreta” (casinha), porém, frequentemente, o urinol era preferido e seu conteúdo despejado em praias ou terrenos distantes pelos escravizados. Desde o século XIX, em um “mundo em que a higiene pública era precária, o urinol era objeto imprescindível à vida doméstica” (MELLO E SOUZA, 1997). Logo, a pergunta

que fica é: afinal, como se dá esse processo de desprezo dos dejetos do urinol no espaço urbano e quais os seus efeitos sócio-históricos? Sabe-se que, no século XIX, quando a cultura do uso do urinol estava presente na sociedade, nas casas havia um recipiente onde se despejava o conteúdo. Segundo Oliveira (2015, p. 36), o nome dado a esse recipiente era “tigre”, enquanto “tigreiro” era como denominavam o escravizado responsável por carregar os grandes vasos com excrementos, que escorriam por seus corpos, marcando-o os pelos desprezos (des)humanos.

Referências bibliográficas

PINTO, Luiz Maria da Silva. **DICCIONÁRIO da Língua Brasileira**. Ouro Preto: Typhographia de Silva, 1832. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 16 mar 2022.

OLIVEIRA Isabel Cristina Borges de. **Vocabulário Controlado sobre escravidão, abolição e pós-abolição**: a representação dos conceitos. Coordenado por Lucia Maria Velloso de Oliveira. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. 49 p. Disponível em: <http://www.memoriaescriavidao.rb.gov.br/pdf/VocabularioControlado.pdf>. Acesso em: 16 mar 2022.

MUSEO DEL ORINAL. Historia del orinal. Disponível em: <https://museo-delorinal.es/museo/historia-del-orinal/>. Acesso em: 16 mar 2022.

BARRETO, Renilda. Corpo de mulher: a trajetória do desconhecido na Bahia do século XIX. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 34, p. 127-156, 2001. Editora da UFPR.

SCHETTINO, Patrícia Thomé Junqueira. **A MULHER E A CASA**: Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial e a evolução do papel feminino na sociedade carioca no final do século XIX e início do século XX. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MELLO E SOUZA, Laura. **História da vida privada no brasil:** Cotidiano e vida privada na América portuguesa. Volume 1. Caderno de imagens. Coordenação geral da coleção por Fernando A. Novais. Rio de Janeiro, RJ: Companhia das Letras, 1997.

Urinol Feminino

Paloma Rezende de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO
Departamento de Fundamentos da Educação



269

A importação de porcelanas produzidas na França no século XIX introduziu um padrão francês nos usos e gostos da elite brasileira, que o adotou como parte de seu modo de vida e de classe social. Foi neste sentido que importou, sobretudo da França, todo um aparato material para suas residências, sejam urbanas ou rurais (BARBUY, 2019). Soma-se a isso, as transformações no espaço doméstico decorrentes da crescente urbanização e separação entre local de trabalho e moradia, que demarcaram o público e o privado. O arranjo da casa é incrementado por meio da decoração. Os cômodos se especializam, ganham móveis fixos e se enchem de objetos associados ao morador e ao seu gosto pessoal (CAR-

VALHO, 2003). Outro elemento importante foi o conjunto de medidas sanitárias e o incentivo a certas práticas de higiene como forma de combater as diversas doenças contagiosas, que refletiu no design dos objetos, sendo privilegiado o uso de materiais como porcelana também em banheiras, urinóis e latrinas, em substituição às cadeiras retretes em madeira (PAULILLO, 2017). Assim, uma estética francesa se introduz nesses meios em que a origem dos objetos representa por si só uma garantia do bom gosto. Importar da França numerosos objetos de luxo, caros e refinados, era então moda e uma necessidade social das classes altas (BARBUY, 2019).

Em uma escala de valor, as louças mais caras descritas nos inventários post mortem eram as de porcelana, pois sua pasta possuía elevado custo, diferente das demais peças em que a técnica decorativa era determinante para a atribuição de valor. Desse modo, as porcelanas eram utilizadas em raras ocasiões, como em um jantar, baile ou chá para convidados especiais (SOARES, 2011). A porcelana francesa tinha, apesar de todas as dificuldades comerciais, em relação aos concorrentes ingleses e alemães, uma importância econômica, pois seu valor mais forte era o simbólico. A ideia de refinamento, na França, associava-se claramente à perfeição do processo artesanal, sendo os objetos produzidos por meio de técnicas sempre elaboradas dos materiais empregados e imbuídos de uma concepção estética. Sua estética, qualidade e origem desempenhavam um papel de destaque no aparato das elites brasileiras no século XIX (BARBUY, 2019).

De acordo com Paulillo (2017, p.312), o urinol, “vaso sanitário portátil usado para urinar e defecar”, também conhecido como “mijadeiro, penico, vaso ou vaso noturno”, é encontrado em anúncios de leilões listado junto aos móveis dos quartos, indicando seu uso neste cômodo. O urinol de porcelana, por sua vez, era atrelado à higiene e limpeza, principalmente no início do século XX, quando no Brasil se propaga o discurso higienista. Ainda assim, Schettino (2012) relata que era usual a sobreposição de funções de utensílios e cômodos da casa. Por ser facilmente transportável, o urinol indica certa maleabilidade de lugar e/ou o compartilhamento. Tal característica levou, muitas vezes ao seu uso inadequado, como observado pelos viajantes que visitaram a região do Serro/MG, nos oitocentos, onde, apesar da elegância dos serviços, serviam sopa no urinol de louça e

colocavam uma quantidade de pratos dispostos na mesa sem uma função aparente (SENA, 2007).

Ainda hoje, o urinol feminino, por seu formato oval e suas alças, é facilmente confundido com a peça de mesa fabricada por Hache, Jullien & Cie, identificada como “molheira” nos leilões da atualidade, diferenciando-se do urinol por acompanhar um prato oval com a mesma decoração. Esta fábrica francesa, fundada em Vierzon, em 1845, por Petry e conduzida por seu filho Adolphe Hache e seu genro Léon Pépin-Lehalleur, contava com quase mil trabalhadores, no final do século, e era concorrente de Pillivuyt, Limoges e Sèvres, funcionando até o ano de 1934 (LETOUNEAU, 1995). O monograma que acompanha esta peça também indica que ela recebeu medalha de ouro na terceira Feira Mundial de Paris ou Exposition Universelle, realizada entre maio e novembro de 1878, a qual foi descrita por Ortigão (2018).

Referências bibliográficas

BARBUY, Heloísa. Um sistema comercial-cultural de importação de porcelanas de mesa francesas no Brasil do século XIX. **Varia Historia**. Belo Horizonte, vol. 35, n. 67, p. 275-309, jan/abr 2019.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Gênero e cultura material: uma introdução bibliográfica. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. v.8-9, n.1, p. 293-324, 2003.

LETOUNEAU, Henri. L'industrie de la porcelaine en Berry et régions voisines. Essai de géographie historique. **Norois**. n. 167, 1995, p. 535-548.

ORTIGÃO, Ramalho. **Paris Exposição Universal**. Feitoria dos livros. 2018.

PAULILLO, Clarissa de Almeida. **Corpo, casa e cidade**: três escalas da higiene na consolidação do banheiro na moradia paulistana (1893-1929). Dissertação. Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SCHETTINO, Patrícia Tomé. **A mulher e a casa**: estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial e a evolução do papel feminino na sociedade carioca no final do século XIX e início do XX. Tese. Escola de Arquitetura. UFMG, 2012.

SENA, Tatiana da Costa. **O consumo de louças estrangeiras e produção artesanal de louça vidrada em Vila Rica (1808-1822)**. Monografia. Departamento de História. UFOP, 2007.

SOARES, Fernanda Codevilla. **Vida material de Desterro no século XIX**: as louças do palácio do governo de Santa Catarina, Brasil. Tese. Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2011.

UNITED STATES. Commission to the Paris Exposition (1889). **Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of Paris**. p.302-303. Disponível em: <Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of ... – Google Livros>. Acesso em: 21 fev.2022.

Verascópio

Heloisa Helena Meirelles dos Santos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Programa de Pós-Graduação em Educação/ProPEd



273

VERASCÓPIO RICHARD. Aparelho estereoscópico para ver fotos em 3a. dimensão. Fabricação francesa. Séc. XIX. Dispositivo estereoscópico compacto, para ver fotos com visão panorâmica tridimensional, confeccionado em madeira ou metal pela Maisons de la Furnitures Photographiques du Richard Frères. O aparelho foi criado em 1893 pelo industrial Jules Richard (1848-1930), que introduziu um novo formato de lâminas de vidro com duas ou mais lentes, com um sensor acoplado de imagens para cada uma. Este aparelho estereoscópico expõe imagens planas simultaneamente, em perspectiva, com tridimensionalidade. As imagens fotográficas exibidas no verascópio eram realísticas e por isso eram

anunciadas com destaque como “Feitos do Estereoscópio”, no Catálogo de produtos da empresa Richard:

A fotografia estereoscópica¹ [visualizada no verascópio], desenhando ao mesmo tempo as formas exatas, erige diante de nós, no espaço, um verdadeiro modelo do sujeito que aparece com seu relevo natural. Os planos se soltam, sentimos a espessura dos objetos, a distância que os separa. Temos a completa ilusão de ver o próprio assunto novamente, através deste maravilhoso aparelho: o estereoscópio! Os objetos estão ali, à nossa frente: aqui está o belo caminho que afunda sob os pinheiros; ali, bem perto, o velho cedro em cuja sombra havíamos descansado; seus galhos pendurados chegam tão perto de nós que nós estendemos a mão para agarrá-los! Feriado de alívio! Maravilhosa e poderosa ilusão que estátuas em vez de desenhos! Nem o cinema fugidio e vacilante; nem o carbono ou a goma mais bem-sucedidos podem nos dar a aparência de uma realidade mais realística através da estereoscopia [contida no verascópio] (ÉTABLISSEMENTS J. RICHARD, 1931, p. 5)²

274

Funcionamento

No interior do verascópio, fabricado inicialmente em estrutura metálica nos formatos 6 × 13 cm e 45 × 107 cm, as imagens estereoscópicas

- 1 Foram precursores da fotografia estereoscópica no Brasil os fotógrafos Marc Ferrez (1843-1923), carioca e Revert Henrique Klumb (1826- 1886), alemão, morador da cidade serrana de Petrópolis. Marc Ferrez tem seu acervo de 15 imagens do século XIX preservadas no Instituto Moreira Salles. Destacam-se na obra as fotografias panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro e arredores feitas com câmeras estereoscópicas. Recebeu de D. Pedro II título de Photographo da Marinha Imperial, (VASQUEZ e FERREZ, 1993). Klumb foi agraciado, em 1861, por D. Pedro II, com o título “Fotógrafo da Casa Imperial”. Klumb é autor do livro “Doze horas em diligência. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora”, única obra do Brasil do século XIX a ser idealizada, fotografada, escrita e publicada por uma só pessoa. Também foi o primeiro livro de fotografia inteiramente litografado e produzido no país. Dois exemplares desta obra pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional (VASQUEZ, 2000)
- 2 Tradução livre da autora de texto do Catálogo da empresa J. Richard de 1931, em língua francesa.

fixadas na placa de vidro são afastadas e inclinadas no sentido horizontal, fazendo com que se unifiquem com aspecto de tridimensionalidade, pela sensação de relevo visualizada (ibidem). O aparelho possibilita ver a imagem ampliada 36 vezes (PERIN, 1993). O princípio do verascópio é a observação de duas imagens estereoscópicas à distância dos dois olhos, para possibilitar visão do relevo exato. Para isso os centros das objetivas ficam posicionados a uma distância de, aproximadamente, 65 milímetros, sendo esta a maior largura possível das imagens a serem observadas, o que permite que o verascópio use placas de vidro com cerca de 13% do comprimento do aparelho com a mesma imagem, em ângulos diferentes. Para aproveitamento máximo da cobertura visual das lentes, as imagens no dispositivo possuem formato quadrado com altura de 65 milímetros cada uma. Este efeito ocorre porque esta é a distância que separa os olhos humanos. O verascópio é um aparelho estereoscópico leve (950 g) e simples de usar, ao contrário de seus antecessores, como daguerreótipo³, destinados, todos, a profissionais da fotografia. Usa um formato pequeno de 45x107, para uso amador, na observação de fotos impressas para o modelo. Este mesmo Verascópio Richard faz parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis, com mais de mil diapositivos. Foi doado, com as placas dos diapositivos, por Maria Lúcia David de Sanson e teria pertencido, segundo consta, ao avô de seu esposo (PENNAFORT, 2009). Grande acervo de diapositivos, o maior do Brasil para este aparelho, encontra-se no Museu da Imagem e Som (Coleção Guilherme dos Santos) e Instituto Moreira Salles

275

Uso no Brasil

A fotografia – como “traço essencial da comunidade da imagem” (BARTHES, 2012, p.13) ajudou a construir a representação de civilidade e modernidade do Segundo Império brasileiro que se estende ao início da fase republicana brasileira, agindo como “elemento constitutivo da nova nacionalidade [associado ao] Estado monárquico, portador e impulsiona-

3 Imagem fixada sobre uma geralmente de placa de cobre, com um banho de prata que produz uma superfície espelhada positiva e negativa, dependendo do ângulo em que é observada. (KOSSOY, 2009)

do projeto civilizatório, e a natureza, [tomada] como base territorial e material deste Estado” (SALLES, 1996, p;68). No século XIX a forma mais significativa e moderna de imagem visual, foi o estereoscópio. Ao documentar a vida social dita “civilizada”, o registro fotográfico estereoscópico substitui as pinturas dos viajantes estrangeiros que retratavam, pelo exotismo, as paisagens e povo brasileiros. O uso do verascópio Brasil se estende ao período republicano porque “a proclamação da República representava, aos olhos de alguns membros da elite, ‘o embarque no trem da evolução rumo à estação civilização” (MELO, 2009, p.18 apud PEÇANHA, 2012, p.2). Na república, a difusão da meta de civilização pela imagem se amplia com o aperfeiçoamentos de outros aparelhos estereoscópicos de base similar que sucederam e aperfeiçoaram, no século XX, o verascópio: o Glifoscópio⁴ (1905-1930), o Hómeos (1914-1930) e o Taxifoto⁵. Este movimento de registro civilizatório na fotografia, de acesso mais popular e possível a todos, ocorre principalmente através dos retratos, em carte de visite e da divulgação das paisagens e prédios públicos em cartões postais, porque permitiam, também, a construção de identidades sociais através da imagem (LOPES, MAUAD, MUAZE, 2017); As imagens para verascópio de logradouros e prédios da cidade, especialmente da cidade-capital, com ou sem a inclusão de sujeitos, demonstravam a inserção do Brasil à “civilização da imagem” (KOSSOY, 2002, p. 63), em um momento onde civilizar era a palavra de ordem.

Com o passar do tempo, o que é possível de encontrar que seja mais agradável mais divertido que os diapositivos sobre vidro da fotoestereoscopia? Reunidos em família e acompanhados de bons amigos sentados ao redor da mesa passa-se de mão em mão o aparelho estereoscópico [o verascópio] exibindo os diapositivos! [E surgem as imagens de] bons momentos que passaram, [...] criaturas que talvez

4 O Glifoscópio é um aparelho econômico com 35 F, ao invés de 175 F do verascópio. Também usa placas diapositivas para permitir a visualização tridimensional. O modelo Hómeos usa filme de 35mm, com visualização em formato 24x18. O Taxifoto possibilita visualização com placas com 25 faixas, pode ser transformado em projetor. O relevo é visualizado com óculos verde/vermelho.(PÉRIN, 1993)

6 Obedecida a grafia da fonte.

nunca mais encontrem no caminho, [...] estação de águas [...], excursão [...], cidades de verão [...], convivência íntima de uma longa viagem [...] (SANTOS, 2019, p. 226 apud MONTEIRO, 1988)

O uso da fotografia no/do verascópio de vistas por amadores não-fotógrafos, permitiu a inclusão na vida cotidiana nas imagens, o que permite questionar: se este aparelho não profissional foi comum a todas as classes sociais no Brasil do século XIX e início do século XX; se houve possibilidade de manuseio por mulheres; e se poderia ser parte de coleção (POMIAN, 1984) que representasse a sensibilidade feminina. No século XX o uso e aquisição deste aparelho estereoscópico se restringe ao seu uso no ambiente doméstico da elite brasileira, porque o verascópio de vistas as vinculava à civilidade republicana. Por ser o verascópio de vistas com tridimensionalidade um aparelho destinado a amadores interessados em fotografia, com interesse em trazer para sua intimidade imagens mais realistas de lugares e pessoas, obtidas com um aparelho estereoscópico, é possível acreditar que no Brasil, no final do século XIX, poucos o possuíam já que seus diapositivos eram inicialmente vendidos somente em Paris, na sede da empresa J. Richard. No entanto, “aparelho estereoscópico com vistas” aparece nos leilões de móveis e utensílios das salas de visita a venda, como o anúncio de leilão de J. Dias como constante de seu catálogo no *Jornal do Commercio* de 5 de março de 1900, p. 5; o leilão de Assis Carneiro publicado no *Jornal do Commercio* de 9 de março de 1900 à p. 7. O uso deste aparelho, comumente designado “estereoscópio com vistas”, também foi citado em nota sobre a visita do presidente brasileiro Campos Salles a Buenos Aires, no *Jornal do Commercio* de 1 de novembro de 1900, à p.1. A matéria relata que o Intendente Adolpho Bullrich apresentou ao presidente em um “estereoscópio com vista” as festas que ocorriam na cidade em homenagem à sua passagem pela Argentina. Tal menção é indício do uso do aparelho no primeiro ano do século XX e, também, em outros países da América do Sul. Afirma Santos (2019), provavelmente baseada em anúncios de leilões publicados nos periódicos do Rio de Janeiro, que era comum nas salas de visita das famílias brasileiras, haver uma caixa estereoscópica, um verascópio, um taxifoto ou similar, para o lazer da família e amigos. O interesse por fotos estereoscópicas no início

do século XX ajudava também a divulgar a marca de cigarros Veado que, em seu anúncio no Correio da Manhã de 2 de julho de 1909, informava: “Cigarros Veado, delicada mistura de fumo cubano, lindas carteirinhas, bella coleção de Photo Stereoscopio a 300 réis, nas principaes casas de varejo da capital e do interior, alta novidade” (p.8)⁶.

As imagens estereoscópicas historicamente registradas como tal eram placas de vidro e foram produzidas no início do século XX. Encontrei placas produzidas por e para o verascópio Richard produzidas no Brasil, no arquivo de Guilherme Antônio dos Santos, precursor da estereoscopia com Verascópio entre nós. Dentre elas, a vista do Morro do Corcovado tomada da Rua do Aqueduto, atual Almirante Alexandrino (1920), placas de carnaval de rua no Rio de Janeiro (1932) chegada e banho de mar, em Copacabana, dos reis da Bélgica quando de sua visita a terras brasileiras (1920) no acervo do Instituto Moreira Salles. Grande parte da coleção de Santos encontra-se sob a guarda do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. O fotógrafo amador Guilherme dos Santos em depoimento ao jornal A Noite, Suplemento, na Secção de Rotogravura, em 1 de agosto de 1950, à p. 6, afirma que ao viajar para a Europa, em 1905, e verificar “a maneira deprimente com que era apresentado o Brasil em certas fotografias” (SANTOS, 1950, p.6), resolveu fazer um arquivo de imagens⁷ que desfizesse tal impressão, apresentando um Brasil civilizado e cheio de atrações, habitado por uma raça superior” (ibidem). As reproduções de imagens deste fotógrafo amador chegaram a ser doadas, através do Ministério das Relações Exteriores, a Chefes de Estado e personalidades estrangeiras para difundir a imagem “civilizada” do Brasil, no período das festas do Centenário da Independência (1922). Em entrevista posterior de Guilherme dos Santos ao periódico Correio da Manhã de 20 de maio de 1952, à p.5, Santos revelou

6 A reserva técnica do Instituto Moreira Salles possui cerca de 3.000 imagens de Guilherme dos Santos. A maior parte do acervo deste fotógrafo-amador encontra-se sob a guarda do “Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, onde estão 17.812 mil negativos e 9.310 mil positivos (em vidro), além de 1.302 ampliações em papel feitas a partir dos negativos” (Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/guilhermesantos/> Acesso: 21/02/2022.)

7 À época da entrevista Guilherme Santos estimava seu arquivo com “16.000 documentos [imagéticos] fixados em clichês-matrizes [que permitem] reproduções em número ilimitado” (SANTOS, 1950, p.6)

que seu arquivo possuía, naquele momento⁸, 12.000 imagens da cidade do Rio de Janeiro e outras 8.000 imagens dos Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, estas últimas de 1908, destacando-se no acervo por ele construído os aspectos históricos e artísticos do material. Fazem parte deste acervo imagético o arquivo em placas de vidro para verascópio de nus femininos fotografado no Brasil por Santos. As placas eróticas para verascópio foram inicialmente produzidas por J. Richard, na Rue Mélingue, 26, em Paris com imagens europeias que eram ambientadas como animação de pinturas. Exibiam cenas de sedução, denominadas “imagens para cavalheiros”. Estas fotos eróticas produzidas pela empresa Richard se destinavam oficialmente a abastecer as câmeras verascópicas que a empresa fabricava, mas, “não é coincidência que o estereoscópio tenha se tornado sinônimo do imaginário erótico e pornográfico ao longo do século XIX” (CRARY, 2012, p. 125).

A produção de nus femininos floresceu muito no início do século XX na Europa e no Brasil (PLATEAU HASSARD, 2022), como indica o acervo de Guilherme dos Santos. As imagens femininas em uso no verascópio sempre refletiam o olhar do fotógrafo que via a objetificação da mulher (PRIORE, 2011). Estas imagens, também encontradas em postais no Rio de Janeiro, demonstram uma liberdade de expressão e comportamento usual naquele momento, de maneira direta e sem artifícios divulgadas até em jornais como o Rio Nu. Comenta Gilberto Amado em suas memórias – descritas em “Mocidade no Rio de Janeiro e primeira viagem à Europa” (1958) – a intensa liberalidade de costumes para homens e o “intenso tráfego carnal” (p.11) que assumiam ares de licitude e normalidade, o que se estendia, não só presencial como imaginariamente, às imagens da relação sexual (implícita ou explícita) impressas, e que no verascópio, podiam ser levadas à casa apreciadas em 3D. O verascópio, na literatura brasileira foi citado por Gustavo Barroso (1888 – 1959), professor, ensaísta e romancista, em sua obra memorialística de 1941, “Consulado da China” pela lembrança

8 Em matéria publicada na Coluna “Rio de Bairro em Bairro”, do O Globo de 7 de janeiro de 1964, à p.5, 2ª ed., Guilherme dos Santos informa contar com 18.000 placas de dispositivos para o verascópio. A coluna sugere à Superintendência do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro que faça uma exposição pública com as matrizes em vidro.

da revelação, por um dos personagens, de placas diapositivas. Na historiografia foi citado em artigo de Iara Cecília Pimentel Rolim (2014), pela informação que o etnólogo, antropólogo, pesquisador e fotógrafo francês, naturalizado brasileiro, Pierre Verger (1902-1996) trocou seu Verascópio Richard que fazia fotos (não era verascópio de vistas) por uma máquina fotográfica moderna, a Rolleiflex. Tese de doutoramento recentemente (2019) defendida por Maria Isabela Mendonça dos Santos analisa o papel da fotografia estereoscópica na cultura visual brasileira através do acervo de Guilherme do Santos considerado, o maior colecionador e produtor da estereoscopia no Brasil. O uso de aparelhos de estereoscopia com vista é discutido também por Rodrigo Peixoto (2017) ao abordar o paradigma da educação visual – referendada em Pestalozzi, que apoia e difunde um ensino visual – apoiado na experiência desenvolvida para uma sociedade moderna baseada no uso da tecnologia para proporcionar conhecimento que pode admitir-se à representação da realidade.

As fotografias [estereoscópicas para visualização no verascópio] assumiram naturalmente um papel de relevo na sala de aula, impondo-se como resumo de todo um mundo. Nelas coabitavam tanto os valores de verdade e objetividade da fotografia, como a valia de objeto que a sua natureza óptica tridimensional lhe conferia (PEIXOTO, 2017, p. 37)

A escolha das imagens a serem visualizadas no verascópio, inicialmente por parte dos fotógrafos e empresas que as comercializavam e, principalmente, por parte da instituição educativa/docente reforça o papel disciplinador imposto no cotidiano escolar brasileiro nos séculos XIX e XX que trabalha com a educação através dos sentidos, organizada pela razão do professor.

Conclusão

O Verascópio Richard com vista foi um sucesso desde sua criação pela tridimensionalidade das fotos impressas em seu diapositivo, trazendo para o aconchego das casas a possibilidade de ver, o mais realisticamente

possível naquele momento tecnológico, imagens que se desejava recordar e compartilhar. As mulheres tinham acesso a este aparelho estereoscópico por ser de fácil manuseio e compor um dos acessórios da sala de visitas onde entretiam os convidados da casa, logo, também se prestavam à sensibilidade feminina de escolha dos móveis e utensílios que comporiam aquele ambiente de convívio social. As “fotos de cavalheiros” impressas nas placas de vidro do diapositivo por satisfizeram a sexualidade masculina do momento, centrada no patriarcalismo e secundarização das mulheres na sociedade.

Referências bibliográficas

AMADO, Gilberto. **Mocidade no Rio de Janeiro e primeira viagem à Europa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1958.

BARROSO, Gustavo. **Consulado da China**. 3º volume de “Memórias”. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa Editora, 1941.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre fotografia. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Hemeroteca**. A Noite: Suplemento, de 1 de agosto de 1950; Correio da Manhã de 2 de julho de 1909; Correio da Manhã, 20 de maio de 195; Jornal do Commercio, 5 de março de 1900; Jornal do Commercio, 9 de março de 1900; Jornal do Commercio de 1 de novembro de 1900; O Globo de 7 de janeiro de 1964.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contaponto Editora, 2012.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na História do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

ÉTABLISSEMENTS J. RICHARD. **Vérscope, Glyphoscope, Taxiphote, Homéos**. Catalogue du Juin 1931. Paris, France: Établissements J. Richard, 1931.

JAYO, Martin. **Verascope Richard**. In: _____. Quando a cidade era mais gentil. Disponível em: <https://quandoacidade.wordpress.com/2014/09/11/verascope-richard/> Acesso: 25/01/2022

LOPES, Marcos Felipe de Brum; MAUAD, Ana Maria e MUAZE, Mariana. Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX. **REB. Revista Estudios Brasileños**. vol.4, nº 8. Espanha, Salamanca/ Brasil, São Paulo: Ediciones Universidad de Salamanca/ Universidade de São Paulo (USP), 2º semestre, 2017. p. 160-175.

MELO, Maria Thereza Chaves. **A modernidade republicana**. Tempo, n.º 26, 2009. p. 15-31

MONTEIRO, Lilia Maria Maya. Depoimento da série Projetos Especiais. **Projeto Guilherme Santos**. Rio de Janeiro, RJ: Museu da Imagem e do Som, 1988.

KOSSOY, BORIS. **Realidades e ficções na trama fotográfica** (3º ed.). São Paulo: Ateliê, 2002.

A Fotografia Além da Corte. Expansão da fotografia no Brasil Império. **Acervo**. v. 22, no 1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional jan/jun 2009. p. 109-122.

KLUMB, Revert Henrique. **Doze horas em Diligência**. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora Rio de Janeiro: Casa do Editor J. J. Costa Pereira Braga/Fotografia Klumb, 1872.

PEÇANHA, Natália Batista Uma pedagogia “para homens”: O Rio Nu e sua função disciplinadora do homem civilizado. Anais. **XV Encontro Regional de História – ANPUH-Rio** (Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa). Rio de Janeiro, São Gonçalo: FFP/UERJ/ ANPUH-RIO. 23 e 27 de julho de 2012. p. 1- 17.

PENNAFORT, Roberta. Herdeiros desprendidos ajudam a compor acervo. In: **O Estadão de São Paulo**, 18 de abril de 2009. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,herdeiros-desprendidos-ajudam-a-compor-acervos,357270> acesso: 21 de janeiro de 2022.

PERIN, Jacques. **Jules Richard et la magie du relief**. Miallet, France: Cyclope, 1993.

PLATEAU HASSARD le blog His. **Jules Richard et le vérascope**. Disponível em: <http://plateauhassard.blogspot.com/2012/11/jules-richard-et-le-verascope.html> Acesso: 10/02/2022.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **Pêche au arpon, a trajetória de uma fotografia**. Resgate, vol. XXII, nº 27. Jan./Jun., 2014 p. 18-29.

SALLES, Ricardo, **Nostalgia Imperial**. A Formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p. 98.

SANTOS, Maria Isabela Mendonça dos. **A mirada estereoscópica de Guilherme Santos**: cultura visual no Rio de Janeiro (séculos XIX, XX). Tese (Doutorado). Rio de Janeiro, Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2019

SANTOS, Guilherme dos. Entrevista concedida ao Jornal A Noite (Suplemento), Rotogravura, publicada em 1 de agosto de 1950, p.6 In: **BIBLIOTECA NACIONAL**. Hemeroteca Digital. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120588&pagfis=41252> Acesso: 21/02/2022.

TAVARES, Maria da Conceição da Silva. **Do Naturalismo às Ciências Modernas nos Açores**. Ensaio Biográfico de Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Tese (Doutorado em História e Filosofia das Ciências). Universidade de Lisboa/Faculdade de Ciências. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa/Faculdade de Ciências, 2017.

VASQUEZ, Pedro Karp **Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp e FERREZ, Gilberto (curadoria e textos). **Exposição A fotografia no Brasil do século XIX**: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez 1843/1993. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

Visor Estereoscópio

Mariana de Aguiar Ferreira Muaze

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em História

284



A palavra fotografia deriva do radical grego, phôs, que significa luz e quer dizer “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias”. Esta denominação registra um pouco da história do surgimento desta tecnologia, na qual Louis Jacques Mande Daguerre, em 1839, aperfeiçoando as experiências de Nicéphore Niépce, inventou o primeiro processo fotográfico: o daguerreótipo. Desde então, houve grandes investimentos no aprimoramento técnico da fotografia a fim de aumentar

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva

Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patroclo

Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

sua viabilidade econômica. Assim, diversos pesquisadores buscaram uma reprodução fotográfica cada vez mais veloz e “verdadeira”, entendida como mais próxima à imagem que os olhos humanos captam do mundo. Abriu-se, então, uma corrida rumo à verossimelhança que impulsionou o desenvolvimento de novas técnicas, formatos e processos fotográficos, a exemplo do: talbotico, ferrotipo, ambrotipo, papel albuminado e o formato carte-de-visite, bem como a fotografia estereoscópica.

A fotografia estereoscópica foi inventada em 1844, pelo escocês Sir David Brewster, que aperfeiçoou os estudos da visão binocular de Charles Wheatstone e desenvolveu uma mercadoria de grande apelo comercial. Em 1851, o aparelho Brewster (visor estereoscópico) foi apresentado à rainha Vitória da Inglaterra na primeira Exposição Universal de Londres e se tornou uma febre. O processo utilizava uma câmera com duas lentes gêmeas, cujos centros ópticos eram separados por 3,6 cm, distância média entre os olhos humanos. No ato fotográfico, a câmera gerava duas imagens diferentes do mesmo referente que, depois de reveladas, eram colocadas lado a lado num cartão. Através de visor, as imagens se fundiam e geravam uma experiência visual tridimensional ao observador. O sucesso do invento foi tamanho que, em 1854, foi criada a primeira empresa de produção e distribuição de vistas estereoscópicas – a London Stereoscopic Company. A empresa usava o slogan “No home without a Stereoscope”/ “Nenhum lar sem estereoscopia” e continha um catálogo com mais de 10.000 para serem compradas.

O consumo de imagens estereoscópicas não se restringiu à Europa e Estados Unidos. Com a expansão da fotografia pelo mundo, a tecnologia das câmeras e visores estereoscópicos foi sendo aperfeiçoada e, em 1862, passou a permitir a visualização de tipos humanos. Desde então, as temáticas representadas se ampliaram e deixaram de ser objetos inertes e naturezas mortas para se tornarem paisagens urbanas e naturais, lugares turísticos, fotografias de personalidades, monumentos e sítios históricos, retratos de familiares e até mesmo pornografia. As imagens estereoscópicas eram expostas tanto nas exposições universais quanto em outros lugares públicos de lazer e instrução. Mas foi no espaço da casa, na intimidade das famílias das classes médias e abastadas, que os cartões es-

tereoscópicos foram cotidianamente visualizados. Ao lado do piano, dos carte-de-visite, dos livros e de outras mercadorias, estas imagens compuseram a materialidade de um habitus de classe, baseado na distinção, que demarcou o mundo dos mais abastados seja no Brasil, na Europa ou nos Estados Unidos. Enquanto objetos da cultura material, estes artefatos da modernidade integraram o mundo do lazer, do colecionismo, da decoração e do consumo das famílias enriquecidas e ajudaram a interconectar lugares e pessoas à ordem burguesa e capitalista em ascensão no século XIX.

Os visores eram encontrados em diferentes modelos (de pé, de mesa, de mão) e havia caixas refinadas para o armazenamento dos cartões estereoscópicos colecionados. Portanto, se por um lado estes objetos decoravam as salas de estar, por outro assumiam protagonismo em eventos que reuniam amigos e familiares para a observação coletiva das imagens tridimensionais. No Brasil, diferentes famílias os consumiam, dentre elas os Ribeiro de Avellar que encomendaram a francesa Maison Central de Photographie, Stéréoscopique et Pittoresque, em 1873, um aparelho de estereoscopia e algumas dúzias de imagens que custaram 421.50 francos, e a família de Benjamin Constant, cujo cunhado Karl Fraenkel e a filha Bernardina colecionavam imagens de museus e personalidades. Contudo, uma das grandes incentivadoras estereoscopia no Brasil foi a família imperial, que contratou o alemão Revert Henrique Klumb, fotógrafo pioneiro neste tipo de imagem no país, para registrar diversos monumentos e logradouros públicos. Mesmo assim, Klumb não se furtou a eternizar cenas da escravidão na capital da corte e nas fazendas do interior.

Referências bibliográficas

FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1974, MUAZE, Mariana. “O Império do Retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista”. Projeto História (PUC-SP), v.34, p.169 – 187, 2007.

LUZ, F. C., & PEIXOTO, R. “**O Efeito Espectáculo da Fotografia Estereoscópica do Séc. XIX**: Contributos para um Arquivo Digital”. Artciencia.Com, Revista De Arte, Ciência E Comunicação, (20-21), 2017.

PARENTE, José Inacio. **A Estereoscopia no Brasil**. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

SANTOS, Maria Isabela Mendonça dos. **Cenas cariocas: o Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos**, Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2014.

TURAZZI, Maria Inês. **Poses e Trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo**. RJ: FUNART & Rocco, 1995.

Visor Grafoscópio

Ana Lúcia Cunha Fernandes

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ
Faculdade de Educação

288



Um visor grafoscópio era um dispositivo do século XIX usado em salas de estar para melhorar a visualização de fotografias e texto. Tal objeto consistia em uma lente de aumento geralmente colocada

Maria Celi Chaves Vasconcelos (Coord.) • Alexandra Lima da Silva
Ana Cristina B. Lopez M. Francisco • Lia Machado Fiuza Fialho • Luciana Borges Patrolo
Pablo Álvarez Domínguez • Raphael Gualter Peixoto

em uma moldura de madeira e servia para ampliar textos e imagens. O grafoscópio deve basear-se na patente de Charles John Rowsell de 1864. Peça fechada mede 22,5cm x 15cm x 7 cm. Aparelho que faz parte de um conjunto mais amplo de aparelhos e dispositivos óticos, inserido no contexto do século XIX, período de massificação e de difusão da cultura do impresso, de produção e reprodução de imaginários sociais e de circulação de repertórios temáticos, indicando novos regimes de produção, apropriação e difusão de sentidos por meio de novas práticas culturais em circulação no bojo da construção de uma civilização/cultura moderna. Nesse sentido, artefatos como esse podem ser entendidos como instrumentos que promovem a circulação e a transferência de novos saberes e a produção de formas de vida urbana, em consonância com a ideia de progresso. Trata-se de uma conjuntura marcada por transformações e transferências técnicas e tecnológicas, tornando disponível um novo sistema de objetos que permitiam a difusão de diversos imaginários sociais que envolvem a técnica no interior de uma cultura moderna (eletricidade, telefone, telégrafo, fonógrafo, cinematógrafo, etc.). Um novo sistema de objetos pertencentes a um “sistema técnico que também indicava novas formas aspiracionais da vida moderna e suas imagens” (Narita, 2019), o que contribuía para a organização das formas de socialização em um mundo em profundas mudanças. Além dos aspectos sociais, também se pode perceber a influência de tais dispositivos nas práticas educativas, como nos mostra o mesmo autor ao mencionar um ofício assinado por Benjamin Constant em 1882 que informava sobre a utilidade do grafoscópio e seu regime de atenção a uma “variedade de imagens diversamente multiplicadas”, “deixando ver um syllabario ou grande numero de combinações syllabicas em caracteres de imprensa e manuscriptos, desenhos, figuras e quadros communs da vida para as lições de cousas” (Documento do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, apud Narita 2019).

Referências bibliográficas

NARITA, Felipe Ziotti. **Educação, vida urbana e moralidade:** a elaboração do povo e a invenção do social no fim de século brasileiro. Relatório de Pesquisa de Pós-Doutorado. USP Ribeirão Preto, 2019.

SILVA, Maria Cristina Miranda da. **A presença de aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

COLEÇÃO PRÁTICAS EDUCATIVAS

01. FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Assistência à criança e ao adolescente infrator no Brasil: breve contextualização histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 105 p. ISBN: 978-85-7826-199-3.
02. VASCONCELOS, José Gerardo. *O contexto autoritário no pós-1964: novos e velhos atores na luta pela anistia*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 63 p. ISBN: 978-85-7826-211-2.
03. SANTANA, José Rogério; FIALHO, Lia Machado Fiuza; BRANDENBURG, Cristine; SANTOS JÚNIOR, Francisco Fleury Uchôa (org.). *Educação e saúde: um olhar interdisciplinar*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 212 p. ISBN: 978-85-7826-225-9.
04. SANTANA, José Rogério; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo de Paula (org.). *Golpe de 1964: história, geopolítica e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 342 p. ISBN: 978-85-7826-224-2.
05. SILVA, Sammia Castro; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza (org.). *Capoeira no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 156 p. ISBN: 978-85-7826-218-1.
06. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; PETIT, Sandra Haydée; SANTOS, Iraci dos; GAUTHIER, Jacques (org.). *Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 488 p. ISBN: 978-85-7826-219-8.
07. PAULO, Adriano Ferreira de; MIRANDA, Augusto Ridson de Araújo; MARQUES, Janote Pires; LIMA, Jeimes Mazza Correia; VIEIRA, Luiz Maciel Mourão (org.). *Ensino de História na educação básica: reflexões, fontes e linguagens*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 381 p.
08. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares; PAZ, Sandra Regina (org.). *Políticas, currículos, aprendizagem e saberes*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 381 p. ISBN: 978-85-7826-245-7.
09. VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério; FIALHO, Lia Machado Fiuza (org.). *História e práticas culturais na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 229 p. ISBN: 978-85-7826-246-4.
10. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CASTRO, Edilson Silva; SILVA JÚNIOR, Roberto da (org.). *Teologia, História e Educação na contemporaneidade*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 160 p. ISBN: 978-85-7826-237-2.
11. FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério (org.). *Biografia de mulheres*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 163 p. ISBN: 978-85-7826-248-8.
12. MIRANDA, José da Cruz Bispo de; SILVA, Robson Carlos da (org.). *Entre o derreter e o enferrujar: os desafios da educação e da formação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 401 p. ISBN: 978-85-7826-259-4.
13. SILVA, Robson Carlos da; MIRANDA, José da Cruz Bispo de (org.). *Cultura, sociedade e educação brasileira: teceduras e interfaces possíveis*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 324 p. ISBN: 978-85-7826-260-0.
14. PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afrodescendente e tradição oral africana na formação de professoras e professores – contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 253 p. ISBN: 978-85-7826-258-7.
15. SALES, José Albio Moreira de; SILVA, Bruno Miguel dos Santos Mendes da (org.). *Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 421 p. ISBN: 978-85-7826-262-4.

16. LEITE, Raimundo Hélio (org.). *Avaliação: um caminho para o descortinar de novos conhecimentos*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 345 p. ISBN: 978-85-7826-261-7.
17. CASTRO FILHO, José Aires de; SILVA, Maria Auricélia da; MAIA, Dennys Leite (org.). *Lições do projeto um computador por aluno: estudos e pesquisas no contexto da escola pública*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 330 p. ISBN: 978-85-7826-266-2.
18. CARVALHO, Maria Vilani Cosme de; MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Psicologia da educação: teorias do desenvolvimento e da aprendizagem em discussão*. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2015. 269 p.
19. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CACAU, Josabete Bezerra (org.). *Juventudes e políticas públicas*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 247 p. ISBN: 978-85-7826-298-3.
20. LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de (org.). *Didática e prática de ensino na relação com a escola*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 245 p. ISBN: 978-85-7826-296-9.
21. FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de (org.). *Didática e prática de ensino na relação com a formação de professores*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 145 p. ISBN: 978-85-7826-293-8.
22. SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias (org.). *Didática e prática de ensino na relação com a sociedade*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 213 p. ISBN: 978-85-7826-294-5.
23. CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena (org.). *Didática e prática de ensino: diálogos sobre a escola, a formação de professores e a sociedade*. EdUECE, 2015. 257 p. ISBN: 978-85-7826-295-2.
24. VASCONCELOS, José Gerardo; RODRIGUES, Rui Martinho; ALBUQUERQUE, José Cândido Lustosa Bittencourt de (org.). *Contratualismo, política e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 73 p. ISBN: 978-85-7826-297-6.
25. XAVIER, Antônio Roberto; TAVARES, Rosalina Semedo de Andrade; FIALHO, Lia Machado Fiuza (org.). *Administração pública: desafios contemporâneos*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 181 p.
26. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CASTRO, Edilson Silva; CASTRO, Jéssyca Lages de Carvalho (org.). *(Auto)Biografias e formação docente*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 229 p. ISBN: 978-85-7826-271-6.
27. FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério; VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo de Paula; MARTINHO RODRIGUES, Rui (org.). *História, literatura e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 299 p. ISBN: 978-85-7826-273-0.
28. MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano; ARAÚJO, Fátima Maria Leitão (org.). *Ensino & linguagens da História*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 371 p. ISBN: 978-85-7826-274-7.
29. NUNES, Maria Lúcia da Silva; MACHADO, Charliton José dos Santos; VASCONCELOS, Larissa Meira de (org.). *Diálogos sobre Gênero, Cultura e História*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 175 p. ISBN: 978-85-7826-213-6.
30. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade II*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 471 p. ISBN: 978-85-8126-094-5.
31. MARINHO, Maria Assunção de Lima; ARAÚJO, Helena de Lima Marinho Rodrigues; ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra (org.). *Economia, políticas sociais e educação: tendo diálogos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 194 p. ISBN: 978-85-7826-317-1.

32. FIALHO, Lia Machado Fiuza; MACIEL, Francisco Cristiano Góes (org.). *Polifonia em juventudes*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 234 p. ISBN: 978-85-7826-299-0.
33. SANTANA, José Rogério; BRANDENBURG, Cristine; MOTA, Bruna Germana Nunes; FREITAS, Munique de Souza; RIBEIRO, Júlio Wilson (org.). *Educação e métodos digitais: uma abordagem em ensino contemporâneo em pesquisa*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 214 p. ISBN: 978-85-7826-318-8.
34. OLINDA, Ercília Maria Braga de; SILVA, Adriana Maria Simião da (org.). *Vidas em romaria*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 438 p. ISBN: 978-85-7826-380-5.
35. SILVA JÚNIOR, Roberto da (org.). *Educação brasileira e suas interfaces*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 158 p. ISBN: 978-85-7826-379-9.
36. MALOMALO, Bas'ilele; RAMOS, Jeannette Filomeno Pouchain (org.). *Cá e acolá: pesquisa e prática no ensino de história e cultura africana e afro-brasileira*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 238 p.
37. FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Assistência à criança e ao adolescente "infrator" no Brasil: breve contextualização histórica*. 2. ed. Fortaleza: EdUECE, 2016. 112 p. ISBN: 978-85-7826-337-9.
38. MARQUES, Janote Pires; FONSECA, Emanuelle Oliveira da; VASCONCELOS, Karla Colares (org.). *Formação de professores: pesquisas, experiências e reflexões*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 194 p. ISBN: 978-85-7826-407-9.
39. SILVA, Henrique Barbosa; RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; CARVALHO, Alanna Oliveira Pereira (org.). *A democratização da gestão educacional: criação e fortalecimento dos Conselhos Municipais de Educação no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 144 p. ISBN: 978-85-7826-367-6.
40. SILVA, Lucas Melgaço da; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima; OLIVEIRA, Roberta Lúcia Santos de (org.). *Estudos em educação: formação, gestão e prática docente*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 425 p. ISBN: 978-85-7826-433-8.
41. SILVA JÚNIOR, Roberto da; SILVA, Dogival Alencar da (org.). *História, políticas públicas e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 183 p. ISBN: 978-85-7826-435-2.
42. VASCONCELOS, José Gerardo; ARAÚJO, Marta Maria de (org.). *Narrativas de mulheres educadoras militantes no contexto autoritário brasileiro (1964-1979)*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 104 p. ISBN: 978-85-7826-436-9.
43. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade III*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 456 p. ISBN: 978-85-7826-437-6.
44. PORTO, José Hélcio Alves. *Escritos: do hoje & sempre poesias para todos momentos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 124 p. ISBN: 978-85-7826-438-3.
45. FIALHO, Lia Machado Fiuza; LOPES, Tania Maria Rodrigues; BRANDENBURG, Cristine (org.). *Educação, memórias e narrativas*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 179 p. ISBN: 978-85-7826-452-9.
46. FIALHO, Lia Machado Fiuza; TELES, Mary Anne (org.). *Juventudes em debate*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 355 p. ISBN: 978-85-7826-453-6.
47. ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra; SANTOS, Geórgia Patrícia Guimarães dos; CAVAIGNAC, Mônica Duarte (org.). *Educação em debate: reflexões sobre ensino superior, educação profissional e assistência estudantil*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 243 p. ISBN: 978-85-7826-463-5.

48. SILVA, Lucas Melgaço da; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima (org.). *As voltas da avaliação educacional em múltiplos caminhos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 425 p. ISBN: 978-85-7826-464-2.
49. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares; MARTINS, Elcimar Simão (org.). *Ensino médio: políticas educacionais, diversidades, contextos locais*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 235 p. ISBN: 978-85-7826-462-8.
50. NUNES, Maria Lúcia da Silva; TEIXEIRA, Mariana Marques; MACHADO, Charliton José dos Santos; ROCHA, Samuel Rodrigues da (org.). *Eu conto, você conta: leituras e pesquisas (auto)biográficas*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 235 p. ISBN: 978-85-7826-506-9.
51. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Diálogos transdisciplinares*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 142 p. ISBN: 978-85-7826-505-2.
51. ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra (Org.). *Serviço Social: uma profissão, distintos olhares*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 278 p. ISBN: 978-85-7826-478-9.
52. VASCONCELOS, José Gerardo; XAVIER, Antônio Roberto; FERREIRA, Tereza Maria da Silva (org.). *História, memória e narrativas biográficas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 191 p. ISBN: 978-85-7826-538-0.
53. SANTOS, Patrícia Fernanda da Costa; SENA, Flávia Sousa de; GONÇALVES, Luiz Gonzaga; FURTADO, Quezia Vila Flor (org.). *Memórias escolares: quebrando o silêncio...* Fortaleza: EdUECE, 2017. 178 p. ISBN: 978-85-7826-537-3.
54. CARVALHO, Scarlett O'hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo. *O pedagogo na Assistência Social*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 122 p. ISBN: 978-85-7826-536-6.
55. FIALHO, Lia Machado Fiuza; LOPES, Tania Maria Rodrigues (org.). *Docência e formação: percursos e narrativas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 198 p. ISBN: 978-85-7826-551-9.
56. LEITE, Raimundo Hélio; ARAÚJO, Karlane Holanda; SILVA, Lucas Melgaço da (org.). *Avaliação educacional: estudos e práticas institucionais de políticas de eficácia*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 242 p. ISBN: 978-85-7826-554-0.
57. CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima; SILVA, Lucas Melgaço da; ARAÚJO, Karlane Holanda (org.). *Avaliação da aprendizagem: a pluralidade de práticas e suas implicações na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 380 p. ISBN: 978-85-7826-553-3.
58. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares (org.). *Pesquisa em ensino e interdisciplinaridades: aproximações com o contexto escolar*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 178 p. ISBN: 978-85-7826-560-01.
59. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade IV*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 346 p. ISBN: 978-85-7826-563-2.
60. MUNIZ, Cellina Rodrigues (org.). *Linguagens do riso, práticas discursivas do humor*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 186 p. ISBN: 978-85-7826-555-7.
61. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Talvez em nome do povo... Uma legitimidade peculiar*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 340 p. ISBN: 978-85-7826-562-5.
62. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Política, Identidade, Educação e História*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 172 p. ISBN: 978-85-7826-564-9.
63. OLINDA, Ercília Maria Braga de; GOLDBERG, Luciane Germano (org.). *Pesquisa (auto) biográfica em Educação: afetos e (trans)formações*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 445 p. ISBN: 978-85-7826-574-8.

64. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *O desafio do conhecimento histórico*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 130 p. ISBN: 978-85-7826-575-5.
65. RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; FAÇANHA, Cristina Soares; COELHO, Tâmara Maria Bezerra Costa (org.). *Costurando histórias: conceitos, cartas e contos*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 182 p. ISBN: 978-85-7826-561-8.
66. BRANDENBURG, Cristine; SILVA, Jocysana Cavalcante da; SILVA, Jáderson Cavalcante da (org.). *Interface entre Educação, Educação Física e Saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 211 p. ISBN: 978-85-7826-576-2.
67. FARIAS, Isabel Maria Sabino de; JARDILINO, José Rubens Lima; SILVESTRE, Magali Aparecida; ARAÚJO, Regina Magna Bonifácio de (org.). *Pesquisa em Rede: diálogos de formação em contextos coletivos de conhecimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 171 p. ISBN: 978-85-7826-577-9.
68. MOREIRA, Eugenio Eduardo Pimentel; RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; MARQUES, Cláudio de Albuquerque (Autores). *Implantação e atuação do Sistema de Monitoramento e avaliação do Programa Seguro-Desemprego: estudo de caso*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 340 p. ISBN: 978-85-7826-591-5.
69. XAVIER, Antônio Roberto; FERREIRA, Tereza Maria da Silva; MATOS, Camila Saraiva de (org.). *Pesquisas educacionais: abordagens teórico-metodológicas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 271 p. ISBN: 978-85-7826-602-8.
70. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; COSTA, Hercilene Maria e Silva (org.). *Entrelugares: Tecidos Sociopoéticos em Revista*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 273 p. 978-85-7826-628-8.
71. MACHADO, Maria do Livramento da Silva (org.). *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 337 p. ISBN: 978-85-7826-637-0.
72. MACHADO, Maria do Livramento da Silva (org.). *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 337 p. ISBN: 978-85-7826-638-7 (E-book).
73. SANTOS, Maria Dilma Andrade Vieira dos. *Jovens circenses na corda bamba: confetos sobre o riso e o corpo na educação em movimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 227 p. ISBN: 978-85-7826-639-4.
74. SANTOS, Maria Dilma Andrade Vieira dos. *Jovens circenses na corda bamba: confetos sobre o riso e o corpo na educação em movimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 227 p. ISBN: 978-85-7826-640-0 (E-book).
75. SILVA, Kricia de Sousa. *“Manobras” sociopoéticas: aprendendo em movimento com skatistas do litoral do Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 224 p. ISBN: 978-85-7826-641-7.
76. SILVA, Kricia de Sousa. *“Manobras” sociopoéticas: aprendendo em movimento com skatistas do litoral do Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 224 p. ISBN: 978-85-7826-636-3 (E-book).
77. VIEIRA, Maria Dolores dos Santos. *Entre acordes das relações de gênero: a Orquestra Jovem da Escola “Padre Luis de Castro Brasileiro” em União-Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 247 p. ISBN: 978-85-7826-647-9.
78. XAVIER, Antônio Roberto; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo (Autores). *História, memória e educação: aspectos conceituais e teórico-epistemológicos*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 193 p. ISBN: 978-85-7826-648-6.
79. MACHADO, Charliton José dos Santos (org.). *Desafios da escrita biográfica: experiências de pesquisas*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 237 p. ISBN: 978-85-7826-654-7.

80. MACHADO, Charliton José dos Santos (org.). *Desafios da escrita biográfica*: experiências de pesquisas. Fortaleza: EdUECE, 2018. 237 p. ISBN: 978-85-7826-653-0 (E-book).
81. OLIVEIRA, Mayara Danyelle Rodrigues de. *Rabiscos rizomáticos sobre alegria na escola*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 210 p. ISBN: 978-85-7826-651-6.
82. OLIVEIRA, Mayara Danyelle Rodrigues de. *Rabiscos rizomáticos sobre alegria na escola*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 210 p. ISBN: 978-85-7826-652-3 (E-book).
83. SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias*: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão. Fortaleza: EdUECE, 2018. 275 p. ISBN: 978-85-7826-650-9.
84. SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias*: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão. Fortaleza: EdUECE, 2018. 275 p. ISBN: 978-85-7826-649-3 (E-book).
85. SANTOS, Vanessa Nunes dos. *Sociopoetizando a filosofia de jovens sobre as violências e a relação com a convivência na escola, em Teresina-PI*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 257 p. ISBN: 978-85-7826-664-6.
86. SANTOS, Vanessa Nunes dos. *Sociopoetizando a filosofia de jovens sobre as violências e a relação com a convivência na escola, em Teresina-PI*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 257 p. ISBN: 978-85-7826-662-2 (E-book).
87. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTANA, Ajaynayr Michelly Sobral (org.). *Gênero e cultura*: questões políticas, históricas e educacionais. Fortaleza: EdUECE, 2019. 281 p. ISBN: 978-85-7826-673-8.
88. XAVIER, Antônio Roberto; MALUF, Sâmia Nagib; CYSNE, Maria do Rosário de Fátima Portela (org.). *Gestão e políticas públicas*: estratégias, práticas e desafios. Fortaleza: EdUECE, 2019. 197 p. ISBN: 978-85-7826-670-7.
89. DAMASCENO, MARIA NOBRE. *Lições da Pedagogia de Jesus*: amor, ensino e justiça. Fortaleza: EdUECE, 2019. 119 p. ISBN: 978-85-7826-689-9.
90. ADAD, Clara Jane Costa. *Candomblé e Direito*: tradições em diálogo. Fortaleza: EdUECE, 2019. 155 p. ISBN: 978-85-7826-690-5.
91. ADAD, Clara Jane Costa. *Candomblé e Direito*: tradições em diálogo. Fortaleza: EdUECE, 2019. 155 p. ISBN: 978-85-7826-691-2 (E-book).
92. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva (Autores). *Tudo azul com dona Neuza*: Poder e Disputa Local em 1968. Fortaleza: EdUECE, 2019. 141 p. ISBN: 978-85-7826-670-7.
93. XAVIER, Antônio Roberto; MALUF, Sâmia Nagib; CYSNE, Maria do Rosário de Fátima Portela (org.). *Gestão e políticas públicas*: estratégias, práticas e desafios. Fortaleza: EdUECE, 2019. 197 p. ISBN: 978-85-7826-671-4 (E-book).
94. GAMA, Marta. *Entrelugares de direito e arte*: experiência artística e criação na formação do jurista. Fortaleza: EdUECE, 2019. 445 p. ISBN: 978-85-7826-702-5.
95. GAMA, Marta. *Entrelugares de direito e arte*: experiência artística e criação na formação do jurista. Fortaleza: EdUECE, 2019. 445 p. ISBN: 978-85-7826-703-2 (E-book).
96. LEITINHO, Meirecele Caliope; DIAS, Ana Maria Iorio (org.). *Discutindo o pensamento curricular*: processos formativos. Fortaleza: EdUECE, 2019. 203 p. ISBN: 978-85-7826-701-8.
97. BEZERRA, Milena de Holanda Oliveira; GADELHA, Raimunda Rosilene Magalhães; CARNEIRO, Stânia Nágila Vasconcelos; FERREIRA, Paulo Jorge de Oliveira (org.). *Educação e saúde*: vivendo e trocando experiências no Programa de Educação pelo Trabalho (PET). Fortaleza: EdUECE, 2019. 233 p. ISBN: 978-85-7826-713-1 (E-book).

98. SUCUPIRA, Tânia Gorayeb; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO; Lia Machado Fiuzza. *Quilombo Boqueirão da Arara, Ceará*: memórias, histórias e práticas educativas. Fortaleza: EdUECE, 2019. 151 p. ISBN: 978-85-7826-687-5.
99. RIBEIRO, Luis Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (org.). *Debates em História da Educação e Formação de Professores*: perspectivas da educação contemporânea. Fortaleza: EdUECE, 2019. 300 p. ISBN: 978-85-7826-724-7 (E-book).
100. BRANDENBURG, Cristine; SILVA, Jocyana Cavalcante da (org.). *Práticas de ensino*: semeando produções científicas parceiras. Fortaleza: EdUECE, 2019. 179 p. ISBN: 978-85-7826-725-4.
101. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral (org.). *Exercício da escrita (auto)biográfica*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 398 p. ISBN: 978-85-7826-723-0 (E-book).
102. SILVA; Adryel Vieira Caetano da; NASCIMENTO; Jordana Marjorie Barbosa do; VIEIRA, Livia Moreira Lima; LOPES, Thaynara Ferreira; CARVALHO, Rhanna Emanuela Fontenele Lima de (org.). *25 Anos de PET Enfermagem*: uma trajetória de pesquisa, conhecimento e promoção de saúde. Fortaleza: EdUECE, 2019. 215 p. ISBN: 978-85-7826-745-2 (E-book).
103. SILVA, Maria do Socorro Borges da. *De “mulher-maravilha” a “cidadão persi”*: professoras capulana do educar em direitos humanos. Fortaleza: EdUECE, 2019. 109 p. ISBN: 978-85-7826-753-7.
104. COSTA, Hercilene Maria e Silva; ADAD, Shara Jane Holanda Costa (org.). *Círculo de cultura sociopoético*: diálogos com Paulo Freire sempre!. Fortaleza: EdUECE, 2019. 190 p. ISBN: 978-85-7826-741-4 (E-book).
105. MELO, Deywid Wagner de; MOTA, Maria Danielle Araújo; MAKIYAMA, Simone (org.). *Letramentos e suas múltiplas faces*: experiências do PIBID na UFAL. Fortaleza: EdUECE, 2019. 458 p.
106. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; MACIEL, Maria José Camelo; OLIVEIRA, Antonio Marcone de (org.). *Pedagogia do trabalho*: a atuação do pedagogo na educação profissional. Fortaleza: EdUECE, 2020. 214 p. ISBN: 978-85-7826-774-2.
107. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; MACIEL, Maria José Camelo; OLIVEIRA, Antonio Marcone de (org.). *Pedagogia do trabalho*: a atuação do pedagogo na educação profissional. Fortaleza: EdUECE, 2020. 214 p. ISBN: 978-85-7826-775-9 (E-book).
108. LEITE, Luciana de Lima Lopes. *Ocupar é resistir! Práticas artísticas como tática de resistência nas ocupações do coletivo ocupArthe, em Teresina (2014)*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 266 p. ISBN: 978-85-7826-779-7 (E-book).
109. GOMES, Wagner. *Ensino de História e interdisciplinaridade*: reflexões epistemológicas. Fortaleza: EdUECE, 2020. 185 p. ISBN: 979-65-86445-00-8. (E-book).
110. MELO, Deywid Wagner de; MOTA, Maria Danielle Araújo; MAKIYAMA, Simone (org.). *Letramentos e suas múltiplas faces*: experiências do PIBID na UFAL. Fortaleza: EdUECE, 2019. 458 p. ISBN: 978-65-86445-05-3. (E-book).
111. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenia Sobral do; CAMELO, Renata Albuquerque (org.). *Instrumentos e técnicas do Serviço Social*: desafios cotidianos para uma instrumentalidade mediada. Fortaleza: EdUECE, 2020. 411 p. ISBN: 978-65-86445-01-5.

112. NUNES, Maria Lúcia da Silva (org.). *Paisagens da história da educação*: memórias, imprensa e literatura. Fortaleza: EdUECE, 2020. 216 p. ISBN: 978-65-86445-07-7.
113. MORAES, Ana Cristina de; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; RODRIGUES, Cicera Sineide Dantas (org.). *Arte, docência e práticas educativas*: experiências e contextos. Fortaleza: EdUECE, 2020. 656 p. ISBN: 978-65-86445-25-1. (E-book).
114. SILVA, Maria do Socorro Borges da; FARIAS, Emerson de Souza. *Educação e direitos humanos de crianças e adolescentes*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 110 p. ISBN: 978-65-86445-29-9 (E-book).
115. VIANA, Patrícia Ferreira de Sousa; ADAD, Shara Jane Holanda Costa. *A sociopoética como inovação metodológica na pesquisa em saúde bucal coletiva, com jovens em formação*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 186 p. ISBN: 978-65-86445-34-3. (E-book).
116. OLINDA, Ercília Maria Braga de; PAZ, Renata Marinho (org.). *Narrativas autobiográficas e religiosidade*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 421 p. ISBN: 978-65-86445-43-5. (E-book).
117. ARAÚJO, Conceição de Maria Sousa. *Ensinar e aprender filosofia numa perspectiva ética*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 236 p. ISBN: 978-65-86445-48-0. (E-book).
118. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; LACET, Juliana Aparecida Lemos. *Maria Camélia Pessoa da Costa*: educação como missão de vida. Fortaleza: EdUECE, 2021. 216 p. ISBN: 978-65-86445-55-8 (E-book).
119. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; LACET, Juliana Aparecida Lemos. *Maria Camélia Pessoa da Costa*: educação como missão de vida. Fortaleza: EdUECE, 2021. 216 p. ISBN: 978-65-86445-51-0.
120. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; LIMA, Joana D'arc de Sousa; BRITO, Antônia Edna. *Práticas educativas*: múltiplas experiências em educação. Fortaleza: EdUECE, 2021. 558 p. ISBN: 978-65-86445-62-6 (E-book).
121. RIBEIRO, Luís Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (org.). *Formação e experiências docentes*: práticas pedagógicas em diferentes contextos e cenários: perspectivas da educação contemporânea. Fortaleza: EdUECE, 2019. 475 p. ISBN: 978-65-86445-70-1 (E-book).
122. CARVALHO, Maria Vilani Cosme de; MATOS, Kelma Socorro Alves Lopes de (Org.). *Psicologia da educação*: teorias do desenvolvimento e da aprendizagem em discussão. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2021. 277 p. ISBN: 978-65-86445-69-5. (E-book).
123. SILVA, Hebelyanne Pimentel da. *Uma década de prosa*: impressos e impressões da professora e jornalista Maria Mariá (1953-1959). Fortaleza: EdUECE, 2021. 289 p. ISBN: 978-65-86445-71-8. (E-book).
124. LIMA, Caciano Silva. *Sociopoética no Brasil*: uma pesquisa com Educadores Museais. Fortaleza: EdUECE, 2021. 193 p. ISBN: 978-65-86445-79-4. (E-book).
125. LIMA, Caciano Silva. *Sociopoética no Brasil*: uma pesquisa com Educadores Museais. Fortaleza: EdUECE, 2021. 193 p. ISBN: 978-65-86445-80-0.
126. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; SEVERO, José Leonardo Rolim de Lima; ARAÚJO, Talita Medeiros de (Org.). *Pedagogia jurídica no Brasil*: questões teóricas e práticas de um campo em construção. Fortaleza: EdUECE, 2021. 453 p. ISBN: 978-65-86445-88-6.
127. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; SEVERO, José Leonardo Rolim de Lima; ARAÚJO, Talita Medeiros de (Org.). *Pedagogia jurídica no Brasil*: questões teóricas e práticas de um campo em construção. Fortaleza: EdUECE, 2021. 453 p. ISBN: 978-65-86445-89-3 (E-book).

128. CARVALHO, Scarlett O'Hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Irmã Maria Montenegro*: uma vida dedicada à educação. Fortaleza: EdUECE, 2021. 166 p. ISBN: 978-65-86445-95-4. (E-book).
129. SANTOS, Francisca Mayane Benvindo dos; FIALHO, Lia Machado Fiuza; SALES, José Albio Moreira de. *Maria Socorro Lucena Lima*: educadora cearense referência na formação de professores. Fortaleza: EdUECE, 2021. 183 p. ISBN: 978-65-86445-98-5. (E-book).
130. SOUZA, Antoniele Silvana de Melo; FIALHO, Lia Machado Fiuza; SALES, José Albio Moreira de. *Donêta Leite*: biografia de uma educadora religiosa. Fortaleza: EdUECE, 2021. 207 p. ISBN: 978-65-86445-96-1 (E-book).
131. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenias Sobral do; CAMELO, Renata Albuquerque (Org.). *Instrumentos e técnicas do Serviço Social*: desafios cotidianos para uma instrumentalidade mediada. Fortaleza: EdUECE, 2021. 411 p. ISBN: ISBN 978-65-86445-97-8. (E-book).
132. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; LIMA, Maria Socorro Lucena (org.). *Pesquisa educacional*: tecituras colaborativas na pós-graduação. Fortaleza: EdUECE, 2021. 200 p. Isbn: 978-65-86445-99-2.
133. SILVA, Gustavo Augusto Fonseca. *Por uma educação linguística libertadora*: os estudos gramaticais no ensino básico à luz da pedagogia de Paulo Freire. Fortaleza: EdUECE, 2021. 176 p. Isbn: 978-85-7826-788-9 (E-book).
134. FREIRE, Vitória Cherida Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Maria Luiza Fontenele*: formação educacional e política. Fortaleza: EdUECE, 2021. 212 p. ISBN: 978-85-7826-790-2 (E-book).
135. XAVIER, Antônio Roberto; KANIKADAN, Andrea Yumi Sugishita; SOUSA, José Weyne de Freitas (org.). *Planejamento, políticas públicas e gestão sustentável*: demandas sociais contemporâneas. Fortaleza: EdUECE, 2021. 176 p. ISBN:978-85-7826-787-2 (E-book).
136. XAVIER, Antônio Roberto; SANTOS, José Cleilson de Paiva dos; SILVA, Ana Maria Alves da (org.). *Saberes tradicionais, políticas e ações sustentáveis*: múltiplos atores, diversas abordagens. Fortaleza: EdUECE, 2021. 229 p. ISBN: 978-85-7826-786-5 (E-book).
137. SANTOS, Francisca Mayane Benvindo dos; FIALHO, Lia Machado Fiuza; SALES, José Albio Moreira de. *Maria Socorro Lucena Lima*: educadora cearense referência na formação de professores. Fortaleza: EdUECE, 2021. 183 p. ISBN: 978-85-7826-796-4.
138. CARVALHO, Scarlett O'Hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Irmã Maria Montenegro*: uma vida dedicada à educação. Fortaleza: EdUECE, 2021. 164 p. ISBN: 978-85-7826-795-7.
139. GAUTHIER, Jacques; AMARAL, Augusto Luís Medeiros; AMARAL, Raquel Ávila; ARAÚJO, Natan; GAUTHIER, Maria do Rosário da Soledade; STEIN, Yanée Maudia. *A borboleta cuidador ambiental*: uma pesquisa sociopoética herética com medicinas indígenas e leitura de inspiração guarani dos dados de pesquisa. Fortaleza: EdUECE, 2021. 248 p. ISBN: 978-85-7826-792-6 (E-book).
140. MACIEL, Jocysana Cavalcante da Silva; BRANDENBURG, Cristine; BARON, Miriam Viviane. *Caminhos para o protagonismo em seus espaços da educação e saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 172 p. ISBN: 978-85-7826-799-5.
141. VIEIRA, Arlindo Mendes; MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; FREIRE, Jacqueline Cunha da Serra; LIMA, Maria Socorro Lucena; ALMEIDA, Sinara

Mota Neves de (org.). *Tecituras decoloniais da formação de professores*: incertezas, desafios e lutas. Fortaleza: EdUECE, 2021. 258 p. ISBN: 978-85-7826-812-1 (E-book).

142. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisângela André da Silva; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; LIMA, Maria Socorro Lucena (org.). *Pesquisa educacional*: tecituras colaborativas na pós-graduação. Fortaleza: EdUECE, 2021. 200 p. ISBN: 978-85-7826-803-9 (E-book).
143. CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; FALCÃO, Giovana Maria Belém (Org.). *Marcos da constituição da identidade docente*: narrativas expressas em cartas pedagógicas. Fortaleza: EdUECE, 2022. 194 p. ISBN: 978-85-7826-817-6. (E-book).
144. CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; FALCÃO, Giovana Maria Belém (Org.). *Marcos da constituição da identidade docente*: narrativas expressas em cartas pedagógicas. Fortaleza: EdUECE, 2022. 194 p. ISBN: 978-85-7826-818-3.
145. RIBEIRO, Rosa Maria Barros; SILVA, Samia Paula dos Santos; MEDEIROS, Jarles Lopes de; MATIAS, Emanuela Ferreira; FERNANDES, Maria de Lourdes Carvalho Nunes (org.). *Ética, educação e diversidade*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 356 p. ISBN: 978-85-7826-822-0.
146. RIBEIRO, Rosa Maria Barros; SILVA, Samia Paula dos Santos; MEDEIROS, Jarles Lopes de; MATIAS, Emanuela Ferreira; FERNANDES, Maria de Lourdes Carvalho Nunes (org.). *Ética, educação e diversidade*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 356 p. ISBN: 978-85-7826-821-3. (E-book).
147. RIBEIRO, Luís Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (org.). *Perspectivas sobre formação docente*: experiências contemporâneas e contextos curriculares. Fortaleza: EdUECE, 2022. 270 p. ISBN: 978-85-7826-826-8 (E-book).
148. MACIEL, Maria Jose Camelo; LIMA, Jaqueline Rabelo de; VARELA, Sarah Bezerra Luna; CARVALHO, Marília Nogueira. *Prática docente no ensino superior*: bases, relatos e memórias da formação. Fortaleza: EdUECE, 2022. 574 p. ISBN: 978-85-7826-823-7 (E-book).
149. PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira; MACHADO, Charliton José dos Santos; BATISTA, Eraldo Leme; MÜLLER, Meire Terezinha (org.). *Educação e trabalho na paraíba*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 311 p. ISBN: 978-85-7826-830-5. (E-book).
150. PONCE, Hugo Heredia; RODRÍGUEZ, Susana Sánchez; PINO, Michel Santiago del; RUÍZ, María Remedios Fernández (org.). *Formación docente y educación lingüística*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 318 p. ISBN: 978-85-7826-841-1 (E-book).
151. PONCE, Hugo Heredia; RODRÍGUEZ, Susana Sánchez; PINO, Michel Santiago del; RUÍZ, María Remedios Fernández (org.). *Formación docente y educación lingüística*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 318 p. ISBN: 978-85-7826-839-8.
152. COLLANTES, Milagrosa Parrado; JURADO, Paula Rivera; IBÁÑEZ, Ester Trigo; PÉREZ, Celia Sanz. *Formación docente y educación literaria*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 348 p. ISBN: 978-85-7826-837-4 (E-book).
153. COLLANTES, Milagrosa Parrado; JURADO, Paula Rivera; IBÁÑEZ, Ester Trigo; PÉREZ, Celia Sanz. *Formación docente y educación literaria*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 348 p. ISBN: 978-85-7826-837-4.
154. MOREIRA, Francisca de Assis Viana; LOPES, Tania Maria Rodrigues; MEDEIROS, Jarles Lopes de (org.). *Educação a distância e a formação em pedagogia*: Experiências da universidade estadual do ceará. Fortaleza: EdUECE, 2022. 323 p. ISBN: 978-85-7826-838-1 (E-book).

155. CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; MORAES, Ana Cristina de; RODRIGUES, Cicera Sineide Dantas (org.). *Docência(s): experiências e sentidos*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 240 p. ISBN: 978-85-7826-843-5 (*E-book*).
156. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; ALMEIDA, Emanuel Rodrigues; MOREIRA, Eugenio Eduardo Pimentel; MEIJER, Rebeca de Alcântara e Silva; ALMEIDA, Sinara Mota Neves de (org.). *Ensino e pesquisa na pós-graduação: teoria, prática e práxis*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 350 p. ISBN: 978-85-7826-849-7. (*E-book*).
157. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenias Sobral do; ALEXANDRE, Tainara (org.). *Serviço social, instrumentalidade e movimentos sociais*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 469 p. ISBN: 978-85-7826-851-0.
158. FALCÃO, Giovana Maria Belém; SANTOS, Aurea Lucia Cruz dos; FERNANDES, Andréia Matias (org.). *Educação inclusiva em diálogos: tessituras sobre formação e experiências docentes*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 292 p. ISBN: 978-85-7826-853-4. (*E-book*).
159. XAVIER, Antônio Roberto; MUNIZ, Karla Renata de Aguiar; OLIVEIRA, Lucineide de Abreu (org.). *Covid-19, políticas públicas e sustentabilidade: desafios à ciência e aos recursos tecnológicos*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 254 p. ISBN: 978-85-7826-858-9. (*E-book*).
160. BESERRA, Raquel Carine Martins; KACZAN, Maria Anita Vieira Lustosa; MEDEIROS, Jarles Lopes de (org.). *Educação em tempos de pandemia*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 258 p. ISBN: 978-85-7826-863-3. (*E-book*).
161. FIDELIS, Cid Nogueira. *Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 237 p. ISBN: 978-85-7826-859-6.
162. FIDELIS, Cid Nogueira. *Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 237 p. ISBN: 978-85-7826-860-2. (*E-book*).
163. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; FUSARI, José Cerchi; ALMEIDA, Maria Isabel de; PIMENTA, Selma Garrido (org.). *Retratos da escola pública brasileira em tempos neoliberais*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 261 p. ISBN: 978-85-7826-869-5. (*E-book*).
164. FALCÃO, Giovana Maria Belém; SANTOS, Aurea Lucia Cruz dos; FERNANDES, Andréia Matias (org.). *Educação inclusiva em diálogos: tessituras sobre formação e experiências docentes*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 292 p. ISBN: 978-85-7826-871-8.
165. MORAES, Ana Cristina de; LIMA, Izabel Cristina Soares da Silva; QUEIROZ, Juliane Gonçalves (org.). *Cultura(s), educação e arte nos caminhos da (auto)formação docente*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 285 p. ISBN: 978-85-7826-872-5. (*E-book*).
166. COSTA, Maria Aparecida Alves da; FIALHO, Lia Machado Fiuza (autoras). *Maria Cino-belina Elvas: docência na Escola Normal (1981-1988)*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 285 p. ISBN: 978-85-7826-879-4. (*E-book*).
167. HOLANDA, Violeta Maria de Siqueira; GOSSELIN, Anne-Sophie Marie Frédérique (org.). *Mulheres na ciência: diálogos sobre gênero e diversidade nas escolas e na universidade*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 576 p. ISBN: 978-85-7826-877-0.
168. HOLANDA, Violeta Maria de Siqueira; GOSSELIN, Anne-Sophie Marie Frédérique (org.). *Mulheres na ciência: diálogos sobre gênero e diversidade nas escolas e na universidade*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 576 p. ISBN: 978-85-7826-878-7. (*E-book*).
169. ALVES, Maria Alda de Sousa; ANDRADE, Michely Peres de; OLIVEIRA, Anderson Souza (org.). *Narrativas e práticas de ensino em Ciências Sociais: diálogos com a pesquisa e a extensão*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 290 p. ISBN: 978-85-7826-883-1. (*E-book*).

170. NASCIMENTO, Karla Angélica Silva do. *Mobile collaborative learning e a prática docente com o suporte de tecnologias móveis*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 312 p. ISBN: 978-85-7826-886-2. (E-book).
171. NASCIMENTO, Karla Angélica Silva do. *Software educativo livre para o ensino de Geometria*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 228 p. ISBN: 978-85-7826-884-8. (E-book).
172. MORAES, Ana Cristina de; MACEDO, Eloilma Moura Siqueira. *Literatura de cordel em impulsos criativos na formação docente*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 148 p. ISBN: 978-85-7826-887-9.
173. MORAES, Ana Cristina de; MACEDO, Eloilma Moura Siqueira. *Literatura de cordel em impulsos criativos na formação docente*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 148 p. ISBN: 978-85-7826-885-5. (E-book).
174. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenias Sobral do; ALEXANDRE, Tainara (org.). *Serviço social, instrumentalidade e movimentos sociais*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 470 P. ISBN: 978-85-7826-890-9. (E-book).
175. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lucia da Silva (org.). *Educação e educadoras na Paraíba do século XX: um balanço da produção acadêmica*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 257 p. ISBN: 978-85-7826-896-1. (E-book).
176. FIALHO, Lia Machado Fiuzza. *Biografias e histórias da formação de mulheres educadoras*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 347 p. ISBN: 978-85-7826-894-7. (E-book).
177. XAVIER, Antônio Roberto; LEMOS, Ana Beatriz da Silva; LIMA, Maria Vandia Guedes (org.). *Sociobiodiversidade, tecnologias sustentáveis e educação ambiental no contexto da lusofonia afro-brasileira*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 327 p. ISBN: 978-85-7826-901-2. (E-book).
178. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; ALMEIDA, Emanuel Rodrigues; MEIJER, Rebeca de Alcântara e Silva; ALMEIDA, Sinara Mota Neves de (org.). *Formação docente, práticas educativas (decoloniais) e avaliação: múltiplos olhares*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 375 p. ISBN: 978-85-7826-902-9. (E-book).
179. MORAES, Ana Cristina de; MACEDO, Eloilma Moura Siqueira (org.). *Formação docente e (auto)biografias*. Fortaleza: EdUECE, 2024. 393 p. ISBN: 978-85-7826-921-0. (E-book).
180. LOPES, Aline Siebra Fonteles; ARAUJO, Helena de Lima Marinho Rodrigues; CAVALCANTE, Sueli Maria de Araújo. *Ações de ensino, pesquisa e extensão direcionadas a pessoas privadas de liberdade em instituições federais de educação superior*. Fortaleza: EdUECE, 2024. 215 p. ISBN: 978-85-7826-913-5. (E-book).
181. VASCONCELOS, Maria Celi Chaves; SILVA, Alexandra Lima da; FRANCISCO, Ana Cristina Borges López Monteiro; FIALHO, Lia Machado Fiuzza; PATROCLO, Luciana Borges; DOMÍNGUEZ, Pablo Álvarez; PEIXOTO, Raphael Gualter (Org.). *Mulheres e educação no século XIX: artefatos e sensibilidades*. Fortaleza: EdUECE, 2024. 215 p. ISBN: 978-85-7826-937-1. (E-book).



Prof. Dra. Maria Celi Chaves Vasconcelos

Pós-Doutora em Educação pela Universidade do Minho. Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Graduada em História pela FIC/SM/RS. Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

– UERJ, atuando no Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPEd. Bolsista de Produtividade do CNPq 1D. Bolsista do Programa Prociência/UERJ. Cientista do Nosso Estado – FAPERJ. Pesquisadora na área de História da Educação e Políticas Educacionais, com ênfase na educação doméstica no Brasil oitocentista e criação/consolidação dos sistemas educacionais, além da educação na casa e suas implicações na atualidade. Coordenadora do “Núcleo de história e memória das políticas educacionais no território fluminense” – Nhempe/UERJ/CNPq (<https://historiaememoria.com/>).

Mujeres y educación, artefactos y sensibilidades, artilugios y pasiones, aparatos y entusiasmos, conforman la excusa perfecta para demostrar que el cotidiano femenino brasileño del s. XIX entraña una idiosincrasia y entidad propia digna de ser dada a conocer. Precisamente, la divulgación del conocimiento patrimonial histórico educativo en clave de género se presenta como una oportunidad que nos permite poner de manifiesto una vez más, que existe una profunda y generalizada desigualdad entre hombres y mujeres a diferentes niveles. Si bien el estudio y la recuperación del patrimonio histórico, cultural y educativo nos ha permitido abrir nuevas oportunidades y posibilidades para generar conocimiento ligado a la interpretación del utillaje etnográfico, arqueológico y pedagógico, la historia y la memoria, no pueden difundirse y ponerse en valor sin la recuperación de la voz de la mitad de la población; las mujeres, tantas veces injustamente invisibilizadas por narrativas museológicas y museográficas.

La obra nos presenta una colección inédita de objetos y materiales originales del siglo XIX – especialmente sensibles al uso femenino –, en un mundo en el que todo se rige por lo masculino como protagonista. A su vez, nos muestra un mosaico diverso de artefactos que hacen referencia a las mujeres, con sus conceptos y usos cotidianos descritos por un conjunto de personas que se han puesto las gafas del género para hacer hablar a piezas, que, a pesar de no tener voz, tienen mucho que contarnos. Piezas pensadas con nombres de mujer, las cuales nos ayudan en este caso a narrar historias femeninas pasadas, presentes y futuras. Se trata de un compendio de materialidades e intangibilidades escritas, que aporta cultura a las mujeres y da a conocer la cultura de las mujeres.

Las páginas de este compendio recogen el resultado de un proyecto histórico que se ha esforzado por poner en valor la importancia de visibilizar las otras historias que se alejan mediante lo femenino de los planteamientos más androcéntricos.

Pablo Álvarez Domínguez
Universidad de Sevilla

Apoio Cultural

