



Composições zoológicas – errâncias transatlânticas de objetos feitos com aves, penas e insetos até os oitocentos

Zoological Compositions – Transatlantic wanderings of objects made with birds, feathers and insects until the nineteenth century

Dra. Maria Cristina Volpi

Como citar:

VOLPI, M.C. Composições zoológicas - errâncias transatlânticas de objetos feitos com aves, penas e insetos até os oitocentos. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.2, p.252-269, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1163>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1163>

Imagem: Buquê de flores, século XIX, trabalho brasileiro, arame, seda, penas. Coleção da autora.

Composições zoológicas – errâncias transatlânticas de objetos feitos com aves, penas e insetos até os oitocentos

Zoological Compositions – Transatlantic wanderings of objects made with birds, feathers and insects until the nineteenth century

Dra. Maria Cristina Volpi*

Resumo

Na cultura material dos oitocentos, na Europa e nas Américas, a vida após a morte de pássaros e insetos se materializou em composições que incluíam quadros ['pinturas'], arranjos decorativos, joias, chapéus, ventarolas e trajes. Nessas diversas tipologias os enquadramentos classificatórios dos objetos não dão conta de sua natureza múltipla, ora natureza, ora arte. Este artigo reflete sobre o percurso e os sentidos atribuídos a um tipo de arte plumária não indígena produzida no Rio de Janeiro no século XIX, sob o ângulo das transferências culturais (Compagnon, 2009). O ponto de partida é o estudo de uma ventarola de penas, ave e insetos em sua caixa, um artesanato oitocentista muito pouco estudado no Brasil. Nesse percurso, encontramos o vínculo entre a produção oitocentista que atendia à demanda de um gosto de caráter burguês no contexto da influência franco-inglesa preponderante, com a época do descobrimento, quando a produção material dos índios brasileiros passa a circular nas esferas mais restritas da aristocracia e alta burguesia europeia.

Palavras-chave

Artefatos feitos com penas, aves e insetos; ventarolas e flores de penas; moda feminina nos oitocentos; trocas culturais; exotismo.

Abstract

In the material culture of the 19th century, in Europe and the Americas, the afterlife of birds and insects materialized in compositions that included pictures, decorative arrangements, jewellery, hats, hand-folding fans, and costumes. In these various typologies the classificatory frameworks of objects do not account for their multiple nature, sometimes nature, or art. This article reflects on the path and the meanings attributed to a type of non-indigenous feathered art produced in Rio de Janeiro in the 19th century under the cultural transference angle (Compagnon, 2009). The starting point is the study of a feather, bird and insect bundle in its box, an 18th century handicraft very little studied in Brazil. In this way, we find the link between the 19th century production that appealed to a taste of bourgeois character in the context of preponderant Franco-British influence, with the time of discovery, as the material production of the Brazilian Indians began to circulate in the more restricted spheres of the aristocracy and European upper bourgeoisie.

Key-words

Feather, bird and insect artifacts; fixed hand-held fan and feather flowers; women's fashion in the eighteenth-century; cultural exchanges; exoticism.

O ponto de partida desse artigo é o estudo de uma ventarola de penas, ave e insetos empalhados que faz parte da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves. A peça foi doada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1947 junto à coleção de arte reunida por Jerônimo, por sua viúva Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. Em 1979 a coleção foi incorporada ao acervo do Museu D. João VI, quando este foi criado para abrigar o material didático da história da Escola (Museu D. João VI).

A ventarola de penas brancas [fig. 1] tem, de um lado, no centro, um beija-flor macho (*Chrysolampis mosquitus*) cercado por oito besouros vermelhos furta-cores (*Eurhinus s.p.*), que arrematam cada uma uma pena branca modelada em arabesco. Do outro lado, uma rosa branca de penas com folhas verdes. O cabo, de madrepérola lavrado pode ter sido produzido no Brasil ou importado da China, pois até meados do século XIX, o Brasil recebia regularmente esse tipo de mercadoria de Cantão, Nanquim ou Macau (Teixeira Leite, 1994: 134).



Fig. 1. Ventarola de penas, ave e insetos (frente e verso), c. 1881, Trabalho brasileiro. C. 1881. Penas, ave, insetos e madrepérola. Altura 32,5 cm; diâmetro 22,5 cm. Inventário n° MDJVI 1450. © Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Foto: Marco Cadena.

A caixa de cartão verde tem uma etiqueta impressa com nome da manufatura *Ao Beija-Flor*. À direita da etiqueta está escrito em português “Flores finas das melhores casas de Paris” e à esquerda “Feathers, flowers, birds, insectes and Bresilian’s (sic) curiosites” em inglês, prevendo uma clientela internacional. No centro, num pedaço de papel colado, está assinado à caneta: “D. J. Ferr^a Braga”.

Nos almanaques oitocentistas encontramos a manufatura *Ao Beija-Flor*, situada entre 1862 e 1889 na Rua do Ouvidor, a principal rua do comércio de luxo no Rio de Janeiro no século XIX. Várias propagandas indicam que foi fundada em 1850 por Mme. Clemence, mas em 1881 Domingos Ferreira Braga figura como o novo dono. Ao adquirir o negócio, Braga pode ter reaproveitado as caixas existentes colando sobre o nome da antiga proprietária uma tira de papel com sua assinatura. Esse detalhe sugere que a ventarola pode ser datada em torno de 1881, quando houve a mudança de donos.

A ventarola é um tipo de leque rígido ou plissado montado numa empunhadura na forma de uma haste fixa. Ventarolas brasileiras encontradas em acervos na Europa e EUA mantêm um padrão característico com as penas – de aves nativas de variadas cores – dispostas de forma concêntrica num arranjo que pode ser oval, redondo, em forma de coração, folha, estrela ou semicírculo. O cabo é feito de madeira, madrepérola, osso ou marfim. A decoração inclui aves empalhadas, insetos e flores feitas com penas de aves coloridas. Notícias e anúncios publicados em jornais de grande circulação e almanaques no Rio de Janeiro confirmam que flores de penas e ventarolas com aves empalhadas ocupavam um lugar central na vida cultural e econômica do período.

O avanço da pesquisa levou à identificação de uma tipologia mais ampla: de ventarolas a joias e guarnições de vestidos, de varandas de redes a arranjos decorativos (Volpi, 2013: 195-206; *Idem*, 2014b: 183-194). O trânsito atlântico de objetos e pessoas que se manteve desde o século XVI entre o Brasil e a Europa pode ter influenciado diretamente a moda do uso de plumas como ornamento, presente no vestuário europeu. O que descobri até agora a respeito dessa manufatura carioca parece confirmar a proposição feita por Olivier Compagnon (2009) a respeito das relações euro-americanas no que se referem às transferências culturais. A hipótese aqui proposta é da existência de uma inversão dos termos de trocas culturais tradicionais, ou seja, a América Latina – e neste caso especificamente o Brasil – exportou saberes e práticas culturais destinados ao resto do mundo.

Objetos emplumados e o colecionismo

No campo da ornamentação corporal e do enfeite na indumentária, as penas ocupam um espaço privilegiado em diversas culturas, desde tempos remotos. Ornamentos de penas têm diferentes resultados dependendo da técnica empregada e da finalidade de sua execução. Sendo a plumária uma arte ornamental, serve para estabelecer uma relação entre o enfeite, as circunstâncias e as categorias sociais ou ainda, realizar a exteriorização estética de uma subjetividade interior (Prévost, 2011: 97).

Como elemento fundamental de distinção entre o homem e o animal, o vestuário é um sistema regulado pela cultura. Nicole Pellerin (1987:517) sugere que na Renascença os vestuários de pele e de penas estavam associados a matrizes culturais que se opunham. De um lado, sociedades europeias produziam e cobriam o corpo com trajes cortados e costurados, com ênfase no uso do têxtil e da pele

animal. De outro, a nudez do índio americano era matizada por ornamentos feitos, em sua maioria, das penas coloridas das aves tropicais.

Na maioria das sociedades indígenas brasileiras o corpo é uma matriz de símbolos que articula significados sociais e cosmológicos (Seeger; Da Matta; Viveiros de Castro, 1979: 11). A ênfase na corporeidade é assinalada por adornos de cabeça, tronco e membros na forma de brincos, coifas, coroas, leques, penachos, tiaras, cintas, colares, manteletes, pingentes, saiotes, braçadeiras, jarreteiras, pulseiras e tornozeleiras (Ribeiro, 1988: 113-191). A pluma é onipresente nos ornamentos corporais, pois na concepção indígena a “sociedade” dos pássaros, com sua variedade de cantos e plumagens, oferece às sociedades humanas a possibilidade de diferenciação étnica (Schoepf, 1985: 20). Como matéria-prima básica de adornos corporais e rituais, ou parte de artefatos feitos com materiais ecléticos muito variados como armas, brinquedos, cestas, instrumentos musicais, plumas são empregadas em todas as circunstâncias, contribuindo para que o grupo assinale sua identidade étnica e cultural (Prévost, 2011: 90).

Entre os séculos XVI e XVII índios da família linguística Tupi-Guarani, extintos desde meados do século XVIII, habitavam a costa brasileira do Estado de São Paulo no sudeste até o Ceará no nordeste do Brasil. Os índios Tupinambás, uma dentre várias “nações” de língua Tupi que habitava a costa, estabeleceram contato comercial com europeus, em especial com franceses, portugueses e holandeses (Fausto, 1992: 383). Relatos, crônicas e ilustrações que captaram o exotismo e a exuberância da produção nativa e exemplos da arte plumária dos índios desse período subsistem em Berlim, Frankfurt, Paris, Basileia, Bruxelas e Florença (Ribeiro e Velthem 1992: 103). No século XIX a população indígena da costa do Rio de Janeiro já havia sido exterminada ou assimilada. Nas províncias de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo e mais além, no Amazonas, ainda podiam ser encontradas etnias muito variadas, da família linguística Macro-Jê, conhecidas pelo nome genérico de Botocudos.

A plumária que passa a circular na Europa a partir do Descobrimento encantava os europeus que desconheciam as sofisticadas técnicas empregadas pelos índios das Américas Central e do Sul, em ornamentos corporais ou em obras decorativas como os mosaicos de penas pelas sociedades pré-hispânicas na América Central (Denis, 1875: 5-24; Morales, 2012: 215-216). Esses objetos tornaram-se conhecidos pelos monarcas e pontífices europeus, tanto pelos envios de viajantes, quanto pela presença na Europa, desde o século XVI de mexicanos ou tupis, dentre outros povos ameríndios (Pellegrin, 1987:516; Perrone-Moises 2008: 46; Volpi, 2016: 135).

O sentimento de curiosidade pelas “maravilhas” do mundo, descobertas pelos viajantes do Renascimento, legou aos europeus os “gabinetes de curiosidades”, aos quais eram incorporados materiais heterogêneos e dariam origem aos atuais museus. Cidades italianas foram pioneiras em reunir essas coleções e a dos Médici, de Florença, incluía um manto ritual Tupinambá de penas do século XVI (Suano, 1986:16)¹.

Entre os séculos XVI e XVIII a produção material dos índios brasileiros circulou nas esferas mais restritas da aristocracia e alta burguesia, nos gabinetes de curiosidades, entre letrados que frequentavam os gabinetes de história natural e entre armadores e comerciantes que lidavam com o

comércio ultramarino. Os índios brasileiros fizeram enorme sucesso na corte francesa, sendo convidados para jantares e festas (Cunha, 1992: 13). Em 1550, numa homenagem oferecida pela cidade normanda de Ruão ao rei Henrique III e sua esposa, Catarina de Médicis, um grupo de cinquenta Tupinambás, ornamentados com a plumária ritual, encenaram a guerra, o comércio e as danças cotidianas, diante da corte francesa e de representantes da diplomacia europeia. Não apenas na França, mas também em Portugal, Espanha e Inglaterra a exibição de ameríndios em comemorações era comum (Perrone-Moises, 2008: 46).

As coleções eram exibidas e até mesmo usadas pelas pessoas em desfiles, bailes e mascaradas (Françoze, 2014: 188-193). Uma aquarela anônima de 1599 mostra uma festa na corte de Stuttgart na Alemanha, a procissão da Rainha da América, onde cinco pessoas com o corpo pintado usam artefatos indígenas: tangas, perneiras, cocares, braçadeiras, mantos e armas. Uma delas segura um papagaio e outra, uma ventarola de penas [fig. 2].



Fig. 2. Procissão na corte de Stuttgart, carnaval, desfile "Rainha da América", Anônimo (1599), aquarela, 29,8 cm x 41 cm. Weimar, Klassik Stiftung Bestand Museen. Inventário n° KK 205. Foto: Hannes Bertram, 2016. *Klassik Stiftung Weimar/ Museums/shelf mark of artwork.*

Um manto indígena ritual oferecido numa troca de presentes ao conde alemão João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679), governador-geral da colônia neerlandesa no Brasil, foi levado do Brasil

para os Países Baixos em 1644, com o retorno do conde à Europa. Uma tela datada de 1652 retrata a princesa Sofia do Palatinato (1630-1714) usando o que parece ser o manto de penas vermelhas, azuis e amarelas de Nassau. O manto, fechado lateralmente por um broche de pedras coloridas sobre um vestido branco, é forrado de branco. Na cabeça, a princesa usa um arranjo de penas vermelhas. A paisagem ao fundo, com árvores tropicais situa a figura num país exótico (Françozo, 2014: 26).

O contato com esses artefatos de plumas não trouxe para o europeu o entendimento do sistema vestimentar nativo, que só em tempos recentes foi possível reconstruir (Pellerin, 1987:515). Ao contrário, nos relatos de viajantes, as peças incorporadas nas coleções etnográficas e as obras de vulgarização – como as compilações de gravuras dos usos e costumes dos povos – evidenciam as diversas apreensões – realistas, ingênuas, fragmentadas –, atravessadas pelo caráter ambivalente que a teologia medieval atribuída à nudez (*Idem*: 511). A despeito da curiosidade que esses objetos produzidos pelos ameríndios despertavam, eles eram valorizados menos por sua perícia técnica e valor estético do que como testemunhos de um tipo de cultura humana num estágio “primitivo”, parte de um passado comum que servia para afirmar a superioridade europeia (Clifford, 1988: 288 *apud* Ribeiro e Velthem 1992: 104).

Entre meados do século XVIII e final do século XIX, viajantes e naturalistas ingleses, franceses, alemães, russos ou italianos estiveram nas Américas em viagens exploratórias e científicas para recolher exemplos dos três reinos da natureza – animal, vegetal e mineral, – para estudos classificatórios e taxonômicos. A situação de senhores de boa parte do mundo facilitou aos portugueses a recolha de materiais para compor seus gabinetes de História Natural, incluindo objetos manufaturados como adornos de penas de aves usadas pelos índios brasileiros (Carvalho 1987: 77). O desejo de expor animais incomuns nos viveiros do Real Palácio e da Quinta de Belém era uma estratégia de afirmação do poderio dos reis portugueses, que associavam o bizarro e o exótico ao luxo.

O estudo, o ensino e a divulgação da História Natural, orientados pela ideologia Iluminista, levaram o estado português a fomentar remessas regulares de suas colônias empreendidas até fins do século XVIII, de exemplos da flora, da fauna e da cultura material das populações nativas (Cantinho, 2010: 2-3). Dentre os gêneros enviados do Brasil para Portugal, em meados dos setecentos, figuravam “papagaios e as mais aves, não só vivas, mas cheias de algodão, as penas delas para flores e bordadeiras (...) abanos de penas e de folhas” (Heynemann, 2010: 81-82). Visando promover junto aos europeus a “indústria dos nacionais”, seguiam do Rio de Janeiro para o Real Gabinete de História Natural da Ajuda em Lisboa “chapéus, leques de penas e outras curiosidades naturais” (Heynemann, 2010: 85).

Uma rica coleção de história natural posta à venda no Rio de Janeiro no primeiro quarto do século XIX continha: “quadrupedes, pássaros, mineraes, conchas, caixas de borboletas e insectos de diversas qualidades, (...) muitas curiosidades da Índia, (...) da China, (...) flores de pennas, redes do Pará, (...) pelles de onça e de outros animaes” (Diário do Rio de Janeiro, 1840: 3).

O sistema de hasta pública evidenciava um mercado de obras de arte, antiguidades e curiosidades diversas, facultando a partir dos setecentos a um público cada vez amplo o acesso a peças de coleções

particulares (Pomian, 1984: 80). Dentre os objetos mais acessíveis, estavam justamente as curiosidades e exemplos de história natural que o Brasil provia abundantemente.

De modo a garantir a difusão das técnicas de recolha e conservação dos envios feitos do Brasil, Luiz de Vasconcelos e Sousa², vice-rei do Brasil, criou em 1784 no Rio de Janeiro a Casa de História Natural, conhecida como Casa dos Pássaros (Heynemann, 2010: 88). O catarinense³ Francisco Xavier Cardoso Caldeira (? -1810), que tinha a alcunha de “Xavier dos pássaros”, foi responsável pela organização do gabinete, pelos trabalhos de taxidermia, pelos estudos de ornitologia e pelo ensino das técnicas de conservação⁴. Xavier dos Pássaros era também um artista que elaborou decorações com o uso de penas, conchas e escamas para os pavilhões industriais construídos nessa época no Rio de Janeiro.

As remessas de pássaros empalhados chegavam à Portugal em arranjos que eram feitos com galhos de árvore onde ficavam pousados perfeitamente os bichos recompostos pelo naturalista, simulando o ambiente natural onde viviam. Ao final do século XVIII a Europa já estava saturada de papagaios, araras e periquitos e a sede por novidades levou a corte portuguesa a recomendar ao vice-rei que fizesse o possível para enviar vivos os “pica-flores”, ou colibris⁵ (Heynemann, 2010: 83-91).

Esses pequenos pássaros de seis a doze centímetros, inexistentes na Europa, têm um voo rápido e extremamente ágil, únicos capazes de voar em marcha à ré e de permanecer imóveis no ar. Entretanto, os beija-flores não sobreviviam à viagem de navio e os exemplares enviados dependiam do avanço das técnicas de conservação desenvolvidas na colônia. A exibição de pássaros empalhados, com suas penas iridescentes e coloridas e a grande variedade encontrada nas florestas brasileiras fez dos colibris objetos de desejo do europeu ilustrado e dos mercadores de moda.

Penas, ventarolas de penas e flores artificiais como ornamento

Plumas foram sistematicamente usadas como ornamento do vestuário ocidental pelo menos desde o século XIII. A partir do século XV até o final do século XVIII homens de camadas dominantes usavam chapéus enfeitados com penas de avestruz. Já as mulheres passaram a usar penas em toucados, chapéus e ventarolas a partir do século XVI. Durante o século XVI, ornamentos feitos de penas passaram a ser usados tanto pela aristocracia quanto pela alta-burguesia europeias. Este hábito pode ser atribuído à expansão da moda espanhola durante o Século de Ouro (1521-1643)⁶, à diversificação e abundância de plumas e pássaros, introduzidos naquele mercado pela exploração das terras do extremo Ocidente e pelo aumento do comércio com o Oriente.

Em busca de matérias primas para tinturaria como o pau-brasil, armadores normandos e bretões foram dos primeiros comerciantes a vislumbrar o potencial de comércio dos animais exóticos. Este comércio foi tão frequente que pássaros tropicais podiam ser encontrados até mesmo em casas burguesas na Normandia e na Bretanha (Denis, 1850). Desde 1504, já existiam vários postos de comércio na costa brasileira e entre 1555 e 1560 a colônia França Antártica se estabeleceu na ilha de Serigipe⁷, na baía de Guanabara no Rio de Janeiro. As alianças entre normandos e índios Tupinambá contribuíram para trocas materiais e culturais.

Ventarolas feitas de penas, um signo veneziano de nobreza no século XVI, tornaram-se um elemento de moda que se expandiu pelas prósperas cidades italianas como Florença, Pádua, Bréscia, Verona, Milão, Pisa, Bolonha, Mântua e Nápoles, que mantinham relações comerciais com a África e com o Oriente. A moda quinhentista dos leques de pena, considerada francesa por Shakeaspere, teria alcançando a França provavelmente através do casamento de Catarina de Médicis com Henrique III, em 1533 (Rhead, 1910: 144-145). Essa moda expandiu-se, sendo usada majoritariamente pela realeza britânica e pela alta burguesia dos Países Baixos até o século XVII (Mertens, 2014: 11). Predominava sobre a dos leques retráteis sino-portugueses, preferidos pelas sofisticadas cortes portuguesa e espanhola. Inúmeros retratos da Rainha Elizabeth I mostram sua preferência pelas ventarolas de penas coloridas⁸.

As aves mais empregadas eram o avestruz (*Struthio camelus*) e a ema (*Rhea americana*), de plumagem semelhante, nativa da América do Sul, presas por cabos de prata ou marfim trabalhado (Rhead, 1910: 101). A “terra dos papagaios”⁹, fornecia à Europa a garça branca (*Egretta alba*), maçaricos-pretos (*Phimosus infuscatus*), martim-pescadores macho (*Chloroceryle americana*), araçari-mirim (*Pteroglossus inscriptus*), arapongas (*Procnias nudicollis*), tucanos (*Ramphastos toco*) e, sobretudo, papagaios que, por sua plumagem colorida e a capacidade de imitar a fala humana, foram objeto de grande interesse (Heynemann, 2010: 82).

Durante todo o século XIX penas em chapéus e toucados femininos e flores artificiais foram muito apreciadas (Yardhood, 1988: 177-179). Derivavam da moda cortesã de origem francesa muito em voga no final dos setecentos, cujas composições em estilo rococó incluíam cabelos armados enfeitados com flores, objetos de arte, penas de avestruz e pássaros empalhados (Doughty, 1975: 1-2). Embora as convulsões sociais e políticas decorrentes da Revolução Francesa tenham contribuído para desarticular a produção manufatureira associada à moda do Antigo Regime, o uso de penas de avestruz não chegou a desaparecer. Nos trajes de grande gala femininos das cortes da Inglaterra, Portugal, Espanha e do Brasil adornos de cabeça feitos com plumas eram regulamentares (Marschner, 2014: 140-147; Volpi, 2014a).

As flores artificiais, por sua vez, eram feitas de materiais os mais diversos: asas de insetos, casulos de bicho da seda, cera, concha, couro, lã, madeira, papel, tecido e até mesmo a pele sob a casca do ovo (Schindler, 2000: 1094). A origem da manufatura de flores artificiais na Europa esteve vinculada aos conventos medievais, empregando uma mão de obra majoritariamente feminina (Mittl-Rahl, 1981: 9). A França atribuía as suas técnicas àquelas desenvolvidas pelos italianos, os primeiros na Europa a usarem fitas de diversas cores, frisadas ou dobradas sobre um arame para “imitar a natureza” (Bayle-Mouirillard, 1829:1). No entanto, a variedade de pigmentos possíveis de colorir os materiais empregados na confecção de flores artificiais não rivalizava com as cores naturais das penas “fantasia”, como eram chamadas todas aquelas que não fossem de avestruz.

Com o fim das guerras napoleônicas, houve uma grande afluência de comerciantes franceses de artigos de moda para a corte do Rio de Janeiro. A venda de flores e plumas de todas as cores vindas diretamente de Paris, para ornamento de trajes, chapéus e toucados era anunciada na imprensa (Gazeta do Rio de Janeiro, 1817, *Idem*, 1818). Sendo a França um dos maiores compradores de penas

brasileiras, é fácil supor que as plumas da ema nativa retornassem ao Brasil, tingidas por plumeiros franceses.

Flores de penas já eram conhecidas na Europa pelo menos no final do século XVIII, embora sua manufatura fosse atribuída aos índios: “Mais felizes a este respeito, os selvagens na América do Sul fazem com estes materiais buquês admiráveis de uma similitude impressionante com as flores do país, os menores pássaros fornecendo as mais brilhantes e variadas cores” (Bayle-Mouillard, 1829: 2)¹⁰.

Entretanto, o francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), que viveu no Brasil de 1818 a 1821, relatou que na Bahia havia uma indústria de flores desconhecida das modistas francesas. As precursoras dessa arte foram as madres Josefa Maria e Maria da Trindade, ursulinas do convento Nossa Senhora da Soledade, fundado em 1739 em Salvador, na Bahia, que adaptaram técnicas de confecção das flores de pano para fazê-las de penas. As penas coloridas eram boleadas, recortadas ou picotadas, arrumadas em composições montadas em arames de ferro cobertos por linhas de seda, reproduzindo ramos de flores observados na natureza.

O colorido natural era extraído da diversidade de pássaros nativos. A paleta de cores era “de uma sutileza de desesperar o colorista mais experiente” (Denis, 1875: 56)¹¹. Freiras enclausuradas recorriam a caçadores para prover o material de sua indústria – os pássaros de plumagens coloridas que também eram criados por elas.

As ursulinas da Soledade produziam unicamente buquês, guirlandas e coroas de flores, originalmente empregados para ornamentar os altares, sendo seu trabalho requisitado por todas as províncias do país. Esses arranjos eram valorizados por europeus cosmopolitas que os empregavam como decoração de interiores. O recheio da residência do Conselheiro Joaquim Antônio de Magalhães, Ministro Plenipotenciário de Portugal, leiloado em janeiro de 1837, continha, além dos elegantes trastes feitos com madeiras de lei brasileiras, ornamentados com cristais e riquíssimos bronzes, um platô dourado com espelhos, serpentinas, vasos, pirâmides e ramos de flores de penas em suas caixas (Diário do Rio de Janeiro, 1837: 3).

A expansão e a secularização da manufatura de flores de penas, cuja introdução na Europa é atribuída às freiras baianas, se deram em meados do século XIX (Schoepf; Monnier, 1985: 46). Nos anos 1830 no Rio de Janeiro a técnica já era ensinada por professoras particulares ou nos colégios femininos (Correio Mercantil, 1831: 4; Diário do Rio de Janeiro, 1832: 1; *Idem.*, 1837: 3; *Ibid.*, 1839: 4). Mucamas oferecidas para aluguel ou venda eram valorizadas por sua habilidade em fazer flores de penas (Correio Mercantil, 1832: 3; Diário do Rio de Janeiro, 1838: 4). Era comum o uso de buquês de flores de penas entre a boa sociedade carioca, oferecidos em homenagem a personalidades ou leiloados em eventos de caridade (*Idem*).

A indústria de flores de penas se expandiu pela América espanhola e pelo reino português, alcançando as ilhas dos Açores e a ilha da Madeira (Luz Soriano, 1891: 267). No entanto, as cores dessa manufatura não tinham a mesma vivacidade daquelas produzidas na América do Sul, pois o efeito do colorido pouco

durável era obtido por meio do tingimento das penas de avestruz, patos ou galináceos (Denis, 1875: 59).

A produção carioca de flores de penas e ventarolas com aves e insetos

Ventarolas de penas e pássaros empalhados voltaram à moda feminina europeia em meados do século XIX. Na corte brasileira, a julgar por documentos visuais, parece ter havido o uso indistinto de ventarolas por homens e mulheres. Hábitos que provavelmente derivaram de práticas sino-portuguesas e que persistiram até aos oitocentos, quando o aumento da circulação da moda europeia levou ao desaparecimento desses traços originais. Por outro lado, na Europa, nas transformações sociais então em curso, a corte exerceria um papel preponderante na divulgação de novas modas e mulheres mundanas seriam reposicionadas como agentes de um gosto de caráter burguês no contexto da influência franco-inglesa preponderante.

As manufaturas cariocas estavam concentradas na rua do Ouvidor no centro do Rio de Janeiro, dominadas por floristas francesas. Garantia-se a moda francesa, padrão cultural dominante entre a boa sociedade brasileira, tanto pela nacionalidade dos comerciantes, quanto pela venda conjunta de artigos de moda de Paris (Almanack Laemmert, 1856: 645).



Fig. 3. Buquê de flores, século XIX, trabalho brasileiro, arame, seda, penas, 25 cm x 10 cm. Coleção da autora.

Do porto do Rio de Janeiro saíam caixas contendo pássaros secos, insetos e flores de penas para cidades como Valparaíso no Chile, Baltimore nos Estados Unidos, Liverpool no Reino Unido, Havre na França, Hamburgo na Alemanha e Copenhague na Dinamarca (Diário do Rio de Janeiro, 1839: 3; *Idem*, 30 nov. 1840: 3; *Ibid.*, 11 jan. 1840: 3; *Ibid.*, 03 maio 1841: 3; *Ibid.*, 11 out. 1841: 3; *Ibid.*, 23 abr. 1842: 3; *Ibid.*, 07 set. 1842: 3; *Ibid.*, 1863: 2; *Ibid.*, 1872: 3). Atraídos pela demanda crescente que vinha do interior do país e do exterior, floristas e homens de negócios estabeleceram sociedades ou adquiriram

antigos estabelecimentos. O naturalista Alfred Poirier anunciava em francês e português os produtos de sua loja que incluía coleções de pássaros, insetos, borboletas, conchas e flores de penas, além de animais empalhados e perfumes franceses.

Com seus nomes sugestivos, armazéns como “Ao Cacique”¹², “Ao Beija Flor”, “A parasita”¹³ ou “A Rosa de Musgo”¹⁴, reuniam indistintamente artigos de moda e “curiosidades” de história natural que interessavam às mulheres atentas à moda ou a viajantes que colecionavam objetos exóticos.

Entre os anos 1830 e 1870 mulheres de elite como a Imperatriz brasileira Amélia de Leuchtenberg (1812-1873), a princesa russa Tatiana Yusupova, a rainha do Reino Unido, Alexandra de Gales (1844-1925) ou a princesa bávara Teresa de Wittelsbach (1850-1925) possuíram ventarolas e flores produzidas pela manufatura carioca, mais tarde incorporadas a coleções museológicas. Em 21 de julho de 1874 um retrato de Alexandra de Gales usando uma ventarola brasileira, provavelmente ofertada por D. Pedro II, quando esteve em Londres em 1871, foi publicada pelo *Figaro Office*. Além disso, contribuíram para a familiaridade de um público mais vasto com a flora e a fauna de países distantes um amplo movimento de exibição, em grandes capitais europeias e americanas ou nas cidades de origem de aventureiros e naturalistas, de suas coleções de pássaros e insetos empalhados, a publicação de livros ilustrados e a exibição de desenhos e espécies nas exposições universais (Gere; Rudo, 2010: 227).

Na Grande Exposição de Londres, apenas três expositores apresentaram ornamentos feitos com penas e insetos. Dois deles, os ingleses Adamson e C.T. Major, com loja na Billiter Street, número 21, em Londres, exibiram, respectivamente, um buquê de flores do Brasil feito de penas de pássaros e asas de insetos e um conjunto manufaturado por Henrique José da Silva, do Rio de Janeiro, composto por folhas e borboletas feitas de asas de inseto (Official Catalogue..., 1851: 206). Nessa época, essa produção já estava em franca expansão no Brasil nas províncias da Bahia, Santa Catarina, Rio de Janeiro e São Paulo. Um ano antes da Grande Exposição de Londres, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional já havia ressaltado a importância de se estimular nessa indústria “a maior perfeição possível nas imitações da natureza, propriedade e matiz das cores” (O Auxiliador..., 1854: 367).

A partir de 1861 o governo brasileiro passou a realizar exposições nacionais, com o propósito de fomentar a indústria e escolher os objetos que deveriam representar o Brasil na Exposição Universal de 1862, em Londres. Os produtos naturais e da indústria humana, que comportavam quarenta classes, foram distribuídos em cinco grupos: indústria agrícola, indústria fabril e manual, indústria metalúrgica, artes mecânicas e liberais e belas artes. Desse modo, a escolha dos produtos que deveriam representar o Brasil, feita por um júri liderado pelo Marquês de Abrantes, reunia nossas “características naturais”, como os principais produtos agrícolas de exportação e o artesanato indígena, e a produção da “cultura civilizada” (Almanack Laemmert, 1863).

Das províncias do Norte e Nordeste foram enviadas redes feitas de tucum (*Bactris setosa*), de carauá (*Ananas erectifolius*) ou de puçá (*Mouriri pusa*), ordinárias, finas, com varandas de penas ou sem elas (Pedro II, 1861: 3). Acessório de interior autóctone, elemento da cultura material de várias tribos sul-americanas assimilado pelos colonizadores, as redes oitocentistas produzidas no Ceará,

figuraram no pavilhão brasileiro na exposição universal de 1862, em Londres como exemplo de artesanato indígena (Nascimento, 2009: 108). As varandas ornamentadas com mosaicos de penas representando escudos – armas brasileiras, portuguesas ou mesmo venezuelanas – tiveram seu pleno desenvolvimento no segundo quarto do século XIX. A produção dessas redes, ainda mal estudada (A arte das fazendeiras..., 1999; Cascudo, 1953) era provavelmente feita por mão de obra indígena, mas de sistematização à europeia. As penas eram coladas sobre pequenos pedaços de tecido ou papel, onde é possível identificar motivos impressos por firmas inglesas e francesas, representando rosáceas e escudos de armas (Schoepf; Monnier, 1985: 124).

A participação do Brasil na Exposição Universal de 1873 em Viena, dirigida pelo Barão de Porte Seguro, seria orientada a construir uma imagem de um país civilizado, com ênfase numa produção manufatureira de índole europeia. Neste sentido, os artefatos de penas, antes vinculados à cultura material indígena seriam substituídos por objetos comercializados pelas irmãs Natté. Maria e Eudoxia Natté sucederam a mãe em 1866 na produção de ventarolas montadas em cabos de madeira, osso, marfim, tartaruga ou madreperla, flores de penas, passarinhos empalhados, insetos encastoados em ouro e objetos de História Natural.

O estilo característico da produção brasileira de ornamentos de moda combinando pássaros empalhados e insetos (Gere; Rudoe, 2010: 231) seria aperfeiçoado nos anos 1870 e teria reconhecimento internacional, pois durante a Exposição Universal de 1873 as irmãs Natté receberiam o “*Ehren-Diplom*” (Diploma de Mérito). A sociedade vienense veria com curiosidade o artesanato brasileiro que se destacava pela combinação:

(...) as flores de pennas e insectos da Sra. Natté, [que] foi uma grande novidade! A alta sociedade de Viena tornou-se tributaria da nossa expositora. As ventarolas e *flabellos* de pennas causaram tal impressão, que nas vidraças das lojas da Kingstrasse já se vendem leques de pennas ou frouxel, chamados brasileiros! (Porto Alegre, 1874: 13).

Maria e Eudoxia Natté seriam novamente premiadas nas Exposições de Santiago em 1875 e na Filadélfia em 1876¹⁵, cujo pavilhão brasileiro exibiria joias feitas com asas de besouro, flores artificiais feitas com asas de borboleta e plumas coloridas de aves nativas (Tolini, 2002). Desse modo, o traço original da manufatura carioca seria consagrado pelo júri e pelo público internacionais (Gere; Rudoe, 2010: 231-232).

No Rio de Janeiro, a manufatura de penas vinculava-se à moda vinda de Paris através da propaganda publicada nos periódicos. Já na França, foi inicialmente atribuída aos índios sul-americanos. Mais tarde, na Europa, a combinação de flores de penas com pássaros coloridos e insetos iridescentes ficou conhecida como estilo brasileiro, percebido como a fusão da natureza tropical com o gosto francês (Gere; Rudoe, 2010: 231).

A exibição desses trabalhos nas exposições universais a partir de 1873, quando seu estilo já havia se consolidado, levou à expansão das manufaturas no Rio de Janeiro, cujo apogeu se deu entre os anos 1870 e 1890. O colonismo mundano e o interesse crescente de mulheres dos extratos médios de cidades onde o produto brasileiro circulou levou à expansão da produção carioca. A criação de padrões

de design originais compostos por arranjos de penas, pássaros e insetos empalhados, aplicados em galões, capas, leques e ventarolas eram largamente produzidos no Brasil e em especial no Rio de Janeiro, cujo centro da cidade abrigava mais de meia centena de manufaturas. O interesse por ornamentos exóticos se intensificou com a demanda crescente de mulheres da burguesia europeia e americana dispostas a consumir produtos de moda antes restritos às camadas dominantes (Doughty, 1975: 2-6).

Conclusão

Pelo menos desde a década de 1980, historiadores têm refletido sobre as relações que se estabeleceram entre a cultura material produzida na Europa e outras partes do mundo, tornadas acessíveis pelas viagens ultramarinas renascentistas (Ceard; Margolin, 1987: 7-34; Gerritsen; Riello, 2016: 1-28). O trânsito atlântico de objetos e pessoas que se manteve entre o Brasil e a Europa a partir do século XVI contribuiu para uma diversificação e abundância de plumas e pássaros no mercado europeu, para a valorização de animais exóticos e para a introdução de novas propostas estéticas e jogos de cores inspirados na natureza e na plumária ameríndias. No entanto, a influência da arte plumária indígena nativa na indumentária do colono brasileiro ou mesmo nas modas europeias ainda está por investigar.

Ao longo do século XIX, a circulação e fruição de coleções de História Natural influenciaram uma estética vestimentar e decorativa, de caráter exótico, cujo consumo passou a ser valorizado como uma distinção por extratos médios urbanos. Muitos críticos e teóricos da moda exploraram a ideia de que o ato de vestir e se ornamentar é um “veículo de fantasia”. A sua manifestação visual é um movimento entre domínios, como o público e o privado, o animado e inanimado, o real e o imaginário (Tolini, 2002). O estudo da ventarola de penas, pássaros e insetos do Museu D. João VI revela a história até então desconhecida de um produto nacional feito para exportação, uma moda burguesa que se expandiu nas principais capitais imperialistas dos oitocentos.

Na Europa e nas Américas a voga oitocentista dos ornamentos feitos de animais empalhados e de penas introduzia um sentido exótico à uniformidade reinante. Já no Brasil o sentido desses ornamentos era outro, pois pássaros e insetos eram uma realidade palpável, não apenas imóvel e fixa como nos ornamentos, mas viva e em movimento na natureza circundante. Por outro lado, sabemos que no Brasil, mulheres das camadas sociais médias urbanas consumidoras de itens de moda tendiam a acompanhar o que se usava na Europa com algum atraso, tendo em vista a distância real e simbólica desses grandes centros difusores. No entanto, para estas brasileiras, ventarolas de penas, pássaros e insetos eram comuns, em parte de seu cotidiano, facilmente encontradas nas inúmeras e requintadas lojas no centro da cidade, acessíveis a mulheres cosmopolitas como D. Eugênia Ferreira das Neves.

A vida após a morte de pássaros e insetos se materializou em composições que incluíam quadros [‘pinturas’], arranjos decorativos, joias, chapéus, ventarolas e trajes. Num conjunto que reunia indistintamente “naturalia” e “artificialia”, técnicas europeias e ameríndias se fundiram para criar objetos, cuja estética desafiava as fronteiras entre a natureza “real” e a fantasia. Nessas diversas tipologias os enquadramentos classificatórios dos objetos não dão conta de sua natureza múltipla, ora natureza, ora arte.

Neste contexto, plumas, aves e insetos foram percebidos por um mercado consumidor alargado, por seus efeitos de movimento, cor, brilho e iridescência. Como as distinções são de ordem econômica, a natureza se torna artificial e os animais passam a ser percebidos como exóticos objetos de luxo (Schoepf; Monnier, 1985: 46).

Referências

- A ARTE DAS FAZEDEIRAS DE REDES DO NORDESTE BRASILEIRO. Oficina. *Jangada Brasil*, ano II, n. 15, nov. 1999. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/novembro15/of151110a.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2015.
- ALMANACK LAEMMERT, 1856. Extrato do relatório geral da Exposição Nacional de 1861. Suplemento. 1863.
- BAYLE-MOUILLARD, Élisabeth-Félicie (1796-1865). *Manuel du fleuriste artificiel*. Paris: La Librarie Encyclopédique de Roret, 1829. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 22/02/2015.
- BOURDE, André. Capítulo VI: História do Exotismo. In: POIRIER, Jean (dir.). *História dos Costumes: o homem e o outro*. 8º vol. Lisboa: Editorial Estampa, 2003, p. 235-246.
- CANTINHO, Manuela. *Coleções etnográficas extra-ocidentais em Portugal: passado, presente e futuro*. 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos. Lisboa 2010. p.1-10. Disponível em: <<http://www.portaldoconhecimento.gov.cv>>. Acesso em: 30 ago.2015.
- CARVALHO, Rómulo de. *A História Natural em Portugal no século XVIII*. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1987. Coleção Biblioteca Breve, vol. 112.
- CASCUDO, Luiz da Camara. Pesquisas e notas da etnografia brasileira: a rede de dormir. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27 set. 1953.
- CEARD, Jean; MARGOLIN, Jean-Claude. *Voyager à la Renaissance. Actes du Colloque de Tours*. 30 juin–13 juillet 1983. Paris: Maisonneuve et Larose, 1987.
- COLOMER, José Luis; DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española - en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. V. 1. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- CORREIO MERCANTIL, vol. 2, n. 86, 23 abr. 1831, p. 4; n. 459, 03 ago.1832, p. 3.
- DENIS, Ferdinand. *Arte plumaria – Les plumes leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l’Océanie*. Paris: Ernest Leroux, 1875.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 02 jan.1832, p. 1; n. 7 de 10 jan. 1837, p. 3; Anno XVII, n. 220, 02 out.1838, p. 4; n. 124, 04 jun.1839, p. 3; Anno XVII, n. 289, 21 dez.1839, p. 4; n. 8, 11 jan.1840, p. 3; Anno XIX, n. 270, 30 nov.1840, p. 3; Anno XIX, n. 271, 01 dez.1840, p. 3; Anno XX, n. 97, 03 maio1841, p. 3; Anno XX, n. 228, 11 out.1841, p. 3; Anno XXI, n. 89, 23 abr.1842, p. 3; Anno XXI, n. 197, 07 set.1842, p. 3; ed. 150, 02 jun.1863, p. 2; Anno 55, n. 104, 17 abr.1872, p. 3.
- DICKINSON, J.A. Taxidermy. In: KITE, Marion and THOMSON, Roy. *Conservation of leather and related materials*. London: Elsevier, 2006, p. 130-140.
- EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855. *Rapports Du Jury Mixte International*. Publié sous la direction de S. A. I. Le Prince Napoléon, President de La Commission Impériale. Paris: Imprimerie Impériale, 1856. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 05/02/1817; 08/07/1818.
- GERE, Charlotte, RUDOE, Judy. *Jewellery in the age of Queen Victoria; a mirror to the world*. London: The British Museum Press, 2010.

GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio. *The global lives of things; the material culture of connections in the early modern world*. London/New York: Routledge, 2016.

LUZ SORIANO, Simão José da. *Revelações da minha vida e memórias de alguns factos e homens meus contemporaneos*. Porto: A. Leite Guimarães Editor, 1891. Disponível em: <<https://archive.org/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

MARSCHNER, Joanna. A Weaving field of feathers; dressing the head for presentation at the Englisch Court, 1700-1939. In: SWAN, Jude, et. Al (orgs.). *Birds of Paradise: plumes and feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014, p. 140-147.

MERTENS, Win. Feather Fans: Renaissance and high bloom in western fashion, 1830-1930. In: SWAN, Jude, et. al. *Birds of Paradise: plumes and feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014, p. 6-29.

MITTL-RAHL, Tione. *Die Geschichte der Seidenblumem*. Hannover: M. & H Schaper Verlag, 1981.

MORALES, Alfredo J. Un San Jerónimo de arte plumaria em el convento de San José de Sevilla. *Laboratorio de Arte 24*, Espanha: Universidade de Sevilla. 2012. p. 215-223. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11441/12425>>. Acesso em: 26 jan.2018.

MUSEU D. JOÃO VI – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://museu.eba.ufrj.br>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp084996.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

OFFICIAL CATALOGUE OF THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS. London: Spice Brothers, Whole sale Stationers; W. Clowes & Sons, Printers, 1851. Disponível em: <<https://archive.org/>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

PEDRO II, anno XXII, n. 274, 25 abr. 1861, p.3.

PELLERIN, Nicole. Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des indiens et la diversité du monde au XVIe siècle. In: COLLOQUE DE TOURS, Voyager à la Renaissance, 1983, Tours. CEARD, J. ; MARGOLIN, J.-C. (orgs.) *Actes...* Paris : Maisonneuve et Larose, 1987, p. 509 – 530.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. L'alliance normando-tupi au XVIe siècle: la célébration de Rouen. *Journal de la société des américanistes* [En ligne], n. 94-1, 2008, mis en ligne le 10 juin 2013. Disponível em: <<http://jsa.revues.org/8773>>. Acesso em 27 fev. 2015.

POMIEN, Krzysztof. Coleção. In: GIL, Fernando (coord.) *Enciclopedia Einaudi – Memória – História*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1899). *Relatório da Comissão que representou o Império do Brasil na Exposição Universal de Vienna d'Austria em 1873*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.

RIBEIRO, Berta G. e VELTHEM, Lucia Hussak van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992, p. 103-114.

SCHINDLER, Helmut. Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v.8, (suplemento), Casa de Oswaldo Cruz, 2001, p. 1089-1108. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000500016>>. Acesso em: 08 out. 2012.

SCHOEPF, Daniel, MONNIER, Alain. *L'art de la plume – indiens du Brésil*. Genève: Musée d'Ethnographie, 1985. Catalogue d'exposition.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *A China no Brasil; influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade do Brasil*. Mimeo. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas/UNICAMP, São Paulo: Campinas, 1994.

TOLINI, Michelle. "Beetle abominations" and birds on bonnets: zoological fantasy in late-nineteenth-century dress. *19th Art Worldwide; a journal of nineteenth-century visual culture*, v. 1, issue 1, Spring 2002. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/85-spring02/spring02article/206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

VOLPI, Maria Cristina. The Exotic West: The Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. *Fashion Theory*, 20 (2), p.127-152, 2016.

_____. A roupa nova do Imperador: Dom Pedro I e Dona Leopoldina em trajes de grande

gala. Comunicação. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2014a.

_____. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013, p. 195-206.

_____. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira no oitocentos. In: NETO, Maria João, MALTA, Marize (ed.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2014b, p.183-194.

Notas

* Professora Associada. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: mcvolpi@eba.ufrj.br.

¹ MantoTupinambá, penas de guará (*Eudocimusruber*), Brasil. Coleção Medici. Museo di Storia Naturale Univesità degli Studi Firenze. Disponível em: <<http://www.msn.unifi.it/collezioni/antropologia-e-etnologia-col/etnografia/sudamerica/>>. Acesso em 08 mar. 2015.

² Luís de Vasconcelos e Sousa (Portugal, 01/11/1742 – Rio de Janeiro, 24/03/1809), 4º Conde de Figueiró, foi vice-rei do Brasil e governador do Rio de Janeiro entre 1778 e 1790.

³ Natural do Estado de Santa Catarina, no sul do Brasil.

⁴ Segundo Dickinson (2006: 130) a técnica de preservar a pele de vertebrados modelada como animais vivos, tal como é conhecida hoje, foi aperfeiçoada durante os oitocentos por técnicos preparadores de coleções de história natural. Sua origem data da segunda metade do século XVIII. Nos anos 1740 o boticário francês Jean-Baptist Bécoeur desenvolveu um composto, o 'sabão de arsênico', de propriedades inseticidas e conservantes, que resolveu o problema da conservação de espécies de pássaros e pequenos mamíferos.

⁵ Pássaros da família *Trochilidae*, que inclui mais de cento e oito gêneros originários da América, cujo habitat principal é o Brasil.

⁶ A Espanha emerge como centro criador de hábitos e costumes em termos de vestuário durante o reinado dos Reis Católicos, se expandindo e liderando a moda em várias regiões na Europa por sua preponderância política pelo menos até a segunda metade do século XVII (Descalzo, 2014: 15-19)

⁷ Ilha de Serigipe, antiga denominação indígena da Ilha de Villegagnon, na baía de Guanabara.

⁸ Alguns exemplos são: *Queen Elizabeth I*, 1533-1603, Founder 1571, Attrib. Nicholas Hilliard (1590), Presented to Jesus College, Oxford, by Dr James Jeffreys, Canon of Canterbury, 1686; *Queen Elizabeth I*, by Unknown continental artist, oil on panel, circa 1575, National Portrait Gallery, NPG 2082; *Queen Elizabeth I*, O retrato do pelicano. Nicolas Hilliard c.1575, Walker Art Gallery, Liverpool Museum; *O Retrato Damley*, c. 1575. Atribuído a Federico Zuccaro. © National Portrait Gallery, London; *Esboço de Rainha Elizabeth I*, 1575. Federico Zuccaro. © British Museum; "Queen Elizabeth I" with a Fan, 1585-1590. Artist Unknown. © The Royal Collection; *Rainha Elizabeth I com um Leque*, c.1585. Atribuído a John Bettes o Jovem. © National Portrait Gallery, London; *Rainha Elizabeth com um Leque*, 1585-1590. Atribuído a John Bettes o Jovem. Castelo de Hever, Kent.

⁹ Segundo Laura de Mello e Souza (2001: 2), nome dado pelos italianos no século XVI ao Brasil.

¹⁰ "Plus heureux à cet égard, les sauvages de l'Amérique méridionale composent avec ces matériaux des bouquets admirables, qui rendent avec une vérité frappante les fleurs du pays, les moindres oiseaux leur fournissant les couleurs les plus variées et les plus éclatantes" (tradução minha).

¹¹ "(...) d'une finesse à désespérer le coloriste le plus exercé" (tradução minha).

¹² Tradicional manufatura situada na Rua do Ouvidor, nº 115 fundada por Mme. Alexandrina Finot, nos anos 1860 passou às mãos de Mme. Rodrigues que, se valendo da antiga fama da casa Finot e Dubois, anunciava artigos franceses de moda, flores de penas e produtos de história natural.

¹³ Fábrica francesa de flores, uma sociedade da viúva Conseil com Marcos Rosenwald, Allan B. Gordon e Alberto Landsberg, naturalistas.

¹⁴ Casa situada na rua 7 de Setembro, 59, cujo proprietário Manoel Pinto de Magalhaes, foi inicialmente sócio e em seguida sucedeu Mme. Rufina Morrot nos anos 1880.

¹⁵ Ver por exemplo a etiqueta da caixa da ventarola do acervo do Palais Galliera, Paris. França. Inventário n° 1999-143-2 A/ B/ C.

Artigo recebido em janeiro de 2018. Aprovado em abril de 2018.