

Penca de balangandãs: da representação do exótico à patrimônio musealizado

Penca of balangandãs: from representation of the exotic to museum heritage

Enviado em: 15-05-2026

Aceito em: 06-07-2026

Sura Souza Carmo¹
Paula Andrade Coutinho²

Resumo

A penca de balangandãs é uma joia afro-luso-brasileira utilizada por mulheres negras à cintura, entre fins do século XVIII e início do XX. Descrita em relatos de viajantes, pintada e fotografada por autores nacionais e estrangeiros, perpetuou-se, inicialmente, por representar o exotismo do Brasil e, em especial, da mulher negra. A partir da Era Vargas (1930-1945), tornou-se um dos símbolos da identidade nacional devido ao enaltecimento de alguns bens frutos da miscigenação do povo brasileiro pelo Estado. Através de fontes bibliográficas, documentais e visitas a museus que possuem em suas coleções penca de balangandãs musealizadas, objetiva-se apresentar como o objeto tornou-se um bem cultural afrodiaspórico brasileiro por meio da musealidade e musealização, a partir de 1930. Os resultados relacionam a musealização à riqueza do Brasil Imperial, a originalidade do objeto e traje das portadoras e, mais recentemente, ao protagonismo das negras de ganho no período da escravidão e pós-abolição.

Palavras-chave: penca de balangandãs; musealidade; musealização.

Abstract

A bunch of balangandãs is an Afro-Luso-Brazilian jewel worn by Black women around their waists between the late 18th and early 20th centuries. Described in travelers' accounts, painted and photographed by national and foreign authors, it initially became associated with the exoticism of Brazil and, in particular, of Black women. From the Vargas Era (1930-1945) onwards, it became one of the symbols of national identity due to the state's exaltation of certain goods resulting from the miscegenation of the Brazilian people. Through bibliographic and documentary sources, and visits to museums that hold musealized clusters of balangandãs in their collections, this study aims to present how the object became a Brazilian Afro-diasporic cultural asset through museality and musealization, starting in 1930. The results relate musealization to the richness of Imperial Brazil, the originality of the object and the attire

¹ Doutora em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em parceria com Museu de Astronomia e Ciências Afins (UNIRIO/MAST). Docente Adjunto IV Departamento de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: suracarmo@yahoo.com.br

² Doutora em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Museóloga (COREM1R 345-I) e Gestora de Acervo do Museu de História Natural de Mato Grosso. E-mail: paulaacoutinho@yahoo.com.br

of its wearers, and, more recently, to the protagonism of Black women who earned their living during the period of slavery and post-abolition.

Keywords: Penca de balangandãs; museality; musealization.

Introdução

Objeto associado principalmente à cultura afro-brasileira, a Carmen Miranda e a baianidade, a penca de balangandãs, ou simplesmente balangandãs, é uma joia afro-luso-brasileira, utilizada por mulheres negras no Brasil, desde o final do século XVIII até a atualidade, apresentando diversos formatos, significados, sentidos e usos.

Utilizadas na sociedade escravagista brasileira, ao mesmo tempo como adorno, amuleto e objeto de distinção (Bourdieu, 2011), as pencas de balangandãs são um tipo de joia de crioula³ utilizada para externar o poder/capital efetivo e simbólico que algumas mulheres negras escravizadas, libertas ou livres (Mamigonian, 2018, p.72-77)⁴ possuíam e, concomitantemente, demarcavam a necessidade que tais mulheres tinham de acumular um pecúlio portátil. A partir da análise de aspectos formais, estéticos e de uso, amplamente documentados em imagens, testamentos e observáveis nas dezenas de objetos musealizados, variados estudos têm demonstrado que a penca de balangandãs é uma produção da ourivesaria brasileira, fruto dos encontros culturais produzidos pela diáspora africana (Godoy, 2006; Factum, 2009; Mourão, 2022). Desta forma, este artigo busca apresentar a penca de balangandãs como uma joia utilizada por mulheres negras, entre os séculos XVIII e XXI, que se tornou bem cultural consagrado por seu valor de musealidade, atribuído e legitimado através da musealização.

Ao definirmos a penca de balangandã como uma joia afro-luso-brasileira, salientamos que sua produção e uso associam-se à diáspora africana no Brasil, ou seja, produto da confluência de diferentes grupos étnicos com tradições em ourivesaria distinta que se mesclam em terras brasileiras (Garcia Canclini, 2003). Considera-se a penca de balangandãs um produto da ourivesaria brasileira de caráter mestiço e híbrido: tal classificação baseia-se, primeiramente, a partir do conceito de mestiçagem do historiador Serge Gruzinski, que utiliza

³ Termo utilizado para caracterizar a joalheria fruto da fusão de elementos portugueses e africanos em terras brasileiras, confeccionada principalmente em ouro, prata e corais, a qual inclui cordões de bolas confeitadas, cordões de aliança, pulseiras-copos, pulseiras-placas, brincos, anéis e pencas de balangandãs. A Bahia foi o estado com a maior produção e uso, seguido do Rio de Janeiro.

⁴ Tais termos explicam a condição jurídica das pessoas de cor no período da escravidão (Mamigonian, 2018): 1) escravo: propriedade semovente considerado uma peça ou posse, que poderia ser adquirido por compra, herança ou nascido de pais cativos, um bem móvel arrolado em inventários e testamentos; 2) liberto: pessoa que foi escravizada, nascida na África ou no Brasil, mas que ganhou ou adquiriu por compra a liberdade; 3) livre: africanos emancipados devido ao tráfico ilegal, que realizavam trabalhos compulsórios por um tempo determinado; pessoa de cor que não nasceu escravizada, nascido de libertos ou livres; ou nascidos após a Lei do Ventre Livre.

tal termo “para designar as misturas que ocorreram em solo americano” desde o século XVI, “entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia” (Gruzinski, 2001, p.62). A classificação enquanto joia híbrida relaciona-se ao conceito de hibridação de Néstor Garcia Canclini, definida como “processos socioculturais” em que “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas”. A penca de balangandãs, portanto, não possui exemplares similares (Carmo, 2022)⁵ na África ou em países cuja população é fruto da diáspora africana, tornando-a, assim, um objeto resultante dos encontros socioculturais ocorridos no território brasileiro.

Inicialmente, para compreensão, é necessário descrever uma penca de balangandãs. Quanto à forma e uso, é uma joia utilizada à cintura, confeccionada em prata ou ouro e com sonoridade característica de chocalho. Embora apresente variadas dimensões, destaca-se como uma joia de grande formato, composta por três elementos: corrente, nave e berloques. A corrente é a parte responsável por prender a joia à cintura; a nave, decorada com elementos fitomorfos, zoomorfos e/ou antropomorfos variados, tem formato triangular e é responsável por dispor os berloques separadamente na parte inferior denticulada, que pode ser aberta pela usuária para acrescentar ou retirar berloques; os berloques são pequenos adornos que ficam pendurados na nave por aros, sendo constituídos por símbolos variados que externalizam aspectos da vida de sua portadora, e classificados em cinco categorias: devocionais, votivos, propiciatórios, evocativos e decorativos (Farelli, 1981; Lody, 1988; 2001; Machado, 1973; Silva, 2005). Salienta-se ainda que as penca de balangandãs utilizadas no período escravocrata não eram produzidas em série e, portanto, apresentam caráter único e distinto.

Nas diversas referências às penca de balangandãs (músicas, artigos em jornais e revistas, artigos científicos, livros, dissertações e teses), é observado como a grafia do nome passou por modificações desde o início do século XX. Contudo, as diferentes formas de escrita possuem como questão central a relação com o barulho que o objeto fazia quando portado à cintura, semelhante a um chocalho. Neste estudo, é importante salientar a diferença entre penca, balangandãs e penca de balangandãs — objetos distintos que foram fruto de diversas confusões ao longo de décadas, por quem buscava explicar a origem histórica ou terminológica da joia.

Deste modo, a fim de elucidar a compreensão do objeto de estudo, distinguiremos penca, balangandãs e penca de balangandãs, visto que não são sinônimos, mas objetos

⁵ Em estudo de tese, Sura Carmo (2022) referenciou algumas joias, tais como a Cambulhada e a *Chatelaine*, que também eram utilizadas à cintura, comparando-as em aspectos formais e simbólicos com as penca de balangandãs.

distintos. Penca, objeto precursor, refere-se a berloques/amuletos portados à cintura, pendurados em tecido por argolas ou cordão, sem organização em nave, observada em gravuras do artista luso-italiano Carlos Julião, no final do século XVIII, e em aquarela do pintor francês Jean Baptiste Debret, na primeira metade do século XIX. Balangandã relaciona-se a berloques/amuletos que, presos em um aro, podem ser usados por baixo do vestuário, no pescoço, presos a uma corrente de metal ou guia de orixá (dispostos tanto nas costas quanto no busto). Penca de balangandãs, objeto de estudo deste artigo, popularmente chamado de forma simplificada de balangandãs, é o objeto composto por corrente, nave e berloques, utilizado à cintura, como referido em mais detalhes anteriormente.

A penca de balangandãs foi valorada de diferentes formas ao longo dos séculos. Considerada um objeto exótico, utilizado por uma parcela da população e que representava crenças populares relacionadas às religiões de matriz africana, tal valor foi ressignificado lentamente por sua carga histórica, estética e de raridade. O valor histórico tem sido o mais ressaltado por representar, de maneira interseccionada, questões de raça, classe social e gênero ao atribuir e relacionar a aquisição do objeto ao trabalho árduo das negras de ganho. Entretanto, o valor estético, que se relaciona ao conceito de artes aplicadas⁶, durante muito tempo, rotulou o objeto como um produto de baixa qualidade artística, como o atribuído por Gustavo Barroso – diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) entre 1922 e 1959 –, ao classificar os produtos da ourivesaria brasileira, em especial as joias, como finas (gosto europeu) e grosseiras (populares), sendo os balangandãs caracterizados como uma joia “grosseira” (Barroso, 1953, p.454). O valor de raridade relaciona-se aos poucos exemplares que se encontram musealizados, sobretudo em Salvador, e ao caráter único e histórico da produção de cada objeto.

Relacionado à metodologia, quanto aos objetivos, a pesquisa se caracteriza como exploratória, a abordagem é qualitativa e os procedimentos utilizados foram as pesquisas bibliográfica, documental e de campo. A análise qualitativa debruça-se sobre o processo de valoração das penca de balangandãs através da produção imagética nos séculos XIX e XX, a qual foi legitimada por meio da atribuição de valores e significados resultantes dos processos de musealidade e de musealização. Esses processos, iniciados a partir da década de 1930, conhecida como Era Vargas, fizeram o objeto ganhar o *status* de patrimônio musealizado brasileiro.

Na pesquisa bibliográfica, foi realizado o levantamento de textos relacionados principalmente às penca de balangandãs e relacionados aos conceitos de musealidade e musealização. A pesquisa documental analisou, principalmente, a produção imagética

⁶ As artes aplicadas, também denominadas de artes decorativas, são bens culturais que possuem valor artístico associado ao valor utilitário, relaciona-se a objetos e construções utilitárias.

relacionada às penca de balangandãs, como pinturas, gravuras e fotografias. Na pesquisa de campo, foi realizada uma análise qualitativa e quantitativa das penca de balangandãs musealizadas em diferentes instituições museais do Brasil.

Penca de balangandãs: de exótico à bem cultural afro-brasileiro

A penca de balangandãs era uma das joias utilizadas pelas negras de ganho em dias de festas⁷. As negras de ganho⁸ eram mulheres escravizadas, libertas ou livres, africanas ou crioulas⁹, que trabalhavam principalmente no comércio de gêneros alimentícios nos centros urbanos, com destaque para as cidades de Salvador e Rio de Janeiro, onde iorubanas¹⁰ e minas¹¹, respectivamente, dominavam o trabalho nas ruas (Soares, 1994; Lara, 2000; Faria, 2004; 2022; Farias, 2012; 2019). As negras de ganho continuaram com as atividades no pós-abolição, sendo também denominadas negras a ganho, ganhadeiras e quitandeiras, no século XIX, e de “crioulas”, “crioulas da Bahia” e “baianas” no século XX.

Desde o século XIX, as negras de ganho foram valorizadas como um símbolo nacional, por leituras e perspectivas do exotismo e sexualidade. Suas atividades comerciais, beleza e trajes foram descritos abundantemente por viajantes estrangeiros, como Avé Lallemand (1961, p.21-22), que narrou que “Movem, inquietas, os ombros e os braços e têm um modo peculiar de balançar os quadris”, salientando, ainda, que “há muitas negras Minas livres na Bahia, e estas, ao que parece, têm perfeita consciência dos seus escuros encantos”, não notando “nenhuma negra vestida à europeia [...]”. Maximiliano de Habsburgo (1982, p.125), em visita

⁷ Os trajes das mulheres negras que trabalhavam no ganho eram dois: o traje de crioula e o traje de beca. O último era mais elegante, utilizado em ocasiões muito especiais, com um maior uso de joias. Sua utilização ainda hoje pode ser observada nas comemorações da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, na Bahia.

⁸ O trabalho de ganho era a principal atividade de escravizados, libertos e livres nos centros urbanos. Os escravizados poderiam trabalhar diretamente para o senhor ou pagar uma quantia fixa semanal, possuindo, em alguns casos, liberdade para não morar na casa do senhor. Os homens realizavam prestação de serviços diversos e comercialização de carne, e as mulheres atuavam com gêneros alimentícios e lavagem de roupa.

⁹ Denominação para as negras nascidas no Brasil.

¹⁰ Denominação dada a grupos situados a sudoeste da Nigéria, falantes da língua Yoruba (oyós, egbás, ijebus, ijexás, ketus, saves) e com crescimento no tráfico, no início do século XIX. Preferidos entre os senhores da Bahia, ficaram conhecidos no estado como nagôs – uma identidade afrodiaspórica imposta no circuito do tráfico e adotada pelos iorubanos, segundo Reis (1986).

¹¹ Denominação supraétnica para os escravizados oriundos da Costa Atlântica africana, especificamente do porto de embarque de São Jorge de Mina, localizado na atual Gana. O termo Mina designava diversos escravizados de vilas, reinos e grupos étnicos diversos da região, entre o Rio Volta, no Gana, e o Rio Níger, na Nigéria. A Costa da Mina corresponde aos atuais povos do Gana, Togo, Nigéria e Benin. A denominação Mina dificulta a identificação étnica, pois denomina os cativos pelo porto de embarque. É mais comum na documentação da Bahia, do século XIX, encontrar a origem étnica do cativo do que o termo genérico Mina, bastante comum no Rio de Janeiro. Para Parés (2018, p.78-84), o termo Mina na Bahia, no século XIX, caracterizava os africanos embarcados no Popo Pequeno (atual Togo). Muitos negros descritos como Minas no Rio de Janeiro são os mesmos Nagôs da Bahia (Parés, 2018, p.78-84; Santos, 2017; Farias, 2019, p.84-93).

à Bahia na mesma época, também notou o trabalho árduo das negras de ganho, descrevendo-as como “[...] uma figura característica nas ruas da Bahia [...] que carregam na cabeça as mercadorias, em caixas de vidro, compridas e realmente grandes”, analisando as habilidades no trabalho: “Engraçada e admirável é a habilidade com que as negras atletas balançam a caixa sobre o torço, conseguindo atravessar, com essa carga volumosa, vitoriosamente, toda a confusão da cidade”. Esses relatos, somados à extensa produção de imagens sobre o cotidiano no Brasil colonial e imperial, por artistas nacionais e estrangeiros, são documentos que auxiliam na compreensão das penças de balangandãs como um dos adornos corporais das negras de ganho.

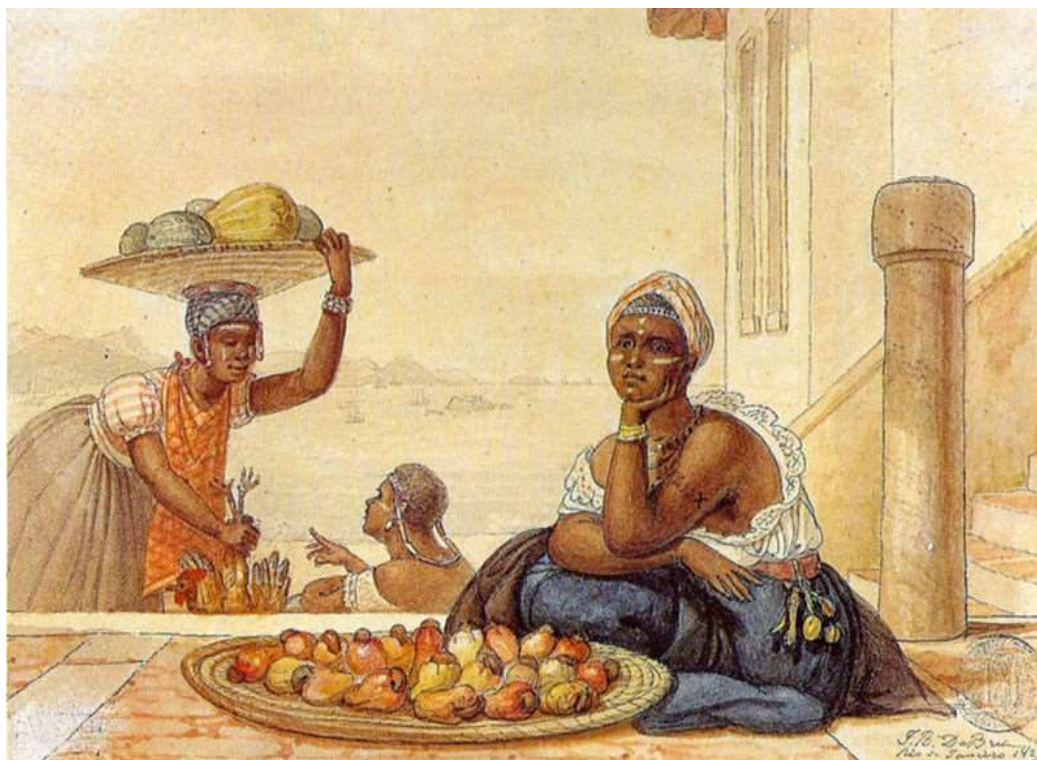
A descrição de Avé-Lallemant (1961, p. 46) aponta que as joias das negras não seguiam os modelos europeus e eram utilizadas em profusão: “[...] é genuinamente africano um rico colar de corais, com enfeites de ouro, em volta do pescoço negro dessas mulheres”. O autor continua: “Muitas trazem grossas correntes de ouro ornando-lhes o colo. Vi uma com o antebraço coberto até o cotovelo de braceletes articulados”.

Jean-Baptiste Debret, viajante e pintor francês, cuja obra é um importante documento sobre aspectos culturais diversos da população negra no Brasil, também escreveu sobre as negras de ganho, mencionando o uso de joias de ouro. Em seus relatos, ele destaca:

Desde então apareceram entre as quitandeiras da cidade as negras baianas, notáveis pela sua indumentária e inteligência, umas mascateando musselinas e xales, outras, menos comerciante, oferecendo como novidade algumas guloseimas importadas da Bahia e cujo o êxito foi grande [...] A negra baiana se reconhece facilmente pelo seu turbante, bem como pela altura exagerada da faixa da saia; o resto de sua vestimenta se compõe de uma camisa de musselina bordada sobre a qual ela coloca uma baeta [pano da Costa], cujo riscado caracteriza a fabricação baiana. A riqueza da camisa e a quantidade de joias de ouro são os objetos sobre os quais se expande a sua faceirice (Debret, 1940, p.222-223).

Artistas como Carlos Julião, Debret, Hilderbrandt, Teive, Haring, Rugendas, dentre outros, conhecidos como artistas viajantes entre o final do século XVIII e o século XIX, registraram valiosas informações sobre o ofício das negras de ganho e do seu vestuário. Nas imagens representadas nas estampas e pinturas que produziam, é possível notar a vestimenta que não seguia os modelos europeus e o uso de diferentes tipos de joias, distinguindo-se para o trabalho e para os dias de festa. As gravuras de Debret, numericamente, são as que possuem mais imagens de mulheres negras a ganho, portando na cintura a penca ou a penca de balangandãs, como é possível notar na Figura 1.

Figura 1: Negra tatuada vendendo cajus [vê-se à cintura da mulher de saia azul uma penca de balangandãs]. Jean Baptiste Debret, 1827. Aquarela, Coleção Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.



Fonte: PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2001, p.104.

As viagens de artistas estrangeiros ao Brasil, sobretudo durante o século XIX, resultaram em um rico legado de livros, pinturas e gravuras. Esse movimento foi impulsionado pelo crescente interesse europeu na região, tendo como importante episódio a Missão Artística Francesa – fundamental para a criação da Academia Imperial de Belas Artes. As obras produzidas nesses deslocamentos retratavam a fauna, a flora, o cotidiano e os costumes locais, despertando o desejo de colecionadores europeus que passavam a disputar tais peças em ateliês, galerias e leilões. Atualmente, esse acervo constitui uma valiosa fonte documental para estudos diversos, incluindo a história da mulher negra no Brasil oitocentista. Tão grande é a relevância nacional e internacional dessas coleções, hoje preservadas em instituições públicas e privadas, que elas passaram a integrar, a partir do século XX, o gênero colecionista denominado *Brasiliana* (Coutinho, 2024).

Brasiliana, segundo Paula Coutinho (2024, p.115-116), é um gênero colecionista múltiplo de “abordagens e tipologias, dentro de sua unidade de referências e estudos sobre o Brasil”, o qual compreende conjuntos de objetos de diversificadas linguagens, como livros, álbuns, pinturas, gravuras e desenhos, entre outras produções produzidas sobre o país por autores/artistas nacionais ou estrangeiros, ao longo da história. Essas coleções “simbolizam e/ou representam a experiência cultural e histórica da população brasileira, dotada simbolicamente da atribuição de representação acerca das ideias e narrativas” sobre o Brasil (Coutinho, 2024). Os significados e sentidos dessas coleções são potencializados e

percebidos mediante reflexões críticas sobre os discursos e usos que lhes são socialmente atribuídos.

Nesse escopo, compõem ainda o gênero Brasileira as produções de cartões-postais e cartões de visita por estúdios fotográficos em Salvador, as quais apresentam outra forma de valorização desse exotismo das negras de ganho, devido aos seus trajes e joias, no final do século XIX e início do XX. Tais imagens, produzidas principalmente por Lindemann¹², Alberto Henschel¹³ e Marc Ferrez¹⁴, eram percebidas como a “interpretação da realidade nacional” e, ao mesmo tempo, como “uma propaganda exótica do cotidiano brasileiro”, vendendo o exotismo de um país tropical para os viajantes estrangeiros, construindo visões do Brasil para o *outro* ver, percepções essas que perduram até a contemporaneidade (Santos, 2014, p.47).

De acordo com Iris Santos (2014), por meio de uma produção em série, fabricada e disseminada em território nacional e estrangeiro, as negras de ganho passaram a ser denominadas, nas imagens, como crioulas ou crioulas da Bahia, tornando-se um símbolo do Brasil. Nas séries de cartões-postais que retratam as mulheres negras como crioulas da Bahia, havia dois modos principais de representação: 1) em atividade de ganho, às vezes, portando o filho; 2) em traje de festa, com todas as suas joias. Para Santos (2014), os estúdios de fotografia se encontravam em locais próximos ao trabalho das modelos e elas eram, provavelmente, fotografadas com vestes e joias próprias. Nas fotografias, as joias de crioula, em especial as pencas de balangandãs, ficavam mais nítidas que nas pinturas/gravuras, tornando-se uma forma de divulgação e, posteriormente, de documentação do seu uso.

A produção de séries de cartões-postais de crioulas da Bahia, com seus trajes típicos, relaciona-se ao ato de se colecionar postais de “tipos humanos”, considerados exóticos na virada do século XIX para o XX (Negro, 2020). Esse exotismo é uma visão fabricada pelo olhar do *outro* sobre o Brasil — território vasto e diverso que se moldava ainda enquanto nação —, forjada sobre nossa identidade a partir da perspectiva e do discurso europeu sobre nossa própria realidade cultural e histórica.

¹² Lindemann foi um dos fotógrafos que montou estúdio em Salvador e iniciou a publicização da imagem da mulher negra por meio de cartões-postais, publicados por editoras especializadas, como a alemã Albert Aust, a inglesa Tuck & Sons e as francesas Mission Brésilienne de Propagande e Messageries Maritimes (Santana, 2013).

¹³ Henschel, de origem alemã, teve destacada atividade no Brasil, sendo considerado um dos fotógrafos mais importantes que atuaram no país. Empresário na fotografia, possuiu quatro estabelecimentos no Brasil, nas cidades de Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, durante a segunda metade do século XIX.

¹⁴ Ferrez é considerado um dos mais notórios fotógrafos brasileiros oitocentistas, e uma significativa parcela sua produção encontra-se sob salvaguarda do Instituto Moreira Salles, preservada graças ao seu neto, o pesquisador e historiador Gilberto Ferrez.

Figura 2: Mulher negra da Bahia [com penca de balangandãs], Marc Ferrez, cerca de 1885. Fotografia, Acervo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Fonte: Instituto Moreira Salles/Brasileira Fotográfica.

Os impressos (jornais, revistas, boletins), bem como as produções artísticas e literárias, desempenharam papel importante no processo de construção e divulgação de ideias e perspectivas sociopolíticas no Brasil, principalmente a partir do século XIX. A disseminação de tais produções colaborou para significações socioculturais e discursivas na sociedade brasileira sobre nossa própria identidade e nacionalidade, a partir de narrativos e projetos políticos e pedagógicos, integrados aos posicionamentos reconhecidos como oficiais. Forjaram-se assim, significativas manifestações que foram legitimadas com o *status* de patrimônio e representação da identidade e cultura brasileiras.

Como modelo desses projetos didático-pedagógicos nacionais, têm-se as pinturas e gravuras oitocentistas, anteriormente discutidas. Agregam-se a estes os cartões-postais, que historicamente no Brasil auxiliaram na promoção imagética de fotografias, e até pinturas e estampas, a menor custo e mais acessíveis a um maior público. Os cartões, à medida que tiveram maior distribuição e circulação social, têm também seu discurso difundido através do suporte de papel, disponível para um maior público quando comparados às demais produções artísticas. Sua comercialização foi “popularizada”, sendo adquiridos como *souvenir* de viagens, suportes para registros e recordações a serem enviados e, ainda, itens de interesse de colecionadores (Franco, 2004).

Os cartões-postais exibiam pessoas, paisagens, monumentos, símbolos, cidades, modos de vida, figuras públicas e históricas, entre outras representações. Assumiram, no Brasil, destaque utilitário, estético e quiçá pedagógico, enquanto suporte de representações

e imagens, contribuindo e ocupando espaço relevante no processo de fabricação de discursos e ideias sobre a nação brasileira, pois,

Constituíam-se também numa forma de apropriação emblemática, uma epifania de fatos, personagens, monumentos, num Brasil com altas taxas de analfabetismo, em que a imagem era capaz de educar civicamente a população, ao mesmo tempo em que criava uma identidade comum facilmente reconhecível (Pereira, 2008, p.142).

Os cartões-postais, as gravuras, as pinturas e fotografias, num território em desenvolvimento que buscava compreender e legitimar sua própria ideia de país, eram importantes e valiosos meios de representação do que a nação possuía e “queria” disseminar sobre si mesma, forjando uma imagem própria para exportação e também para a formação educacional da nação, a fim de fabricar uma identidade brasileira.

O discurso atrelado à imagem e representação do dito nacional vinha carregado de violências, silenciamentos e apagamentos sobre diversos grupos sociais não brancos, tal como a presente discussão sobre as mulheres negras. Entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, a negra de ganho com seus trajes de trabalho também foi utilizada para reforçar estereótipos e a hipersexualização de seus corpos. No jornal *A Coisa*, de circulação em Salvador, na virada do século, foi possível observar na coluna *Pipocas* diversos textos depreciativos às negras de ganho, que citavam as penca de balangandãs. Em um dos textos, é possível observar a descrição de um traje de festa de crioula e a hipersexualização de seu corpo:

Soltei minha camisa nova de perfilado, três anáguas em goma crua, torço de surar, balangandãs e penca, pulseiras até os sovacos, anéis até as pontas dos dedos, sapatinhas de tremelique, saia nova e beca. - Aonde vai, Tatá, tão bonita assim? – perguntava todo o mundo que me encontrava. - Vou visitar e cumprimentar A Coisa de yô Bohemio, que faz anos hoje. Oh! Que Coisinha danada, tanto cresce em anos como em tamanho para regalo da gente. Viva A Coisa! Tia Tatá (Pipocas..., 1900, p.1).

Somente na década de 1930 ocorre a valorização da penca de balangandãs enquanto bem cultural, porém, o valor de objeto exótico, atribuído por décadas, permaneceu na Era Vargas. Mesmo com a condição e *status* de bem cultural, a penca de balangandãs não foi dissociada do violento condicionamento de objeto exótico; ao contrário, essa condição permanece por representar a mulher negra.

A virada político-ideológica ocorre com o fim da República Velha (1889-1930) e com o início da Era Vargas (1930-1945), quando o governo, devido à necessidade de se moldar a identidade nacional para a construção de um Estado forte, não negou o caráter miscigenado da população brasileira e passou a valorizar alguns elementos afrodiaspóricos como símbolos da nacionalidade. Neste processo, houve silenciamentos, exclusões e perseguições, visto que

as escolhas realizadas pelo governo não eram aleatórias e não deveriam desapontar aliados ou se distanciar da ideologia do regime. Para Capelato (2007, p.125), Vargas “considerava importante a intervenção do estado na cultura, entendida como fator de unidade nacional”, pois neutralizava os conflitos internos e unia a população em torno de símbolos em comum.

A valorização de determinados elementos da cultura popular e afrodiaspórica era uma forma de aproximação das massas — questão não valorizada pelos presidentes anteriores, mas compreendida por Vargas como forma de controle, domínio e legitimidade sociopolíticas, necessárias para sua gestão e propaganda. Vargas, por interesse e estratégia, inicia um período de afrouxamento das ações racistas nas políticas de Estado, com a identidade nacional formulada com a inclusão de alguns elementos que ressaltavam o caráter mestiço do povo brasileiro (Ribeiro, 1995; Fernandes, 2008). Por meio do trabalhismo, houve certa criação de oportunidades de ascensão política e social dos marginalizados, acompanhada pelo gozo, pela população, de melhorias na condição de vida, no campo do trabalho e da educação. A valorização das negras de ganho e, conseqüentemente, das pencas de balangandãs, ocorreu por meio de diversas ações do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹⁵, que popularizou a “mulata” e a penca de balangandãs como símbolos nacionais.

A manifestação cultural afrodiaspórica mais valorizada pelo governo Vargas foi o samba, e por meio dele é possível observar a ascensão das pencas de balangandãs como bem cultural. Ironicamente, apesar do enaltecimento promovido pelo Estado, o samba foi a manifestação cultural mais controlada e censurada pelo DIP. Segundo Velloso (1987, p.35), o samba, o carnaval e as escolas de samba sofreram na década de 1930 com o forte controle do Estado, pois deveriam “abordar temas nacionais e patrióticos de forma didática em seus desfiles” ou perderiam o imprescindível patrocínio. Esse uso ideológico das escolas de samba pelo governo Vargas antecede o período Estado Novo e do DIP, uma vez que, a partir de 1935, as escolas de samba são instadas a colaborar com a propaganda patriótica, por meio de enredos “capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e pelas glórias nacionais” (Tupy, 1985, p.83). Diversos pesquisadores da história do samba salientam que, durante o período do Estado Novo, trocou-se “dinheiro por adulação, rebeldia por punição”, pois o patrocínio do Estado ao carnaval fez com que as escolas de samba adequassem seus enredos ao discurso e projeto ideológico do regime, passando a ter, a partir de 1937, por decreto, “a obrigação de tratar de temas de caráter histórico, didático e patriótico” (Caldeira, 2007, p.100).

¹⁵ Órgão criado em 1939, durante a ditadura do Estado Novo, que, através de diferentes seções, tinha a função de difundir a ideologia do governo por meio da propaganda política e reprimir manifestações contrárias ou divergentes das diretrizes do regime, utilizando-se da censura.

Apesar de o samba ter sido um excelente instrumento de aproximação do governo com as massas, havia o problema da exaltação do malandro, um símbolo do antitrabalho em um governo trabalhista. O Estado Novo, por meio da censura promovida pelo DIP, procurou substituir a louvação do malandro pela do trabalhador, questão “imprescindível ao seu projeto de construção da nação brasileira” (Novais, 2001, p.41), incentivando, de diferentes formas, os que cantavam canções de exaltação ao trabalho.

Entretanto, ainda era necessário realizar uma substituição. No entanto, quem iria ocupar o lugar do malandro nos sambas? De acordo com Alessandro Kerber (2005), a figura da mulata baiana teria sido escolhida por ser um produto da miscigenação, com elementos em sua indumentária que remetiam ao encontro das raças. Kerber (2005) elencou como elementos da valorização a representação do convívio harmônico com as elites, a partir do gosto pelo trabalho, e a beleza e sensualidade da mulher brasileira, em detrimento do malandro, que representava o atrito social e o perigo das ruas, devido à vadiagem. Apesar de a baiana não ser um símbolo moderno, pois sua indumentária e forma de trabalhar remetiam ao período imperial, era um tipo popular muito citado nos sambas no Estado Novo (Carmo, 2022) e representava a grande massa da população negra do país.

Devido à consagração da baiana no Estado Novo como um símbolo trabalhista, transversalmente um bem cultural pouco conhecido passou a ser mencionado em canções, peças teatrais, artigos de jornais e utilizado em produções cinematográficas. As penças de balangandãs se tornaram um símbolo nacional principalmente por meio do filme *Banana da Terra*, de 1939, em que a artista luso-brasileira Carmen Miranda se apresentou pela primeira vez vestida de baiana, ao som da música *O que que a baiana tem*, de Dorival Caymmi. De acordo com Tânia Garcia (2004, p.111), Carmen Miranda criou “a baiana imaginada”, ou seja, “menos regional e mais cosmopolita”, como o resultado “de um filtro, que interposto inconscientemente por Carmen, a levou a enfatizar ou omitir certos aspectos típicos do traje e acrescentar outros a partir de suas referências”. O termo balangandãs tornou-se extremamente popular na capital da República, e surgiram diversos artigos em jornais a fim de explicar a origem do termo e do objeto.

Portanto, graças à significativa contribuição de Carmen Miranda, as penças de balangandãs se consagraram no período do Estado Novo como um bem cultural representativo do povo brasileiro. Foram mapeados, em tese produzida por Carmo (2022), de forma quantitativa e qualitativa, no governo Vargas, músicas, peças teatrais e filmes que mencionavam o objeto, além de matérias em jornais e revistas que buscavam explicar o significado da penca de balangandãs — objeto pouco familiar para a elite brasileira. Data deste período o crescimento do colecionismo e da musealização de penças de balangandãs

em diversos museus no Brasil, demarcando a sua seleção/consagração como um símbolo nacional, passando a ocupar o *status* de patrimônio musealizado do país.

Sobre musealidade e musealização

A partir do século XX, como anteriormente discutido, as diferentes percepções e projetos sociopolíticos pelos quais passou a sociedade brasileira influíram diretamente no âmbito cultural e da memória (representações e concepções), pois é “o processo de memória que identifica o homem como gerador de cultura” (Scheiner, 2004, p.1), o qual nos fornece os parâmetros para compreendermos esses indivíduos em seu meio social. É nesse processo de construção e legitimação da memória que o indivíduo percebe seu passado, mas a partir do olhar do presente – perspectiva essa que é contínua e dinâmica.

A memória individual ou coletiva pode ser referenciada enquanto vestígio de nossa cultura e história e, coletivamente, os traços dessa memória, quando representam um grupo, passam a também ser atribuídos pela potencialidade de representar sua(s) identidade(s). Esses vestígios representativos — fragmentos da memória, sejam materiais ou imateriais —, têm sido alvo de ações de preservação e divulgação. Associadas a esse processo, estão as concepções de patrimônio e museu, pois, os museus, segundo Stránský (2008, p.104), “se desenvolvem em sintonia com o desenvolvimento da humanidade”. Por isso, o museu, bem como o patrimônio, não está deslocado das mudanças sociais, nas quais novas questões ganham espaço, influenciando diretamente no processo patrimonial e museológico do que é selecionado para se tornar bem cultural a ser preservado.

No âmbito da perspectiva da cultura material, o processo de valorização e legitimação ocorre ao ser conferido ao objeto do nosso cotidiano o *status* de bem cultural, por meio da atribuição de toda uma carga simbólica de valoração e distinção social dos demais itens de nossa realidade. Dentre o enorme universo da produção de artefatos na sociedade, alguns são selecionados por representarem aspectos de parcela dessa cultura; essa seleção ocorre pelo valor que é percebido/atribuído a esse mesmo objeto, conferindo-lhe, então, a categoria simbólica de distinção entre os demais. Essa potência, no campo da Museologia, é intitulada de musealidade.

Neste construto, a musealidade é entendida como valor – seja um valor documentário específico dos objetos concretos e perceptíveis da natureza e da sociedade (identificação com a cultura material), ou de evidência autêntica da realidade (identificação com a cultura não material). [...]

Ora, [a musealidade] é um valor atribuído a determinadas dobras do real (tangíveis ou intangíveis), que permite ao sujeito interpretante considerá-las como passíveis de musealização: porque não é a musealização que define a musealidade, ao contrário – é a musealidade percebida (pelo sujeito interpretante) que possibilitará o ato da musealização (Scheiner, 2017, p. 67e72).

Essa percepção pelo indivíduo ou grupo social que atribui valor e significado a determinadas manifestações e representações, e é esse processo de seleção e valoração que definimos como musealidade. A musealidade é uma manifestação identificada nessas realidades e destacadas por sua relevância, do ponto de vista dos grupos sociais aos quais pertence. Cada grupo social terá uma visão particular do que tem ou não potência de musealidade; são valores e significados específicos a serem considerados, os quais podem, inclusive, mudar de acordo com a época e o contexto.

A musealidade não se esgota em si mesma. Quando o grupo ou indivíduo atribui musealidade, valor e potencialidade ao objeto, este torna-se passível de outro processo, a musealização, que é a “subordinação a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação” (Scheiner, 2005, p.34). Esse processo representa o olhar museológico sobre este objeto. A musealização ocorre através do deslocamento conceitual e físico¹⁶ do contexto de origem para o espaço do museu, sendo-lhe conferido o estatuto museal (Desvallées; Mairesse, 2013, p.56-58).

A musealização não se encerra com o deslocamento do objeto selecionado para o museu; ao contrário, dá-se continuidade a esse processo por toda a trajetória desse objeto na instituição, adquirindo novos significados e sentidos, em uma dinâmica vida social no espaço museológico. A musealização corresponde, além da seleção e aquisição, ao estudo, documentação, pesquisa, conservação — por vezes, restauração — e comunicação do patrimônio cultural musealizado (Cury, 1999, p.50) realizados por profissionais da área, tais como museólogos(as), arqueólogos(as), historiadores(as), restauradores(as) e tantos outros. O processo contempla, ainda, ações de preservação, exposição, publicações e ações educativas sobre o objeto musealizado, entre outros procedimentos.

O *status* museal com o qual o objeto é valorado atribui-lhe um conjunto de novos significados e sentidos, sem necessariamente perder os anteriormente conferidos. Significativa referência temos na penca de balangandãs, cuja musealidade foi atribuída a partir da década de 1930, no Brasil, na Era Vargas. Com a musealização de alguns exemplares das penca de balangandãs — produzidas no século XIX e pertencentes originalmente a mulheres negras, as quais ocupavam a realidade de uso e valores de sua proprietária, em uma dada época e contexto sociocultural —, esses objetos foram deslocados física e conceitualmente para o museu, o que legitimou o seu *status* de bem cultural musealizado e patrimonializado.

¹⁶ A musealização pode ocorrer *in situ*, como no caso dos museus de território, no quais não ocorre o deslocamento físico, pois o território torna-se o museu.

A musealidade atribuída à penca de balangandãs e o *status* de patrimônio musealizado

A partir da década de 1930, as pencas de balangandãs passaram a compor os acervos de alguns museus que surgiram na Era Vargas, ou em coleções particulares que deram origem, posteriormente, a museus, como é o caso da coleção que originou o Museu Carlos e Margarida Costa Pinto, em Salvador. Nesse período do Governo Vargas, foram musealizadas pencas de balangandãs no Museu Histórico Nacional, no Museu de Arte da Bahia e no Museu Imperial. Também foram colecionados, no mesma época, exemplares por Carlos Costa Pinto – hoje integrantes do acervo do Museu Carlos e Margarida Costa Pinto – e por Henriqueta Catharino, cujas peças fazem parte do acervo do Instituto Feminino da Bahia.

A valorização das pencas de balangandãs evidencia-se com o colecionismo, sobretudo de famílias baianas que possuíam, dentre outros objetos que remetiam às riquezas da Bahia colonial e imperial, pencas de balangandãs e outras joias de crioulas. As primeiras pencas de balangandãs musealizadas foram as pertencentes à coleção Miguel Calmon, doadas em 1936 ao Museu Histórico Nacional. A partir de Regina Abreu (1996) e da análise da documentação referente aos objetos da instituição museológica, ficou evidenciado que, em 1936, após a morte de Miguel Calmon Du Pin e Almeida, sua viúva, Alice da Porciúncula Calmon Du Pin de Almeida, selecionou e doou grande parte dos bens da mansão da família, que ficava no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, visto que o casal não havia deixado descendentes. O MHN possui três pencas de balangandãs, sendo duas relacionadas à família Calmon; quanto à terceira, faltam informações a respeito de sua procedência. Na documentação, consta que as pencas de balangandãs da coleção Miguel Calmon são procedentes da Bahia, informação que está em consonância com o histórico da família, oriunda do mesmo estado.

Outro membro da família Calmon tinha o hábito de colecionar pencas de balangandãs e outros objetos, dando origem a uma coleção museal. Francisco Marques de Góis Calmon, irmão de Miguel Calmon, foi governador do estado da Bahia e considerado por Tavares (1961) um precursor do colecionismo baiano, tendo dado continuidade ao hábito de colecionar a partir das peças que recebera de seu tio, Alexandre Calmon. Sua residência posteriormente tornou-se o atual Museu de Arte da Bahia (MAB) e sua coleção foi adquirida pelo governo estadual. O MAB possui duas pencas de balangandãs na Coleção Góis Calmon.

Além da família Calmon, outra coleção familiar deu origem à musealização de pencas de balangandãs. A família Chatarino colecionava diversos objetos no início do século XX. A filha mais velha do comerciante Bernardo Martins Catarino, a educadora Henriqueta Martins Chatarino, fundou o Instituto Feminino da Bahia em 1933, instituição que, dentre outros itens,

possui em seu acervo um traje de crioula; quatro pencas de balangandãs e seis naves de pencas de balangandãs.

Figura 3: Penca de balangandãs, Autoria não Identificada. Século XIX. Metal, Instituto Feminino da Bahia, Salvador.



Fonte: Carmo, 2022.

Entretanto, a maior coleção de pencas de balangandãs do século XIX compõe o acervo do Museu Carlos e Margarida Costa Pinto (MCMCP), adquirida por Carlos Aguiar Costa Pinto, entre as décadas de 1920 e 1940, na cidade de Salvador. Carlos Costa Pinto foi um próspero comerciante que colecionava prataria, mobiliário, cristais, dentre outros objetos, oriundos de famílias locais que se desfaziam de suas peças. As coleções de maior destaque são a de prataria e a de joias de crioula — maior coleção desse tipo de objeto em uma instituição museológica. O museu possui vinte e sete pencas de balangandãs, sendo vinte e seis em prata e uma em ouro, todas expostas com outras joias de crioula, em uma sala expositiva dedicada à coleção de joias. Apesar de o museu ter sido fundado apenas em 1969, destaca-se que a coleção foi formada entre a década de 1920 e o ano de 1946, ano da morte de Carlos Costa Pinto.

Por fim, ainda relacionado ao colecionismo e musealização na Era Vargas, duas pencas de balangandãs foram musealizadas na década de 1940, a partir da criação do Museu Imperial, em 1940. Apesar de a sua expografia não ser fiel à vida e hábitos da família real naquele endereço, o acervo da instituição, incluindo-se as pencas de balangandãs, procuram

referenciar, dentre outras coisas, a riqueza que o Brasil ostentava no período imperial. A musealização das pencas de balangandãs pelo museu relaciona-se ao discurso estado-novista de valorização da mestiçagem do povo brasileiro, ao enaltecer um tipo de joia utilizada pelas mulheres negras e, ao mesmo tempo, atenuar aspectos do escravismo ao mostrar a riqueza de uma pequena parcela da população afrodiáspórica brasileira.

Ressalta-se que o Museu Afro-Brasil, em São Paulo, possui dezenove pencas de balangandãs musealizadas; entretanto, a maioria não é do século XIX, mas sim composta por objetos produzidos no século XX, comercializados como joias e *souvenirs* da Bahia, quando ocorre a popularização das pencas de balangandãs como um dos símbolos da identidade nacional e da Bahia.

O auge da consagração do *status* museal das pencas de balangandãs foi na Era Vargas; porém, outras peças foram posteriormente salvaguardadas pelas instituições. Não somente as pencas de balangandãs, enquanto objeto em si, foram musealizadas, mas as produções imagéticas que as representam também foram, tais como as representações imagéticas nas gravuras de Debret, as pinturas de Carlos Julião, as fotografias de Marc Ferrez, Lindemann, e Alberto Henschel, bem como os cartões-postais.

A produção artística de imagens que referenciam e representam pencas de balangandãs — registradas, quase sempre, à cintura de suas proprietárias —, produzida principalmente pelos artistas nacionais e estrangeiros dos séculos XIX e XX, compõe, em parcela significativa, acervos musealizados, os quais constituem coleções brasileiras pertencentes ao Museu Temporal, ao Instituto Moreira Sales, à Fundação Biblioteca Nacional, à Pinacoteca de São Paulo, ao Museu Imperial, ao Itaú Cultural, entre outros.

Considerações finais

Bem cultural afrodiáspórico brasileiro, a penca de balangandãs destacou-se ainda no século XIX, sob o olhar atento de artistas viajantes, nacionais e estrangeiros. Confeccionada para destacar sua portadora e, ao mesmo tempo, as crenças que ela possuía, a joia chamava a atenção por sua estética e imponência perante a sociedade de uma forma geral, pois demonstrava a aquisição de bens por uma parcela da população que não tinha seus direitos alcançados enquanto cidadã.

As pencas de balangandãs, o objeto em si e suas representações em imagens, estão atreladas aos corpos e vidas das mulheres negras, e não devem ser dissociadas delas, pois estão intrínseca e simbolicamente relacionadas. Esses bens culturais, que foram selecionadas e constituem coleções de museus, bibliotecas e arquivos, são documentos que simbolizam e/ou representam a experiência cultural e histórica da mulher negra afrodiáspórica

brasileira, tais obras foram dotadas simbolicamente da atribuição de musealidade e são alvos da musealização, estando associadas a ideias e narrativas sobre o país. Por isso, muitas delas constituem coleções de Brasiliana devido à sua potencialidade e valor de representação nacional. Esses bens culturais musealizados devem ter os discursos atrelados a elas sobre o país constantemente repensados, questionados, refletidos e criticados. São vestígios documentais que têm potencialidades para formular novas percepções sobre o território, em sua diversidade cultural, histórica e identitária, protagonizando personagens que durante muito tempo foram silenciados ou apagados, como as mulheres negras.

As pencas de balangandãs apresentam aspectos muitas vezes negligenciados na história contada sobre as pessoas escravizadas no Brasil: a agência e o papel central da mulher negra. Infelizmente, ainda é comum, nos museus brasileiros, a história e a cultura das pessoas negras escravizadas serem associadas e narradas apenas pela exposição de artefatos de suplício e de trabalho — objetos que fazem mais referência à violenta percepção relacionadas à ação dos senhores escravagistas e da pessoa branca europeia, por serem produzidos por estes. Mais do que a força motriz que ainda hoje move a economia nacional, a população negra, desde o período colonial, possui forte liderança na busca por melhores condições de vida, desenvolvendo valiosas e diversificadas manifestações culturais, religiosas, estéticas, intelectuais e artísticas. As pencas de balangandãs representam o protagonismo feminino que, a partir do fruto do seu trabalho, adquiriu joias e outros bens que lhe conferiram prestígio em uma sociedade com grupos sociais violentamente estratificados e demarcados.

Apesar da existirem muitas pencas de balangandãs salvaguardadas nas instituições brasileiras, ainda há uma ausência de discursos expográficos que abordem o poder social e simbólico que a portadora de tal joia possuía na sociedade. Percebe-se que as exposições devem ser melhor contextualizadas, incluindo a exibição de peças que se encontram em reservas técnicas e destacando-as por todo o valor e por toda a potencialidade que possuem.

Como inspiração e exceção, mencionamos a exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, em São Paulo, que, ao apresentar cerca de vinte pencas de balangandãs produzidas nos séculos XIX e XX, insere tais objetos no contexto do protagonismo das mulheres negras no desenvolvimento das religiões de matriz africana em solo brasileiro e de sua atuação nas atividades de ganho. Com o uso de recursos expográficos variados para contar a história dessas personagens no Brasil oitocentista, o Museu Afro Brasil consegue produzir ressonância e encantamento no visitante.

Deste modo, este artigo procurou discutir como a penca de balangandãs foi valorizada desde o século XIX como um objeto que representava elementos culturais da população afrodiaspórica no Brasil, e sua ressignificação, a partir da política varguista na década de

1930, para representar o caráter miscigenado do povo brasileiro. Da musealidade à musealização, as penças de balangandãs, antes vistas como representantes do exotismo nacional, passaram a ser ícones do protagonismo da mulher negra no período da escravidão e do pós-abolição.

Na atualidade, a exposição de curta duração “Dona Fulô e outras joias negras”, que ficou aberta entre novembro de 2024 e fevereiro de 2025 no Museu de Arte Contemporânea de Salvador, apresentou as joias de crioula de Florinda Anna do Nascimento, Dona Fulô. Na oportunidade, a sua famosa imagem com traje de crioula e joias, difundida por décadas, foi exibida ao lado das joias que portava, inclusive sua pença de balangandãs. Assim, novos processos curatoriais têm revelado em acervos museológicos e em coleções particulares os sentidos da musealidade e da musealização das penças de balangandãs.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. **A fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco; Lapa, 1996

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelo norte do Brasil no ano de 1859**. Tradução: Eduardo de Lima Castro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à Técnica de Museus: parte especializada**. Vol. 2. Rio de Janeiro: MEC/MHN, 1953.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.107-144.

CARMO, Sura Souza. **Pença de balangandãs: de joia de crioula a símbolo da baianidade**. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2022.

COUTINHO, Paula Andrade. **Brasiliana: um gênero do colecionismo sobre o Brasil, da gênese à atualidade**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2024.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: **Encontro Regional Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe**. Coro, 1999.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins, 1940.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Musealização. In. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM, 2013.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana**: a construção histórica do design de joias brasileiro. 2009 335 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

FARELLI, Maria Helena. **Balangandãs e figas da Bahia**. Rio de Janeiro: A C., 1981.

FARIA, Sheila de Castro. Mulheres negras, família e pecúlio no Brasil no Brasil escravista: contribuição para a história da família brasileira. In: FARIA, Sheila de Castro; REIS, Adriana Dantas (orgs.). **Mulheres negras em perspectiva**: identidades e experiências de escravidão e liberdade no espaço atlântico (séculos XVII-XIX). Feira de Santana: UEFS Editora; Rio de Janeiro: Cantagalo, 2022, p.223-264.

FARIA, Sheila de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras**. As pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e São João Del Rey (1700-1850). 2004. 315 p. Tese de professor Titular defendida junto ao departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

FARIAS, Juliana Barreto. **Mercados Minas**: Africanos ocidentais na Praça do Mercado (1830-1890). 2012 290 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Penca de balangandãs. In: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (orgs.). **História do rio de janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: FGV Editora: 2019, p.84-93.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**: No limiar de uma nova era. Vol 2. São Paulo: Globo, 2008.

FRANCO, Patrícia dos Santos. Cartões-postais: o real e o imaginário nas entrelinhas da imagem turística. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM TURISMO DO MERCOSUL, 2., 2004, Caxias do Sul. **Anais [...]**. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2004, p. 1-16.

GARCIA, Tânia da Costa. **O It verde amarelo de Carmem Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, Edusp, 2003.

GODOY, S. S. **Círculo das contas**: joias de crioulas baianas. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

HABSBURGO, Maximiliano. **Bahia 1860**: esboços de viagem. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 125.

KERBER, Alessander. Carmem Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan./jun., 2005.

LODY, R. **Joias de axé**: fios-de-contas e outros adornos no corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LODY, Raul. **Pencas de balangandãs da Bahia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

LARA, Sílvia Hunold. Sedas, Panos e Balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil: colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MACHADO, Paulo Affonso de Carvalho. **Ourivesaria baiana**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1973.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. Africanos livres. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.72-77.

MOURÃO, Tadeu. Acima de tudo, as Mães: tradições artísticas e cosmológicas negras nas pencas de balangandãs. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 231–265, 2022. DOI: [10.20396/modos.v6i1.8667809](https://doi.org/10.20396/modos.v6i1.8667809). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667809>. Acesso em: 15 jan. 2026.

NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p.967-982, jul./set., 2020.

NOVAIS, José. Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: Malandragem e Estado Novo. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 39-44, jan./jun. 2001.

PARÉS, Luís Nicolau. Africanos Ocidentais. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.78-84.

PEREIRA, Luís Artur Borges. **Aspectos das diversas manifestações do projeto cívico-pedagógico de João Simões Lopes Neto**. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

PIPOCAS... **A Coisa**. Salvador, 06 mai. 1900. p.1.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês (1835). São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTANA, Maria da Ajuda Santos. Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 88, 2013, p.42-45.

SANTOS, Aychá Freitas. **Desenvolvimento local e políticas públicas**: estrutura analítica sob enfoque da escala humana no contexto do turismo na Bahia. Dissertação (Mestrado em Economia Regional e Políticas Públicas) - Universidade Estadual Santa Cruz, Ilhéus-Ba, 2017.

SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?”** Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). 2014. 137 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Memória e Museu**: expressões do passado, visões do futuro. França: s.n., 2004 [1997].

SCHEINER, Tereza Cristina. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: **MAST Colloquia – Museu**: Instituição de Pesquisa, v. 7. Rio de Janeiro: MAST, 2005.

SCHEINER, Tereza Cristina. O objeto da museologia. In: BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. Stránský: uma ponte Brno-Brasil. Ciclo de debates da Escola de Museologia da UNIRIO. **Anais [...]**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, Paris, 2017.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação**: Um resgate do modo de construção de sentidos das pincas de balangandãs dentro do contexto sócio-cultural de Salvador setecentista e oitocentista. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SOARES, Cecília Moreira. **Mulher negra na Bahia no século XIX**. 1994 133 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

STRÁNSKÝ, Zbynek Zbyslav. Sobre o tema “Museologia - ciência ou apenas trabalho prático”? (1980). **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jul./dez., 2008.

TAVARES, Odorico. **Bahia**: imagens da terra e do povo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.

TUPY, Dulce. **Carnavais de Guerra**: o Nacionalismo no Samba. Rio de Janeiro: ASB, 1985.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.