

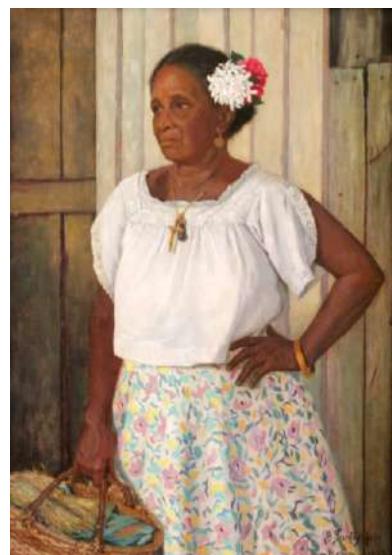


UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL



AMANDA GATINHO TEIXEIRA

“CHÊRO, CHÉROSO!”:
IMAGENS DO VESTIR EM
“VENDEDORA DE CHEIRO” (1947) DE ANTONIETA FEIO



GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

AMANDA GATINHO TEIXEIRA

“CHÊRO, CHÊROSO!”:
imagens do vestir em “Vendedora de Cheiro” (1947)
de Antonieta Feio

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPAC nº 832/2007, sem resarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[] Dissertação [x] Tese [] Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Amanda Gatinho Teixeira

3. Título do trabalho

"Chêro, chêroso!": Imagens do vestir em "Vendedora de cheiro" (1947) de Antonieta Feio

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 07/07/2025, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Gatinho Teixeira, Discente**, em 07/07/2025, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5485991** e o código CRC **7B95666B**.

AMANDA GATINHO TEIXEIRA

“CHÊRO, CHÉROSO!”:
imagens do vestir em “Vendedora de Cheiro” (1947)
de Antonieta Feio

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA EM ARTE E CULTURA VISUAL, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção Artística, sob orientação do Prof. Dr. Samuel José de Jesus e co-orientação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Teixeira, Amanda Gatinho
"Chêro, Chêroso!": [manuscrito] : Imagens do vestir em
"Vendedora de Cheiro" (1947) de Antonieta Feio / Amanda Gatinho
Teixeira. - 2025.
346, CCCXLVI f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus; co-orientador
Rita Morais de Andrade.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. Vestir. 2. Vendedora de Cheiro. 3. Cultura Visual. 4. Mulheres
Populares. 5. Antonieta Feio. I. Jesus, Samuel José Gilbert de, orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 12/2025 da sessão de Defesa de Tese de **Amanda Gatinho Teixeira** que confere o título de Doutora em **Arte e Cultura Visual**, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos quatro dias do mês de Julho de 2025, a partir das quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**Chêro, chêroso!": Imagens do vestir em "Vendedora de cheiro" (1947) de Antonieta Feio**". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Samuel José Gilbert de Jesus [FAV-UFG] com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria do Carmo Teixeira Rainho [Arquivo Nacional], membro titular externo; Professor Doutor Aldrin Moura de Figueiredo [UFPA], membro titular externo; Professor Doutor Fernando Augusto Hage Soares [FAAP - SP] membro titular externo; Professora Doutora Rita Morais de Andrade [FAV-UFG], membro titular interno; Professora Doutora Leda Maria de Barros Guimarães [FAV-UFG], membro titular interno. Durante a argüição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. A banca destaca a qualidade e a originalidade da pesquisa, assim como ela sugere a publicação da tese de doutorado. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatro dias do mês de julho de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes, Professora do Magistério Superior**, em 08/07/2025, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo Teixeira Rainho, Usuário Externo**, em 08/07/2025, às 23:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Morais De Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 09/07/2025, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 10/07/2025, às 08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Augusto Hage Soares**, Usuário Externo, em 10/07/2025, às 09:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto**, Coordenador de Pós-Graduação, em 11/07/2025, às 16:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0,
informando o código verificador **5488840** e o código CRC **8B2872E4**.

Referência: Processo nº 23070.034686/2025-71

SEI nº 5488840

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade,
por guiar nesta caminhada.

Aos professores do PPGACV,
em especial à Profa. Rita Andrade.

Ao professor Aldrin Figueiredo,
pela generosa disponibilidade e pelas valiosas contribuições prestadas durante o
meu Exame de Qualificação.

Aos professores que integram a banca de defesa,
pela leitura atenta, pelas críticas construtivas e pelas contribuições que muito
colaboraram para o aprimoramento desta pesquisa.

Aos colegas de turma e à Bárbara Lyra,
pelas ricas discussões.

Aos meus pais,
pelo amor e por acreditarem na educação como caminho.

Aos meus felinos,
Cúmplices silenciosos de tantas madrugadas, que, entre um salto sobre o teclado,
um cochilo entre papéis e uma soneca em cima dos livros, me ensinaram a leveza
do foco e a elegância da distração.

À FAPEG,
pelo apoio concedido por meio da bolsa nos primeiros meses desta pesquisa.

*“A mulher é, antes de tudo, uma imagem.
Um rosto, um corpo, vestido ou nu.
A mulher é feita de aparências”*

Michelle Perrot

RESUMO

A pesquisa investiga, a partir da construção visual da personagem *Vendedora de Cheiro* (1947), de Antonieta Feio, com foco na análise do vestuário e dos adornos corporais como marcadores de identidade cultural e social de mulheres populares em Belém. A tese, de natureza transdisciplinar, articula história da arte, cultura visual, cultura material (acessórios) e estudos de moda sob uma perspectiva decolonial, valendo-se de um *corpus* composto por obras pictóricas, fotografias, narrativas de viajantes e textos literários produzidos entre os séculos XIX e primeira metade do século XX. A análise da figura representada, em diálogo com registros documentais e observações com ervaíreas contemporâneas, evidencia a permanência e a ressignificação de práticas estéticas afro-indígenas, revelando um *ethos* feminino amazônico que resiste à invisibilidade histórica. Desse modo, a visualidade construída em torno da *Vendedora de Cheiro*, não apenas registra uma prática social e econômica específica, mas expressa formas de existir, resistir e pertencer de mulheres paraenses. Seu modo de vestir e adornar não é apenas funcional ou decorativo, mas atua como linguagem simbólica que comunica saberes ancestrais e vínculos com a terra. A vestimenta, assim, torna-se um campo de afirmação identitária, onde o trabalho com ervas e *cheiros* se entrelaça à memória viva de outras mulheres que, ao longo do tempo, construíram formas próprias de ocupar os espaços urbanos. Ao tratar a personagem como sujeito histórico, a tese contribui para montar uma história da arte a partir de figuras femininas periféricas, confrontando paradigmas eurocêntricos e revelando como a artista negocia representações da Amazônia ao reinscrever a mulher negra com traços afro-indígenas como protagonista de sua própria visualidade.

Palavras-chave: Vestir; *Vendedora de Cheiro*; Cultura Visual; Mulheres Populares; Antonieta Feio.

ABSTRACT

The research investigates, based on the visual construction of the character *Vendedora de Cheiro* (1947), by Antonieta Feio, focusing on the analysis of clothing and body adornments as markers of cultural and social identity of popular women in Belém. The thesis, which is transdisciplinary in nature, articulates art history, visual culture, material culture (accessories) and fashion studies from a decolonial perspective, drawing on a *corpus* composed of pictorial works, photographs, travellers' narratives and literary texts produced between the 19th century and the first half of the 20th century. The analysis of the figure represented, in dialogue with documentary records and observations of contemporary *erveiras*, highlights the permanence and re-signification of afro-indigenous aesthetic practices, revealing an Amazonian feminine *ethos* that resists historical invisibility. In this way, the visuality constructed around the *Vendedora de Cheiro* not only records a specific social and economic practice, but also expresses ways of existing, resisting, and belonging for women from Pará. Their way of dressing and adorning themselves is not only functional or decorative, but acts as a symbolic language that communicates ancestral knowledge and ties to the land. Clothing thus becomes a field of identity affirmation, where working with herbs and scents is intertwined with the living memory of other women who, over time, have built their own ways of occupying urban spaces. By treating the character as a historical subject, the thesis contributes to constructing a history of art based on peripheral female figures, confronting eurocentric paradigms and revealing how the artist negotiates representations of the Amazon by re-inscribing black women with afro-indigenous features as protagonists of their own visuality.

Keywords: Dress; *Vendedora de Cheiro*; Visual Culture; Popular Women; Antonieta Feio.

RÉSUMÉ

La recherche s'appuie sur la construction visuelle du personnage *Vendedora de Cheiro* (1947), d'Antonieta Feio, et se concentre sur l'analyse des vêtements et des parures corporelles en tant que marqueurs de l'identité culturelle et sociale des femmes populaires à Belém. Cette thèse, de nature transdisciplinaire, articule l'histoire de l'art, la culture visuelle, la culture matérielle (accessoires) et les études de mode dans une perspective décoloniale, en s'appuyant sur un *corpus* composé d'œuvres picturales, de photographies, de récits de voyageurs et de textes littéraires produits entre le XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle. L'analyse de la figure représentée, en dialogue avec des documents d'archives et des observations auprès d'herboristes contemporaines, met en évidence la permanence et la redéfinition des pratiques esthétiques afro-indigènes, révélant une éthique féminine amazonienne qui résiste à l'invisibilité historique. Ainsi, la visualité construite autour de la *Vendedora de Cheiro* ne se contente pas d'enregistrer une pratique sociale et économique spécifique, mais exprime des formes d'existence, de résistance et d'appartenance des femmes du Pará. Leur façon de s'habiller et de se parer n'est pas seulement fonctionnelle ou décorative, mais agit comme un langage symbolique qui communique des savoirs ancestraux et des liens avec la terre. Le vêtement devient ainsi un champ d'affirmation identitaire, où le travail avec les herbes et les odeurs s'entremêle à la mémoire vivante d'autres femmes qui, au fil du temps, ont construit leurs propres façons d'occuper les espaces urbains. En traitant le personnage comme un sujet historique, la thèse contribue à construire une histoire de l'art à partir de figures féminines périphériques, confrontant les paradigmes eurocentriques et révélant comment l'artiste négocie les représentations de l'Amazonie en réinscrivant la femme noire aux traits afro-indigènes comme protagoniste de sa propre visualité.

Mots-clés: Robe; *Vendedora de Cheiro*; Culture visuelle; Femmes populaires; Antonieta Feio.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: Exemplares de ervas usadas na confecção de banhos..... | 47 |
| Figura 2: <i>Banho de cheiro</i> feito no alguidar e banhos engarrafados para a comercialização..... | 47 |
| Figura 3: Perfumes atrativos..... | 49 |
| Figura 4: <i>Cheiro do Pará</i> | 50 |
| Figura 5: Garrafadas..... | 50 |
| Figura 6: <i>Vendedora de Cheiro</i> (1947) - Artista: Antonieta Feio..... | 56 |
| Figura 7: Detalhe do cesto com os <i>cheiros do Pará</i> | 58 |
| Figura 8: Beth Cheirosinha em frente à sua barraca de ervas na feira do Ver-o-Peso..... | 60 |
| Figura 9: Simony Souza em frente à sua barraca de ervas na feira do Ver-o-Peso e sua guia de Zé Pilintra..... | 61 |
| Figura 10: Erveira Dona Coló..... | 62 |
| Figura 11: Apresentação de carimbó do Grupo Yandê TransPará..... | 66 |
| Figura 12: A cidade do lixo..... | 73 |
| Figura 13: Carrocinha florida..... | 77 |
| Figura 14: Retrato de Alexandrina de William James..... | 82 |
| Figura 15: Retrato de Alexandrina de Alphonse de Neuville..... | 85 |
| Figura 16: Pente para cabelo em casco de tartaruga e ouro..... | 93 |
| Figura 17: <i>Sua majestade Joana e seu pintor</i> de David Widhopff..... | 109 |
| Figura 18: <i>A Mulata Paraense</i> | 111 |
| Figura 19: Espartilho do séc.XIX com a técnica da costura industrial..... | 114 |
| Figura 20: Sem título, s/d..... | 115 |
| Figura 21: Grupo de senhoras paraenses, representantes das classes abastadas da sociedade da borracha..... | 122 |
| Figura 22: Anúncio da Loja Casa Africana..... | 123 |
| Figura 23: <i>Estrada de São José</i> (1867) de Joseph Léon Righini, com detalhe da vendedora ambulante..... | 134 |
| Figura 24: Escapulário..... | 135 |
| Figura 25: Bolsa de Mandinga da África Ocidental (séc.XIX/XX)..... | 136 |
| Figura 26: <i>Entrada do Arsenal de Marinha</i> (1867) de Joseph Léon Righini, com detalhe da vendedora ambulante..... | 138 |
| Figura 27: <i>Banco Commercial</i> (1867) de Joseph Léon Righini, com detalhe da mulher negra..... | 139 |
| Figura 28: <i>Vendedora de frutas no Pará</i> (1869) de Felipe Augusto Fidanza..... | 143 |
| Figura 29: <i>Negra vendedora de frutas</i> (1869) de Alberto Henschel..... | 145 |
| Figura 30: <i>Negras da Bahia - Salvador</i> (1869) de Alberto Henschel..... | 147 |
| Figura 31: <i>Quitandeiras</i> (1875) de Marc Ferrez..... | 149 |
| Figura 32: <i>Cabocla</i> (1869-1875) de Felipe Augusto Fidanza..... | 151 |
| Figura 33: <i>Cafuza</i> (1869-1875) de Felipe Augusto Fidanza..... | 154 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 34: <i>Mulata</i> (1869-1875) de Felipe Augusto Fidanza..... | 155 |
| Figura 35: <i>Negra</i> (1869) de Felipe Augusto Fidanza..... | 157 |
| Figura 36: <i>Cabocla</i> (1902) de José de Souza Irineu..... | 160 |
| Figura 37: <i>Coradouro de roupa</i> (1903) de Carlos de Azevedo..... | 163 |
| Figura 38: <i>Coqueiros</i> (1905) de Carlos de Azevedo..... | 168 |
| Figura 39: <i>Mulher do Pará</i> (1927) de Anita Malfatti..... | 172 |
| Figura 40: <i>Moça Morena</i> (1932) de Carmen Souza..... | 174 |
| Figura 41: <i>Largo da Glória</i> (1822) de Henry Chamberlain..... | 179 |
| Figura 42: <i>Negra tatuada vendendo caju</i> (1827) de Jean Baptiste Debret..... | 181 |
| Figura 43: Chatelaine (1863 – 1885), provavelmente da Inglaterra..... | 183 |
| Figura 44: Ferramenta de Ogum..... | 184 |
| Figura 45: <i>Mulheres negras do Rio de Janeiro</i> (1835) de Johann Moritz Rugendas..... | 187 |
| Figura 46: Sem título (século XIX / XX) de Adrien Henri Vital van Emelen..... | 189 |
| Figura 47: <i>Preta Quitandeira</i> (1893 e 1902) de Antônio Ferrigno..... | 191 |
| Figura 48: <i>Vendedora de Tacacá</i> (1937) de Antonieta Santos Feio..... | 193 |
| Figura 49: Carmem Miranda vestida de baiana..... | 199 |
| Figura 50: <i>A Redenção de Cam</i> (1895) de Modesto Brocos..... | 207 |
| Figura 51: <i>No mundo dos feitiços</i> | 233 |
| Figura 52: <i>Tropical</i> (1917) de Anita Malfatti..... | 234 |
| Figura 53: <i>A Negra</i> (1923) de Tarsila do Amaral..... | 235 |
| Figura 54: Fotografia da jovem Antonieta Santos Feio..... | 251 |
| Figura 55: <i>Interior de Cozinha</i> (1907) de Oscar Pereira da Silva..... | 254 |
| Figura 56: Detalhe da obra <i>Vendedora de Cheiro</i> | 258 |
| Figura 57: <i>Retrato de Negra</i> (1951) de Antonieta Feio..... | 260 |
| Figura 58: <i>Mendiga</i> (1951) de Antonieta Feio..... | 263 |
| Figura 59: Detalhe para o fio e a medalha presente em <i>Mendiga</i> | 264 |
| Figura 60: Bata da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 277 |
| Figura 61: Detalhe do folho no decote da bata..... | 278 |
| Figura 62: Aplicações de renda na manga em estilo tulipa..... | 278 |
| Figura 63: Populares caminhando no Círio de Nazaré de 1902..... | 281 |
| Figura 64: Anúncio Bazar Paraense..... | 281 |
| Figura 65: Saia da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 284 |
| Figura 66: Detalhe do tecido..... | 284 |
| Figura 67: Exemplar de algodão <i>Liberty</i> (1920-1930/USA)..... | 285 |
| Figura 68: Vestimentas pertencentes à Florinda Anna do Nascimento..... | 286 |
| Figura 69: Detalhe do arranjo de flores nos cabelos da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 290 |
| Figura 70: Brinco da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 294 |
| Figura 71: Pulseira da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 294 |
| Figura 72: Pendentes da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 295 |
| Figura 73: <i>Palenkeras colombianas</i> | 307 |

LISTA DE ABREVIAÇÕES E SIGLAS

| | |
|--------|--------------------------------------------------|
| IBGM | Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos |
| MAS | Museu de Arte Sacra |
| PUC-SP | Pontifícia Universidade Católica de São Paulo |
| MABE | Museu de Arte de Belém |
| MUFPA | Museu da Universidade Federal do Pará |
| MAB | Museu Afro Brasil |
| IHGB | Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro |
| IBGE | Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística |
| MEP | Museu do Estado do Pará |
| IEEP | Instituto Estadual de Educação do Pará |

SUMÁRIO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 18 |
| Notas teórico-metodológicas sobre Cultura Visual e Moda..... | 34 |
| Estrutura da Tese..... | 41 |
| | |
| 1. RESISTÊNCIAS COTIDIANAS E VISUALIDADES ANCESTRAIS: A VENDEDORA DE CHEIRO ENTRE MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO..... | 45 |
| 1.1 A ressignificação da <i>Mulata Paraense</i> na atualidade e as narrativas visuais em <i>Vendedora de Cheiro</i> | 46 |
| 1.2 A alegoria do “outro”: os modos de vestir e adornar das mulheres amazônicas sob a ótica dos viajantes..... | 79 |
| 1.2.1 Alexandrina e o exotismo..... | 80 |
| 1.2.2. Sob o olhar do viajante: os modos de vestir das mulheres populares de Belém no século XIX e início do século XX..... | 90 |
| 1.2.3 A <i>Mulata Paraense</i> de David Widhopff e João Affonso..... | 105 |
| 1.3 Entre espartilhos e babados: a moda das mulheres abastadas na <i>Belle Époque</i> belenense..... | 120 |
| | |
| 2. TRAMAS DA CIDADE: TRABALHO, RACIALIZAÇÃO E O VESTIR DE VENDEDORAS..... | 125 |
| 2.1 (Sobre)viver e labutar: o contexto social das mulheres populares em Belém... | 126 |
| 2.1.1 Entre ruas e vielas: o trabalho feminino por Joseph Righini..... | 132 |
| 2.1.2 Negras, caboclas, <i>mulatas</i> e cafuzas: as mulheres escravizadas no estúdio fotográfico de Felipe Fidanza..... | 140 |
| 2.1.3 A representação da <i>Cabocla paraense</i> por José Irineu..... | 159 |
| 2.1.4 Lavar, corar e secar: o trabalho das lavadeiras por Carlos de Azevedo..... | 162 |
| 2.1.5 Indesejáveis e toleradas: o comércio do prazer por Carlos de Azevedo..... | 166 |
| 2.1.6 A <i>Mulher do Pará</i> de Anita Malfatti..... | 171 |
| 2.1.7 A <i>Moça Morena</i> de Carmen Souza..... | 173 |
| 2.2 Narrativas visuais de vendedoras..... | 175 |
| 2.2.1 Chamberlain e o <i>Largo da Glória</i> | 178 |
| 2.2.2 Debret e a <i>Negra tatuada vendendo caju</i> | 180 |
| 2.2.3 Rugendas e <i>As negras do Rio de Janeiro</i> | 186 |
| 2.2.4 Van Emelen e a vendedora..... | 188 |
| 2.2.5 Ferrigno e a <i>Preta Quitandeira</i> | 190 |
| 2.2.6 Antonieta Feio e a <i>Vendedora de Tacacá</i> | 192 |
| | |
| 3. COR, CORPO E NAÇÃO: A MULATA NA CULTURA BRASILEIRA..... | 201 |
| 3.1 As teorias raciais e a mestiçagem no Brasil..... | 202 |
| 3.2 De degeneradas a símbolo nacional: imagens da <i>mulata</i> nas artes brasileiras..... | 213 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4. ARTE, VESTIR E IDENTIDADE NA AMAZÔNIA DE ANTONIETA FEIO..... | 250 |
| 4.1 Caminhos entre a Amazônia e a Itália: vida e obra da artista Maria Antonieta Rapisardi dos Santos Feio..... | 251 |
| 4.1.2 Antonieta Feio: entre a pintura de gênero e a criação de uma identidade amazônica..... | 255 |
| 4.1.3 “Chêro, chêroso!”: a temática da obra <i>Vendedora de Cheiro</i> | 265 |
| 4.1.4 Narrativas tecidas: imagens do vestir na representação da <i>Vendedora de Cheiro</i> | 276 |
| 4.1.4.1 Bata..... | 276 |
| 4.1.4.2 Saia..... | 283 |
| 4.1.4.3 Flores..... | 290 |
| 4.1.4.4 Adornos corporais..... | 293 |
| 4.2 Memória social e hibridação cultural em <i>Vendedora de Cheiro</i> | 298 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 310 |
| REFERÊNCIAS..... | 321 |
| ANEXO A..... | 343 |
| ANEXO B..... | 345 |

INTRODUÇÃO

Minha relação com os modos de vestir começou na infância, imersa em um ambiente de tecidos, máquinas de costura e revistas de moda, proporcionado por minha mãe, que sempre gostou de costurar. O universo das roupas me fascinava e me encantava a possibilidade de transformar simples pedaços de tecido em algo significativo e pessoal. Esse envolvimento com a criação de vestuário se manifestou desde cedo, quando passava horas desenhando e produzindo roupas para minhas bonecas, como muitas meninas faziam. Mas a atração não se limitava apenas ao vestir, pois também fui cativada pelos “enfeites” do corpo, como brincos e anéis, objetos que, de alguma forma, concediam uma identidade única a quem os usava.

O interesse pelo mundo criativo, me fez escolher cursar *Design Industrial* no Centro Federal Tecnológico do Pará, em 2006. Naquele momento, desenvolvi um projeto de uma coleção de joias inspiradas na cultura amazônica. Paralelamente, cursava Artes Plásticas na Universidade Federal do Pará e, nas horas vagas, buscava aprofundar meus conhecimentos em joalheria¹, o que me levou a participar de cursos oferecidos pelo Polo Joalheiro². Foi nesse contexto que assisti a uma palestra sobre História da Joalheria, ministrada por Regina Machado³, consultora do Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos (IBGM).

Em sua apresentação, a *designer* exibiu *slides* com uma linha do tempo em que analisava a estética e as técnicas da joalheria em diálogo com a moda, a arquitetura e a história da arte, desde o período chamado pré-histórico até o século

¹ A joalheria consiste na criação e feitura de objetos para servir de ornamento, usando metais como ouro e prata, por exemplo, associados ou não a pedras preciosas (e até mesmo a imitação simulando seu brilho). Ao lado de joalheria, é comum surgir ourivesaria que é responsável a conceder valor artístico a metais considerados preciosos, segundo as culturas e as épocas, não importando se os objetos com eles confeccionados sejam joias, armas, baixelas ou objetos utilitários. Ambas as definições são importantes na história da cultura material, embora hoje estejam bastante misturadas
Fonte: GOLA, 2008, p.16.

² O Polo Joalheiro do Pará, localizado em Belém, surgiu com a finalidade de possibilitar o maior escoamento da produção de minérios, além de funcionar como uma espécie de vitrine para o Programa. No ano de 2002, surge o Espaço São José Liberto (ESJL) que abriga o Polo Joalheiro. O prédio do ESJL é originário do século XVIII, ocasião em que era denominado Convento São José. Posteriormente, funcionou como depósito de pólvora, quartel, olaria, hospital e presídio. Como principal diferencial dos produtos produzidos e comercializados no ESJL, o Programa procurou apropriar-se da narrativa poética do imaginário cultural amazônico para criar coleções de joias, com ênfase na agregação de valor ao produto. Fonte: TEIXEIRA, 2019, p.10.

³ A arquiteta Regina Machado é consultora nas áreas de Design e Estilo do Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos (IBGM), mestre em Comunicação dos Sistemas Simbólicos e doutora em Comunicação e Cultura do Consumo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <https://opticenet.com.br/secao/noticia/lmprimirMateria.aspx?matId=5780>. Acesso: 01 Mai. 2023.

XX. A partir dessa palestra, comecei a esboçar o tema que desenvolveria em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Em 2010, apresentei a pesquisa intitulada *Joia e Arte: o significado das joias através da representação pictórica*, no qual discuto os valores atribuídos às joias a partir de representações de obras de arte. Nessa perspectiva, analisei as joias como portadoras de diversas valorações, que vão além do caráter ornamental, podendo funcionar como amuletos, expressar simbolismo religioso, entre outros significados.

Em 2014, ingressei no mestrado em Antropologia da Universidade Federal do Pará e, em 2016, defendi a dissertação intitulada *Cartografia de Joias Paraenses: Trajetórias, Saberes e Fazeres de Designers-Artistas do Polo Joalheiro em Belém do Pará*. Nessa pesquisa, observei como essas mulheres elegeram o universo das joias como um verdadeiro exercício autobiográfico, revelando, por meio de repertórios criativos e compositivos, os mais variados temas, do regional amazônico ao tradicional universal, elaborados com o uso de elementos simbólicos materializados em suas produções.

Nos anos seguintes, publiquei artigos acadêmicos, inicialmente sobre as chamadas Joias de Crioulas Afro-Brasileiras⁴, e tive a grata surpresa de ser referenciada no enredo *Viradouro de alma lavada*, da escola de samba campeã do carnaval do Rio de Janeiro em 2020, que homenageou as Ganhadeiras⁵ de Itapuã, escravizadas que atuaram até o final do século XIX na Bahia.

⁴ São peças confeccionadas nos séculos XVIII e XIX no qual consistem em uma coleção de peças compostas por: colares, braceletes, pulseiras, brincos, anéis, penca de balangandãs entre outros objetos de adorno corporal direcionado exclusivamente para as mulheres africanas, mulatas ou crioulas no Brasil, sob a condição de escravizadas, alforriadas ou libertas (LODY, 2001, p.19). Ainda que essas joias tenham sido historicamente nomeadas com termo de cunho pejorativo e discriminatório voltado às mulheres negras ou afrodescendentes, opto por denominá-las, na atualidade, como *Joias de Subversão Afro-Brasileiras*, enfatizando seu caráter de resistência simbólica e afirmação identitária.

⁵ Também chamadas de “negras de ganho” era uma atividade praticada exclusivamente pelas mulheres africanas, inicialmente escravas ou alforriadas, que se ocupavam da produção e comercialização de gêneros de primeira necessidade quer no próprio domicílio como através do comércio ambulante, sob tendas ou mesmo em vendas. Os produtos produzidos e comercializados eram muito variados, desde doces, frutas, hortaliças, queijo, marisco, alho, pomadas, agulhas, alfinetes, pratos confeccionados e aquecidos, peças de vestuário dos “trabalhadores de ganho” entre outros. Empreendedoras e boas comerciantes, conseguiram, em muitos casos, realizar poupanças que lhes permitiram investimentos econômicos [...]. Fonte: BORGES, 2004, p.11.

Ainda que o meu interesse inicial estivesse nos adornos⁶ corporais, senti gradualmente a necessidade de ampliar as pesquisas para o campo das vestimentas, a fim de compreender toda a carga simbólica expressa nessas artes do corpo. Nas primeiras investigações sobre o vestir, conheci a obra *Três séculos de modas*, de João Affonso⁷, por meio da leitura da tese do professor Aldrin Figueiredo, *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908 - 1929)*. Nela, encontrei a descrição da *Mulata⁸ Paraense*, desenhada por Affonso em 1916, com base em observações feitas “ao natural” em 1885. Ao lado desse desenho, há outro, de 1895, copiado de David O. Widhopff⁹, que mostra uma figura com vestimentas mais simples.

A figura da *Mulata Paraense*, registrada por João Affonso em suas andanças por Belém ainda no século XIX, respondeu a uma inquietação pessoal sobre o uso das *Joias de Subversão Afro-Brasileiras* por mulheres das camadas populares¹⁰ da cidade. Assim, pude constatar que o grupo de mulheres populares representadas

⁶ Geralmente usado no corpo é uma das primeiras características da joia, ao servir-se de materiais preciosos, metais e pedrarias (ou ao tentar imitá-los). E essa característica faz com que ela possa ser um artefato portador de significativo valor estético, ou seja, de valores considerados embelezadores na época em que foi realizada. Fonte: GOLA, 2008, p.16. Neste estudo, amplio o escopo do termo, estendendo sua aplicação a adornos corporais confeccionados com materiais não convencionais, isto é, que não envolvem necessariamente o uso de metais nobres. Essa ampliação permite reconhecer formas de ornamentação marcadas por criatividade e acessibilidade, frequentemente negligenciadas pelos cânones tradicionais da joalheria.

⁷ João Affonso do Nascimento nasceu em 1855 em São Luís do Maranhão e radicou-se em Belém. Foi tradutor, desenhista, jornalista, escritor, crítico literário, teatrólogo, crítico de arte e historiador. Para as pesquisadoras Maria do Carmo Teixeira Rainho e Rita Andrade, João Affonso é responsável pelo primeiro livro de moda escrito e publicado no Brasil: *Três Séculos de Modas*. Escrito entre os anos de 1915 e 1916, mas somente impresso no ano de 1923, o livro fez parte das comemorações do Tricentenário da Fundação de Belém. João Affonso faleceu na capital paraense em 17 de abril de 1924. Fonte: HAGE, 2010, p.1-2.

⁸ O termo *mulata* diz respeito a animalização de mulheres negras durante o período da escravidão, pois estas eram lidas como “mulas”, meras unidades de trabalho semoventes, cuja qualidade da vida era irrelevante, desde que estas exercessem suas tarefas. Fonte: BUENO, 2020, p.83. Tal termo além de pejorativo também desumaniza a população negra, este por sua vez é usado nesta tese para fins de referência temporal, indicando a fala do/a autor/a, sempre em itálico ou entre aspas.

⁹ David O. Widhopff (1867-1933), o desenhista russo com formação na França, residiu em Belém durante 1893 e 1895, lecionando desenho no Liceu Paraense, além de publicar ilustrações como a do tipo feminino no caderno ilustrado presentes nas edições de domingo do jornal Província do Pará, no ano de 1895. Fonte: HAGE, 2012, p.2.

¹⁰ Mulheres pertencentes às classes populares ou mulheres do povo podem ser definidas como aquelas que vivenciam, de forma persistente e historicamente reiterada, condições marcadas pela precariedade no acesso a empregos estáveis, à moradia digna, à alimentação adequada, à educação e a serviços básicos. Independentemente das transformações na composição social ou nos espaços urbanos em que habitam, essas mulheres enfrentam cotidianamente as múltiplas expressões da desigualdade, sendo protagonistas na luta pela sobrevivência e pelo sustento familiar, em contextos atravessados pela carestia e pela informalidade.

pela *Mulata Paraense*, como vendedoras, cozinheiras, costureiras e as amassadeiras de açaí, usavam algumas dessas peças, como: colar de ouro com medalha na frente, e, nas costas enorme figa de azeviche, nos braços usavam pulseiras de contas de coral e anéis em quase todos os dedos (AFFONSO, 1976, p.223-224).

Tal fato me animava diante de novas possibilidades investigativas, especialmente porque, até então, as joias analisadas em minhas pesquisas apareciam sobretudo nos corpos de mulheres da Bahia, do Rio de Janeiro e de Recife, retratadas por artistas como Carlos Julião, Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, e por fotógrafos como Alberto Henschel, Marc Ferrez e Rodolpho Lindemann.

Porém, existiam elementos dos vestires da *Mulata Paraense* que a diferenciava da icônica imagem da *Baiana* e que ao longo dos anos sofreram adaptações, tanto que em 1947, essa mulher ainda transitava pelas ruas de Belém, sendo registrada pela artista plástica Antonieta Santos Feio como a *Vendedora de Cheiro*¹¹.

[...] com suas joias, tecidos floridos, roupas brancas, e como de costume, ramos de flores nos cabelos volumosos e sua relação com os perfumes. Pela idade, talvez a vendedora de Santos Feio seja a mesma mulata que na virada do século despertava a atenção no passeio público. Isso nos faz refletir como, a *Mulata Paraense*, é de certa forma, uma representação emblemática de um tipo destacável dentre as mulheres da região, por sua beleza, modo de vestir e presença no espaço multifacetado que é a cidade (HAGE, 2012).

A partir dessas análises iniciais, publiquei dois artigos sobre os chamados “tipos” sociais femininos que circulavam pelas ruas de Belém durante a *Belle Époque* (1870-1912), os quais serviram de suporte para o projeto de pesquisa apresentado no processo seletivo do doutorado em Arte e Cultura Visual da UFG. O objetivo era investigar roupas e adornos corporais utilizados pelas mulheres das

¹¹ Conforme registro do jornal “A Vanguarda” — cuja cópia, sem data de publicação, encontra-se na pasta da obra *Vendedora de Cheiro* no Acervo do Museu de Arte de Belém — , a pintura a óleo de Antonieta Feio participou do 8º Salão Oficial de Belas Artes em 1947 com o título *A Mulata do Cheiro* e foi adquirida pela Prefeitura de Belém por cinco mil cruzeiros. A solenidade de entrega à Pinacoteca contou com a presença da artista e da modelo, Ambrosia Ana dos Santos, que posou ao lado da obra para uma fotografia; no entanto devido à baixa qualidade de nitidez da imagem, optou-se por não incluí-la nesta pesquisa. Desde sua criação ou conclusão em 1947, a obra foi identificada por quatro títulos distintos: *A Mulata*, *A Mulata Cheirosa*, *Mulata Cheirosa* e *A Mulata do Cheiro*. No inventário do museu realizado em 1996, seu título foi oficialmente alterado para *Vendedora de Cheiro*.

classes populares que transitavam pelas ruas de Belém nesse período, utilizando como suporte obras pictóricas, a fim de analisar as especificidades desses modos de vestir.

Com minha aprovação no doutorado e, sob orientação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade, atualmente co-orientadora, o projeto passou por ajustes ao longo das orientações e foi refinada no exame de qualificação. Assim, me proponho a investigar de que maneira a construção visual da obra *Vendedora de Cheiro* (1947), de Antonieta Santos Feio, por meio da análise do vestuário e das joias, revela um *ethos* social que aponta para uma continuidade de práticas ancestrais de mulheres vendedoras de *cheiros*, banhos e perfumes atrativos em Belém.

A pesquisa recebeu o título “*Chéro, chéroso!*”: *imagens do vestir em “Vendedora de Cheiro” (1947) de Antonieta Feio*, referindo-se a expressão que remete à forma como os belenenses costumavam anunciar o perfume pelas ruas da cidade, conforme registrado por Eneida de Moraes¹² em *Aruanda e Banho de Cheiro* (1989). A escolha desse título busca evocar a dimensão sonora e popular da comercialização do produto, enquanto o subtítulo “*imagens do vestir*” alude ao enfoque na construção visual da personagem retratada por meio do vestuário e dos adornos corporais — expressão que considero suficientemente ampla para abranger tanto os aspectos estéticos quanto simbólicos do vestir e do adornar. O subtítulo também delimita o objeto de análise (a obra *Vendedora de Cheiro*), sua data de produção e autoria. Importante comentar que o *cheiro*, ou *cheiro do Pará*, é uma mistura de raízes e paus aromáticos com flores como jasmins e rosas, e, por ser um produto típico da região, será grafado em itálico ao longo do texto, tal como o título da obra, cujas iniciais permanecem em maiúsculas. Ao referir-me ao grupo de mulheres que o comercializa, emprego o termo *vendedoras de cheiro* em itálico e com iniciais minúsculas, destacando sua sinonímia com “erveiras”.

¹² Eneida de Moraes (Pará, 1904-1971) foi uma das principais figuras da literatura paraense, iniciando sua trajetória aos 19 anos como colaboradora da revista “A Semana”. Atuou em publicações como *Belém Nova e Para Todos*, sendo agraciada com o Prêmio Muiraquita em 1930. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se inseriu nos círculos modernistas e comunistas, convivendo com nomes como Vinicius de Moraes e Manuel Bandeira. Militante ativa, foi presa diversas vezes entre as décadas de 1930 e 1940, dividindo cela com figuras como Olga Benário. Foi uma das fundadoras da União Brasileira de Escritores, envolveu-se também com o jornalismo feminista. Viveu em Paris nos anos 1950, escrevendo para veículos brasileiros, como a “Manchete”, e retornou ao país para se dedicar à pesquisa sobre folclore, cultura popular e o Carnaval, tema central de sua produção até sua morte, em 1971.

Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/literatura-a-voz-poderosa-de-eneida/>. Acesso: 19 Dez. 2024.

A composição vestimentar aqui analisada foi observada nas ruas de Belém até o início do século XX. Assim, a capital paraense configura-se, como o *locus* da pesquisa por ser um espaço em que as mulheres das classes¹³ populares marcavam presença constante nas vias públicas, especialmente em contextos de trabalho. As ruas de Belém tornaram-se, portanto, espaços de constituição da identidade¹⁴ e de visibilidade social; frequentemente silenciadas, essas mulheres elegeram o vestuário como linguagem de expressão de suas experiências laborais, culturais e/ou religiosas.

É importante destacar que, em 1947, ano de criação da obra *Vendedora de Cheiro*, Belém vivia a nostalgia dos tempos áureos da chamada *Belle Époque*, impulsionada por uma combinação de fatores, entre os quais se sobressai o aumento da concorrência da borracha asiática (DAOU, 2004). A personagem retratada por Antonieta Feio já era, contudo, uma figura frequente nas ruas desde o século XIX, período em que a cidade se consolidou como referência na região Norte, notadamente como centro de distribuição e circulação de mercadorias.

A economia da borracha provocou profundas transformações socioeconômicas na capital paraense, influenciando diretamente as formas de representação dos sujeitos e suas práticas vestimentares. Tanto que no auge da *Belle Époque*, os habitantes de Belém, especialmente das elites econômicas, buscavam imitar a moda e o estilo de vida dos grandes centros urbanos e culturais como expressão de um ideal de modernidade¹⁵. Nesse espaço urbano diverso,

¹³ Utilizamos a concepção de classe social – ou também denominada como grupo social - a partir de Pierre Bourdieu (2005, p.144-145), representando “o conjunto de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posição semelhantes”. Isto é, possuir ou não algum tipo e quantidade de capital origina consequências para a posição ocupada pelo agente no espaço das relações sociais e para o pertencimento a determinada classe. Tal posse e pertencimento ganham significado na possibilidade do estabelecimento de comparações e distinções sociais.

¹⁴ Para Meneses (1993, p.208), a identidade pressupõe, antes de mais nada, semelhanças consigo mesmo, como condição de vida biológica, psíquica e social. Ela tem a ver mais com os processos de reconhecimento do que de conhecimento.

¹⁵ Entende-se, por modernidade, um tempo histórico específico, que se construiu no mundo ocidental, especialmente a partir do século XIX (1890-1940), no qual o fazer humano em diferentes âmbitos (artes, arquitetura, urbanismo, moral) assumiu formas que, ao mesmo tempo, atraíam, pasmavam e confundiam. A modernidade assinalou um processo e um projeto dirigidos para a afirmação de um modelo de sociedade, em que predominam o rompimento com o passado e a aproximação aos comportamentos e valores que exprimem a antecipação da percepção temporal, uma cultura de massas, o encantamento cotidiano com a técnica e seus artefatos, com o poder da ciência e suas realizações, o desejo pela monumentalidade arquitetônica e a defesa da superioridade do homem sobre a natureza. Fonte: PANTOJA, 2015.

conviviam múltiplas expressões visuais: enquanto algumas mulheres desfilavam com peças da alta moda parisiense, as trabalhadoras populares se faziam notar por outras práticas vestimentares — cabelos enfeitados com flores, amplas saias, blusas rendadas e adornos como cordões, colares, rosários e bentinhas de ouro —, um modo de vestir e adornar o corpo que se manteve visível até o início do século XX.

Dante do exposto, no que concerne à problemática da pesquisa, partiu-se do seguinte questionamento: o que a construção visual da obra *Vendedora de Cheiro* (1947), de Antonieta Feio, por meio da análise do vestuário e dos adornos, pode revelar sobre a agência dessas mulheres? Parte-se do pressuposto que a imagem evidencia a permanência, a ressignificação e a sobrevivência de práticas culturais ancestrais de mulheres populares em Belém, em diálogo com representações visuais e literárias anteriores.

Para o alcance de tal tarefa, lancei mão dos seguintes objetivos: o principal foi analisar como a representação do vestuário e dos adornos corporais na obra *Vendedora de Cheiro* (1947), de Antonieta Feio, expressa um *ethos* social e remete à permanência de práticas culturais de mulheres populares de Belém, em diálogo com representações visuais e literárias anteriores.

Quanto aos objetivos específicos, elencamos: analisar como se dá o processo de ressignificação das visualidades da *Mulata Paraense*, representada pelas *vendedoras de cheiro*, na atualidade;

Investigar como Antonieta Feio, ao representar a personagem *Vendedora de Cheiro*, negocia imaginários sobre a mulher popular amazônica e articula heranças visuais e culturais provenientes de diferentes temporalidades — especialmente dos séculos XIX e XX — por meio do diálogo com fontes iconográficas e narrativas de viajantes, bem como com representações anteriores em gravuras, fotografias, pinturas e literatura;

E por fim, identificar os códigos visuais do vestuário e dos adornos corporais presentes em *Vendedora de Cheiro*, analisando suas relações com práticas cotidianas, sociais e religiosas das mulheres populares amazônicas.

Para tal análise, a metodologia empregada consiste na abordagem qualitativa, haja vista que, como ramo da pesquisa social, possibilita a investigação de relações e processos inseridos em um dado ambiente social (ALLUM, BAUER, GASKELL, 2002).

Em vista disso, parte-se da hipótese de que a representação da personagem *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio, ao retratar uma mulher do cotidiano urbano de Belém, funciona como condensação visual de um *ethos* ancestral feminino, revelando práticas culturais, estéticas e de resistência das mulheres populares amazônicas. Nessa perspectiva, a vestimenta e os adornos corporais presentes na obra não operam como simples recursos formais, mas como dispositivos simbólicos que expressam camadas profundas de memória, adaptação e construção identitária, que, na visualidade contemporânea, reaparecem de forma ressignificada, articulando passado e presente por meio da permanência e transformação dessas expressões culturais.

A escolha da obra *Vendedora de Cheiro* como objeto de análise central da pesquisa, fundamenta-se na potência simbólica da figura representada: uma mulher periférica que encarna uma dupla exclusão — por ser mulher e negra, com traços afro-indígenas. Essa configuração permite múltiplos desdobramentos analíticos, envolvendo questões de gênero, raça, classe e visualidade. A seleção da obra também se justifica por um interesse pessoal, motivado pela precisão quase fotográfica com que são retratados a vestimenta e os adornos corporais da personagem. Como pesquisadora nascida e criada em Belém, meu olhar já estava sensibilizado pela produção visual local; entretanto, foi o primeiro contato com essa obra específica, em 2006, que despertou especial atenção, não apenas pela riqueza formal, mas por narrar visualmente a história de uma figura singular do extremo norte do país, evocando memórias, identidades e imaginários que vão além da mera representação. Ideia corroborada por Fernandes (2013), ao observar que, nas obras de Antonieta Feio que retratam personagens anônimos, há uma ênfase nos traços individualizantes desses sujeitos, ainda que se recorra a convenções iconográficas amplamente difundidas, como a figura da vendedora ambulante. Embora a pose, o vestuário e os adornos remetam a uma tradição visual já estabelecida na arte brasileira, a artista introduz elementos que singularizam a cena, como o cesto de palha com raízes aromáticas e a elaboração particular do plano de fundo.

No levantamento bibliográfico realizado, observou-se que os estudos sobre moda concentram-se, em sua grande maioria, nas vestimentas de mulheres das elites sociais, favorecidos pela maior disponibilidade de registros visuais e textuais¹⁶.

¹⁶ Entre as pesquisas realizadas no Brasil sobre vestuário das classes economicamente favorecidas, merecem menção a dissertação *Visto, logo existo: moda, sociabilidade feminina e consumo em*

Como efeito, as práticas vestimentares das mulheres das camadas populares, apesar de sua centralidade nas dinâmicas sociais e culturais de seu tempo, foram sistematicamente marginalizadas¹⁷. Verifica-se também certa escassez de pesquisas que utilizem obras pictóricas como fonte primária para a análise das práticas vestimentares de mulheres pertencentes a grupos periféricos, tanto no campo das artes quanto nas demais áreas das humanidades. Soma-se a isso a lacuna acadêmica sobre a história do vestuário das classes subalternas¹⁸ no Brasil, com especial carência de estudos dedicados à memória visual das mulheres populares em Belém. Diante desse cenário, esta pesquisa busca contribuir para a valorização dessas mulheres como agentes históricos ativos e complexos, desafiando a visão eurocêntrica que historicamente privilegiou imagens idealizadas.

Ao lançar mão de fontes visuais e registros documentais muitas vezes deixados à margem nos estudos sobre arte e moda no Brasil, e ao propor um diálogo a partir da obra *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio, esta investigação propõe uma releitura do passado sob uma ótica decolonial. Nessa perspectiva, os saberes cotidianos e as escolhas estéticas das erveiras — expressas por meio de suas vestimentas e adornos corporais — são reconhecidos como manifestações culturais legítimas.

Além disso, a obra evidencia que o estudo das práticas vestimentares de um determinado grupo pode revelar seus respectivos modos de vida, aproximando a vestimenta de uma dimensão histórica essencial para a compreensão das experiências sociais que a atravessam.

Belém no limiar do século XX (2010), de Rui Jorge Moraes Martins Júnior, e a tese *Ser elegante: mulher, moda, corpo e sociabilidade em São Luís/MA (1890-1920)* (2016), de Camila Ferreira Santos da Silva.

¹⁷ Com o avanço do debate sobre moda decolonial, tem crescido, nos últimos anos, o número de pesquisas que privilegiam os modos de vestir de mulheres historicamente marginalizadas. Um exemplo relevante é a pesquisa de doutorado em andamento na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), intitulada *Histórias do vestir de Catharina Mina: costurando ideias iniciais sobre as modas de uma mulher africana no Maranhão oitocentista*, de Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira.

¹⁸ Sandra Almeida, em prefácio do livro de Spivak, “Pode o Subalterno Falar?” (2010), afirma que a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero. Portanto, conforme Spivak: “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaço por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido”.

Do ponto de vista acadêmico, é relativamente recente a preocupação de pesquisadores em recuperar “outras histórias”, o que tem possibilitado a inclusão das mulheres e o questionamento das formas de exclusão a que foram submetidas, em grande parte devido a um discurso universalizante de viés masculino (DIAS, 2001). Nesse contexto, surgem investigações voltadas à compreensão das experiências femininas, buscando dar sentido às múltiplas situações enfrentadas por essas mulheres no cotidiano. Torna-se, portanto, imprescindível voltar o olhar às atrizes sociais, suas práticas de resistência e subversão, bem como aos comportamentos que desafiam os estereótipos tradicionais, em vez de limitar a análise à obediência silenciosa às normas vigentes.

Mais do que descrever as formas de vestir, esta pesquisa analisa como os hábitos vestimentares atuam como narrativas visuais das práticas sociais, especialmente aquelas desenvolvidas no ambiente de trabalho. A prática vestimentar, nesse contexto, é entendida não como simples ornamento, mas como uma linguagem que expressa funções, hierarquias, pertencimentos e resistências no cotidiano das mulheres representadas.

Este estudo assume importância ao articular cultura visual, história da arte e história dos vestires alinhando-se ao pensamento decolonial, evidenciando como as imagens pictóricas funcionam como documentos que expressam e constroem representações sociais, identitárias e políticas. Ao considerar as imagens não apenas como reflexos, mas como agentes de produção de sentidos, conforme Schwarcz (2014) e Martins (2010), a investigação propõe uma leitura crítica que reconhece as camadas simbólicas e performativas do vestuário e dos adornos corporais.

A abordagem decolonial, inspirada em Mignolo (2007) e Santos (2020), desafia as narrativas eurocêntricas que historicamente marginalizaram os modos de vestir de populações não ocidentais, propondo uma redefinição do conceito de moda que reconhece a diversidade cultural e temporal desses modos. Assim, a pesquisa contribui para a ampliação do campo da história dos vestires, incorporando perspectivas que valorizam a pluralidade de experiências e expressões culturais, e promovendo uma compreensão mais inclusiva das práticas vestimentares.

A busca por fontes que permitissem uma análise mais aprofundada sobre o significado do uso das vestimentas representadas na obra *Vendedora de Cheiro* revelou uma produção de estudos dedicados à obra que aos poucos, está ganhando

novos olhares e desdobramentos. Entre as publicações consultadas, destaca-se a dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense por Caroline Fernandes (2009), posteriormente transformada no livro (2013), de mesmo título *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*¹⁹. A autora insere a *Vendedora de Cheiro* em um panorama mais amplo da produção artística paraense, abordando sua inserção no circuito institucional das artes em Belém nas décadas de 1940 e 1950, com ênfase no papel de Feio no contexto da arte moderna em Belém, nos salões oficiais e na formação da Pinacoteca Municipal. Um recorte dessa mesma pesquisa foi também publicado por Fernandes no artigo *História de vendedoras: arte e visualidade no Brasil* (2008)²⁰.

Fernandes demonstra que Antonieta Feio buscou inspiração no trabalho urbano das vendedoras para compor a *Vendedora de Cheiro*, recorrendo a registros visuais produzidos por diversos artistas entre os séculos XIX e XX — abordagem que também orienta a presente pesquisa. Entre os exemplos mencionados pela autora estão as obras *Mendiga* (1951) e *Vendedora de Tacacá* (1937), ambas de autoria da própria Feio, além da ilustração *Mulata Paraense*, de João Affonso e David O. Widhopff (1895), e das pinturas *A Negra* (1923) e *Tropical* (1916), de Tarsila do Amaral, bem como *Mulher do Pará* (1927), de Anita Malfatti — também analisadas nesta pesquisa por abordarem temáticas semelhantes.

Aldrin Figueiredo também tece sua análise sobre a obra *Vendedora de Cheiro* no catálogo *Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história* (2011). Há também o artigo de Fernando Hage, *Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX*²¹ (2012), que foi fundamental para o refinamento do meu objeto de pesquisa, sendo uma das primeiras referências que consultei sobre os modos de vestir das mulheres populares em Belém no século XIX. O autor analisa a figura da *Mulata Paraense*,

¹⁹ Disponível em:
https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009_Caroline_Fernandes_Silva-S.pdf. Acesso: 10 Abr. 2025.

²⁰ Disponível em:
https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1214367255_ARQUIVO_Historiadevendedoras-CarolineFernandes.pdf. Acesso: 10 Abr. 2025.

²¹ Disponível em:
https://www.academia.edu/5091122/Olhares_e_Imagens_da_Mulher_Paraense_atravessando_a_cidade_entre_os_s%C3%A3culos_XIX_e_XX. Acesso: 10 Abr. 2025.

representada por João Affonso no livro *Três Séculos de Modas*, como um tipo feminino característico da região amazônica entre os séculos XIX e XX. Com base em relatos de viajantes, Hage examina os modos de vestir e a presença urbana dessas mulheres, articulando tais elementos à construção de uma identidade visual marcada pela sensualidade, elegância e destaque social. Ao relacionar essa figura com a obra *Vendedora de Cheiro*, o autor sugere que a personagem de Feio possivelmente seja a mesma *mulata* que, na virada do século, chamava atenção no passeio público de Belém.

As obras *Vendedora de Cheiro* (1947) e *Mendiga* (1951), também são analisadas na dissertação *Análise de representações negras na pintura paraense na primeira metade do século XX e o ensino de arte: perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003²²*, de Rosangela do Socorro Ferreira Modesto, defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Nela, a autora investiga as representações negras na pintura paraense da primeira metade do século XX, examinando como essas imagens colaboram para a visibilidade da identidade afrodescendente em Belém, articulando sua pesquisa à proposta da referida lei, propondo uma reflexão crítica sobre o papel da arte na valorização da diversidade cultural e na desconstrução de referenciais eurocêntricos na história da arte paraense.

Já o artigo de Sissa Aneleh, *Africanidade, Arte Feminina e Ritualidade na Amazônia Brasileira²³* (2016), propõe uma análise da arte feminina contemporânea na região Norte do Brasil, enfatizando práticas artísticas entendidas como rituais que articulam religiosidade afro-brasileira, identidade cultural e ativismo político. Ao destacar artistas como Antonieta Feio e Dhalia Déa, a autora evidencia como figuras negras e mestiças foram representadas por essas mulheres na primeira metade do século XX, em obras que conjugam resistência simbólica e valorização de heranças africanas, onde a menção à *Vendedora de Cheiro* insere-se nesse contexto.

Outra pesquisa de suma importância para a construção desta tese é a dissertação de Francisco Augusto Lima Paes, *Vestígios do Sagrado: a obra de arte como possibilidade de mediação entre religião e cultura na pintura de Antonieta*

²² Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/7954/1/Dissertacao_AnaliseRepresentacoesNegros.pdf. Acesso: 10 Abr. 2025.

²³ Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/2_sissa%20analeh.pdf. Acesso: 10 Abr. 2025.

*Santos Feio*²⁴, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará. O autor investiga as intersecções entre arte e religião na produção da artista paraense, compreendendo a religião como expressão do sagrado e a arte como meio de mediação simbólica entre cultura e religiosidade. Para o autor, a artista revela “vestígios do sagrado” que permitem uma leitura interpretativa das figuras representadas, como *Vendedora de Tacacá* (1937), *Vendedora de Cheiro* (1947), *Mendiga* (1951) e *Retrato de Negra* (1951). Essas análises foram fundamentais para a compreensão da dimensão religiosa incutida nas obras da artista, especialmente no que se refere às vestimentas e aos adornos corporais. Além dessas obras, Paes também examinou *Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos, e *Cafuza* (1870), de Felipe Fidanza, estabelecendo pontos de tangência com a presente pesquisa.

Paes publicou, em 2017, um livro com o mesmo título de sua dissertação, além de artigos derivados da pesquisa: *Paul Tillich e a pintura amazônica de Antonieta Santos Feio: Interfaces entre arte e religião na tela Mendiga* (2014) e *Vestígios do sagrado: a obra de arte como possibilidade de mediação entre religião e cultura na pintura de Antonieta Santos Feio* (2017).

As obras *Vendedora de Cheiro* (1947) e *Mendiga* (1951) também são analisadas a partir da presença simbólica dos tapumes na arte paraense, retratando mulheres negras em condições de subemprego ou mendicância na tese de Gil Vieira Costa, *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais*²⁵, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará em 2019. O autor destaca que esses elementos funcionam como cenário e metáfora visual de marginalização social, revelando uma interseção entre materialidade urbana e representação de grupos subalternizados.

A dissertação de Silvia Raquel de Souza Pantoja, *Mulheres negras visualizadas e ignoradas: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte*

²⁴ Disponível em:

https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5548578. Acesso: 10 abr. 2025.

²⁵ Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12188>. Acesso: 10 Abr. 2025.

*de Belém (MABE)*²⁶, apresentada em 2022, ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia, analisa a exposição de longa duração *Janelas do passado, espelhos do presente*, com foco em sete retratos de mulheres negras categorizadas como “tipos populares”. Entre as obras examinadas, a autora também analisa *Vendedora de Tacacá* (1937), *Vendedora de Cheiro* (1947), *Mendiga* (1951), todas de Antonieta Feio, e *Coradouro de roupa* (1903), de Carlos de Azevedo. Para Pantoja, a curadoria reforça narrativas de invisibilidade e estereótipos, ao mesmo tempo em que propõe novas formas de olhar para essas representações no campo museal.

Laura Camila Silva da Silva, em sua dissertação *O russo David Widhopff e a representação de temáticas brasileiras entre a França e Belém do Pará (1895-1910)*²⁷, apresentada recentemente em 2024, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, analisa as ilustrações de temática brasileira produzidas pelo artista David Widhopff, tanto durante sua passagem por Belém, entre 1893 a 1896, quanto após seu retorno a Paris. Ao tratar das representações populares nos jornais paraenses, Silva discute a obra *Mulata Paraense* (1916) e estabelece um diálogo com a fotografia *Mulata* (1869-1875), de Felipe Fidanza, e com a pintura *Vendedora de Cheiro* (1947).

Embora diversos estudos tenham abordado a obra *Vendedora de Cheiro* sob perspectivas como a inserção institucional da artista Antonieta Feio, as representações negras, a religiosidade, os aspectos museológicos e os contextos urbanos e simbólicos, esta tese se distingue ao propor uma análise microanalítica centrada na construção visual do vestuário e dos adornos corporais da figura representada, articulando-os a categorias de identidade, raça, classe e gênero. Ao compreender a personagem como sujeito histórico e agente cultural, esta pesquisa investiga não apenas a iconografia, mas também os códigos visuais e sociais que informam a imagem da erveira, atuando em um nível simbólico ainda pouco explorado pelas abordagens anteriores, além de analisar como essas mulheres ressignificam suas práticas vestimentares na atualidade.

²⁶ Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36463/1/disserta%c3%a7%c3%a3o%20SilviaPantoja.pdf>.
 Acesso: 10 Abr. 2025.

²⁷ Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/6501af6f-d70f-44e0-be5d-61e49c6967f8>. Acesso: 10 Abr. 2025.

Ainda sobre a produção de pesquisas sobre a obra analisada, ressalto que nos últimos anos, escrevi artigos e apresentei comunicações centradas na obra de Antonieta Feio. Dentre elas, destaco: *Práticas vestimentares amazônicas e o trabalho feminino no século XX em Belém do Pará*²⁸, apresentado no 16º Colóquio de Moda, realizado de forma *on-line* em 2021, que recebeu o prêmio Gilda de Mello e Souza como melhor trabalho apresentado no GT4 - *Moda, Cultura e Historicidade: Histórias e modos de vestir invisíveis e excluídos*. Cito ainda o convite para a escrita do artigo *Uma pintora paraense tangencia o modernismo*²⁹ (2022), que integrou a edição especial “100 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2022)” da *Revista do Memorial da América Latina*. Por fim, menciono o artigo publicado na *Revista Moda Palavra, As mulheres “cheiroosas” do Pará: notas sobre a visualidade do modo de vestir da “Vendedora de Cheiro” (1947)*³⁰, com co-autoria de Rita Andrade, que compõe o dossiê *Artes, Moda e Cultura Visual*, publicado em 2023.

A presente pesquisa é desenvolvida sob a perspectiva da linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção Artística, a qual está ancorada em uma abordagem transdisciplinar, pautada nos estudos sobre história da arte, cultura visual e estudos de moda sob uma perspectiva decolonial.

No que se refere ao *corpus* documental da pesquisa, foram selecionadas obras de arte, com destaque para a pintura a óleo *Vendedora de Cheiro*, além de narrativas de viajantes, desenhos, litografias, caricaturas, fotografias, pinturas, folhetins e obras literárias com destaque para poemas e prosas, situadas no contexto belenense do século XIX e primeira metade do século XX. Em âmbito nacional, foram selecionadas pinturas, fotografias, além de uma gravura, uma aquarela, uma litografia, uma obra literária, uma peça teatral e comentários em jornais, compondo um conjunto de produções que dialogam com os temas investigados. Em ambos os contextos, predomina o maior número de imagens, as quais são consideradas como fontes norteadoras, construtivas e estruturais para o

²⁸ Disponível em:

https://anais.abepem.org/getTrabalhos?chave=Pr%C3%A1ticas+vestimentares+amaz%C3%B4nicas+e+o+trabalho+feminino+no+s%C3%A9culo+XX+em+Bel%C3%A9m+do+Par%C3%A1&search_column=título. Acesso: 10 Abr. 2025.

²⁹ Disponível em:

https://memorial.org.br/wp-content/uploads/2022/02/Nossa-Am%C3%A9rica-58_vers%C3%A3o-digital.pdf. Acesso: 10 Abr. 2025.

³⁰Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/22746/15123>. Acesso: 10 Abr. 2025.

desenvolvimento do estudo, uma vez que tais imagens “assumem-se algumas possibilidades de uso e interpretação [...] tais como suas prováveis funções de descrever, testemunhar, rememorar, demonstrar, ilustrar ou documentar” (GARCIA; ANDRADE, 2012, p. 137).

É importante destacar que seria inviável abarcar a totalidade das produções visuais existentes em um único estudo. Por essa razão, a pesquisa concentra-se em recortes temáticos, de gênero, raça e classe social, que possibilitam uma análise mais detalhada.

A escolha por não centrar “somente” em representações visuais, se dá pela proposta de Meneses (2003), ao argumentar que o objeto de uma história visual deverá ser sempre a sociedade, propondo a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade.

Diante deste *corpus* documental, tento produzir diálogos entre obras de acervos institucionais e uma obra particular, reproduções fotográficas, matérias jornalísticas, texto de catálogo, entrevistas, artigos, livros, dissertações e teses, entre outros tipos de dados.

Optou-se por esse *corpus* documental pela sua capacidade de revelar, de forma multifacetada, as representações sociais e visuais das mulheres populares no contexto belenense e nacional entre os séculos XIX e início do XX. Ao reunir registros iconográficos e literários (como pinturas, fotografias, caricaturas, litografias, narrativas de viajantes, obras literárias e peças teatrais), a pesquisa busca compreender não apenas a configuração visual da figura da erveira, mas também os códigos culturais e simbólicos que permeavam sua construção social. A diversidade e a predominância das imagens no *corpus* permitem acessar as múltiplas camadas de sentido atribuídas a essas mulheres, ampliando a análise para além da documentação escrita tradicional e explorando a articulação entre imagem, discurso e prática social.

Quanto à natureza do *corpus* documental da pesquisa este é constituído por documentos “públicos”, disponíveis em museus e em *sites* institucionais. No caso de uma obra pertencente à coleção particular, utilizei a reprodução publicada oficialmente, disponível para consulta e *download*. Durante o levantamento das fontes, alguns acessos institucionais apresentaram limitações: embora tenha sido

feito contato formal, com explication dos objetivos acadêmicos e apresentação de termo de autorização, em alguns casos, a indisponibilidade de técnicos para acompanhamento restringiu o acesso direto às obras. Durante a fase de pré-seleção das obras, solicitei uma visita mediada e a possibilidade de acesso à reserva técnica, mas, por motivos operacionais, o atendimento foi substituído pelo envio de imagens por *e-mail*, o que, em parte, limitou a observação detalhada dos trajes e dos adornos corporais nas representações selecionadas, motivo pelo qual não adicionei outras obras.

Em outro momento, coloquei-me à disposição para fotografar algumas obras e sugeri disponibilizar as imagens ao museu como forma de retribuição, mas a proposta não foi acolhida. Na tentativa de acessar registros específicos, a pessoa responsável me forneceu o telefone de um pesquisador que já havia realizado esse serviço, porém o contato não estava mais ativo; mesmo após localizar seu *e-mail* e solicitar as imagens, não obtive retorno. Reconheço que o museu passava por reformas naquele período, o que poderia justificar parte das dificuldades, mas acredito que teria sido possível viabilizar um atendimento breve e proveitoso para ambas as partes. Ainda assim, apesar dos obstáculos, consegui realizar, durante exposições, as fotografias necessárias para o desenvolvimento da pesquisa.

Em razão das limitações impostas pelas frequentes viagens profissionais, optei por não realizar entrevistas formais com as erveiras, uma vez que o rigor metodológico exigido por abordagens de história oral e etnográficas demandaria mais tempo e inviabilizaria a conclusão da pesquisa no prazo previsto. Apesar disso, estabeleci diálogos informais com essas mulheres, a partir dos quais foi possível obter informações relevantes para a construção da análise.

Notas teórico-metodológicas sobre Cultura Visual e Moda

Sabe-se que as imagens visuais representam uma importante fonte para os estudos de história da moda e dos modos de vestir, haja vista a proximidade percebida entre a aparência e a visualidade. Isto pode ocorrer principalmente pelas características visuais informadas nas vestimentas. Conforme Rainho (2008) as imagens, como as roupas, podem revelar as sutilezas referentes ao gênero, à idade, às aspirações sociais e nacionais, além das regionalidades e localidades. Assim, nesta tese, pressupõe-se que as imagens sejam um construto ético-estético desde a sua origem e pela sua vida social, uma vez que estas possuem: “interesses

específicos, são produzidas, circulam e são consumidas, com o objetivo de reforçar ou resistir a articulações com os mais variados objetivos políticos, econômicos, culturais etc" (MITCHELL, 1995 apud PEGORARO, 2011, p.45).

No que tange a atualização simbólica da construção visual dessas mulheres, a concepção de "imagem dialética" de Benjamin (2006), que propõe a emergência do passado no presente em lampejos de atualidade, a análise reconhece na personagem da erveira a sobrevivência de memórias ancestrais que tensionam a linearidade histórica. Didi-Huberman (2010) amplia essa noção ao destacar a ambiguidade e a instabilidade das imagens dialéticas, concebendo-as como campos de força em perpétua transformação, enquanto Warburg, com seu conceito de *Nachleben*, ilumina a sobrevivência de gestos e símbolos que ressurgem em novas temporalidades e contextos. Nesse horizonte, a construção visual das *vendedoras de cheiro* contemporâneas, encarna a montagem de temporalidades heterogêneas, expressando uma memória viva que resiste à fixidez e renova sentidos identitários no presente.

Embora as imagens constituam um campo fecundo para investigações no âmbito das artes, da história e da cultura visual, é fundamental reconhecer seus limites enquanto fonte de pesquisa. No caso da análise da obra *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Santos Feio, o estudo se concentra na construção visual da personagem por meio de seu modo de vestir e adornar-se, mas sem acesso direto às vestimentas representadas, já que estas não se preservaram materialmente. A interpretação, portanto, será conduzida exclusivamente a partir da imagem pictórica, que permite inferências sobre práticas culturais, mas impõe desafios quanto à identificação precisa de materiais, técnicas e tecnologias têxteis. Assim, ainda que os trajes e adornos retratados possam sugerir certos materiais, será necessário recorrer ao cruzamento com outras fontes documentais e iconográficas para alcançar maior rigor na análise e evitar interpretações anacrônicas ou imprecisas.

Sobre esta relação Schwarcz (2014, p.421) comenta que, para "ler" uma tela, devemos estar munidos de outras fontes a contrastar a interpretação, como os elementos da tradição pictórica do pintor e também elementos retirados da história e do contexto. Assim, "situar" não implica somente localizar o contexto político em que a obra foi produzida, mas também enfrentar as convenções artísticas que formaram e informaram o autor.

As obras pictóricas fazem parte do grandioso universo das imagens que são possibilidades de fontes documentais. Portanto, esta tese pretende usar esse material não como ilustrações, mas como documentos, que constroem modelos e concepções. Neste sentido, as imagens são consideradas:

Não como reflexo, mas como produção de representações, costumes, percepções, e não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam (SCHWARCZ, 2014, p.393).

Para Martins (2010, p.25) as imagens visuais devem ser tratadas como potencial dialógico pois apresentam, “[...] múltiplas possibilidades de interpretação, como uma forma de compreensão da experiência articulando processos performativos para relatar, descrever uma história, ou seja, para construir narrativas”.

Um outro desafio ao trabalhar com imagens diz respeito à temporalidade e a espacialidade da obra em análise. Para Gombrich (2009) as obras foram feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado, que estavam presentes na mente do artista durante todo o processo de criação. Em pinturas, o recorte, as cores, as poses, a iluminação, entre outros fatores, podem ser “forjados” segundo os interesses daqueles que as realizaram. Dessa maneira, deve-se atentar para a compreensão do contexto de produção da imagem, evitando pressupostos anacrônicos que possam prejudicar a análise (TAYLOR, 2005 apud GARCIA; ANDRADE, 2012, p.141).

Outro ponto importante é a do historiador da arte Jules Prown (1982, p.3) ao considerar que os objetos (imagens) incorporam e refletem sistemas de crenças culturais. Para o autor, a análise de uma determinada imagem busca compreender como a cultura se expressa: por ser uma produção humana, as imagens refletem por si e em si, no que mostram e não mostram, sendo um reflexo da sociedade em que foram produzidas. O autor também sugere que os objetos sejam investidos de valor. Entretanto, para Ulpiano Bezerra de Meneses (2003, p.28), “as imagens não têm sentido em si, imanentes [...]. É a interação social que produz sentidos, mobilizando [...] determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar”.

A partir do olhar, de que o valor é atribuído pelo ser humano, Prown (1982) afirma que o valor pode ser intrínseco ao objeto (dado à raridade do material de que é feito), relacionado à utilidade do objeto (que continua valioso enquanto mantiver sua função) e que alguns objetos possuem valor estético, outros valores religiosos, ou valores expressos em relação a outros indivíduos ou ao ambiente.

Há ainda que se considerar a circulação das fontes visuais. Assim, investigar vestimentas e adornos através de imagens, neste caso as fontes pictóricas, implica em interpretar a sua agência na vida social, ou como visualidade. Numa perspectiva da Cultura Visual, esta se:

[...] constitui como prática social que mobiliza a memória do ver, aciona e entrecruza sentidos da memória social construída pelo sujeito. Influenciadas pelo imaginário do lugar social as interpretações configuram processos de construção de sentidos e significados (MARTINS, 2006, p.73).

Também é válido ressaltar o destaque que a Cultura Visual concede à interpretação crítica de imagens, haja vista que além da subjetividade dos intérpretes, os significados atribuídos podem mudar, embora concomitantemente reacendem uma parte do nosso pensamento coletivo, imaginário ou social.

A interpretação é um ato complexo que se realiza a partir da interpelação de várias práticas sócio-ideológicas e, por esta razão, está implicada em relações de concordância, resistência ou crítica a algo já valorado e de alguma maneira organizado, algo diante do qual se adota, de modo responsável, uma posição valorativa (MARTINS, 2006, p.75).

Para o referido autor descrever e caracterizar a Cultura Visual configura em um tipo de miscigenação artístico-imagética e em um campo emergente, transdisciplinar e transmetodológico, que procura discutir e tratar a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, buscando compreender o papel da imagem na vida da cultura, bem como nos processos de interpretação crítica (MARTINS, 2006, p.70-71).

Assim, para compreendermos as imagens de acordo com a Cultura Visual devemos observar os processos, os aspectos culturais e as relações cotidianas dos sujeitos, bem como suas práticas do olhar, além de frisar que tal compreensão não se limita à simples interpretação de seus conteúdos sejam eles estéticos e/ou estruturais.

Outro ponto que merece destaque é a chamada visualidade, que segundo Rose (2001) possui grande significado na construção cultural da vida social, onde diversos sentidos podem ser apreendidos a partir das imagens. As visualidades, expressas por meio de imagens presentes na história da indumentária, inserem os sujeitos no contexto da cultura material, dedicando-se à materialidade das roupas e das especificidades de sua inserção social.

A autora sugere ainda uma abordagem metodológica crítica segundo os preceitos da Cultura Visual, ao propor que o pesquisador adote algumas posturas diante das imagens que estão sendo analisadas, são elas: observar a imagem cuidadosamente em seu contexto social, sem assumir que ela se reduza a esse contexto; considerar criticamente que as representações visuais dependem e produzem inclusões e exclusões sociais, ou seja, elas revelam e também omitem sentidos; considerar que o olhar do pesquisador – um ser constituído a partir de determinado contexto histórico, geográfico, cultural e social – não é de forma alguma inocente e, portanto, devemos considerar de forma crítica como esse olhar é desenvolvido. E, pensar a respeito das condições sociais e efeitos dos objetos visuais, encarando que as práticas culturais permitem a articulação de significados a respeito do mundo, em negociação a conflitos sociais, na produção dos sujeitos sociais (ROSE, 2001, p.15-16).

Rose (2001, p.6) também nos aponta a diferença entre visão e visualidade, em que a visão é o que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver, enquanto visualidade se refere às diferentes formas como a visão é construída, e ambas terminologias, são culturalmente construídas.

Ainda sobre métodos e abordagens de pesquisa que atravessam a Cultura Visual, Taylor (2002) expõe que a representação imagética está condicionada a diversos agentes, são eles: fatores socioculturais e convenções artísticas da época em que são produzidas, preferências pessoais dos artistas, subjetividades envolvidas na elaboração de retratos, convenções estéticas, entre outros. O que pode gerar certa confusão ao “[...] aceitar fontes visuais diante de valores aparentes porque as relações entre imagens e seus significados culturais são complexos e possuem múltiplas camadas” (TAYLOR, 2002, p.115).

Taylor (2002) compactua com Rose (2001) ao considerar que as imagens que tratam de produtos artísticos refletem a visão do artista e com as convenções estéticas, os quais são moldados de acordo com o seu respectivo período.

Ao compreendermos que a moda está intrinsecamente ligada à cultura de uma sociedade, reconhecemos seu valor como chave interpretativa do cotidiano e das formas de representação de determinados grupos sociais em recortes específicos da história. Diante da complexidade do tema, adotamos uma abordagem de perspectiva histórica, articulada com os campos das artes e da moda, a fim de ampliar os horizontes analíticos para além das narrativas eurocentradas.

Neste sentido, insere-se a contribuição do pensamento decolonial, que, como aponta Mignolo (2007), emergiu como uma reação crítica intrínseca ao próprio surgimento da modernidade, ganhando força sobretudo na América Latina, em razão da resistência dos saberes indígenas e afro-caribenhos, e também em contextos asiáticos e africanos, onde se associou a movimentos de oposição ao imperialismo britânico e ao colonialismo francês, isto é, em contextos historicamente marginalizados.

Embora atualmente a decolonialidade esteja presente em diversas áreas do conhecimento, nos estudos sobre moda e história do vestir ainda se apresenta como um campo relativamente recente, já que as teorias predominantes tendem a localizar o surgimento da moda no século XIX, em um contexto de estratificação social em que os grupos economicamente privilegiados passaram a ser imitados por camadas menos favorecidas e por sociedades fora do eixo europeu, motivando uma busca constante por distinção visual por parte das elites (LIPOVETSKY, 2009).

Diante desse contexto, Santos (2020) afirma que o conceito de moda também deve ser “girado”. Dessa forma, o discurso da moda decolonial não se trata de incluir outros sistemas de moda na história da moda contemporânea, mas de revalorizar e reconhecer uma diversidade de formas de moldar o corpo, bem como suas histórias e estética; não se trata de apagar a diferença, mas de eliminar a desigualdade (JANSEN, 2020, p.825).

Para Santos (2020), a concepção moderna ocidental tende a enquadrar os modos de vestir de sociedades não ocidentais como “indumentária” ou “costume”, categorias que reforçam uma noção de paralisia temporal e reservam à Europa a exclusividade da inovação e da mudança. Essa perspectiva, ainda conforme a autora, revela o uso do conceito de moda como instrumento do aparato ideológico colonial, ao deslegitimar a relação dessas culturas com o tempo e negar-lhes a existência de moda. Como contraponto, Santos propõe uma redefinição do termo, sugerindo que moda seja entendida como “formas de se relacionar com o vestuário”,

o que permitiria reconhecer a presença de diferentes modas também em contextos fora do eixo ocidental.

Assim, foi escolhido o uso dos termos: “vestir”, “vestires”, “modos de vestir”, “práticas vestimentares” e “composição vestimentar”, os quais são empregados como sinônimos ao longo da pesquisa. É válido destacar que inclui tanto o vestuário quanto os adornos corporais, além de não estarem associados à ideia de estagnação temporal.

Segundo Lampert (2008, p.1164), a moda é uma linguagem que organiza e articula sistemas de expressão: a indumentária, compreendida como roupas e adornos corporais, tendo o corpo como suporte. Para esta pesquisa, atribui-se ao termo moda o sentido mais amplo, o de “maneira de”, e não restrito a um fenômeno moderno e ocidental (KAWAMURA, 2005). O vestuário pode ser compreendido como um dos fatores de distinção social da história da humanidade. Visto como objeto de investigação, a vestimenta e os adornos possibilitam identificar alguns dos valores a elas associados relativamente aos diferentes contextos sociopolíticos e culturais nos quais é produzida e circulada. A imagem da moda centra-se nesta pesquisa imbricada à discussão sobre o campo da cultura que tem caráter interdisciplinar por apresentar diferentes e múltiplas camadas de significados culturais.

Para Gilda de Mello e Souza (1987, p.19-20), a moda consiste nas “transformações sucessivas por que passa a ornamentação do indivíduo – a vestimenta, o penteado, a máscara fisionômica”. A autora também expõe que a moda serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.

Sob o ponto de vista de Crane,

[...] a escolha do vestuário propicia um excelente campo para estudar como as pessoas interpretam determinada forma de cultura para seu próprio uso, forma essa que inclui normas rigorosas sobre a aparência que se considera apropriada num determinado período [...]. Sendo uma das mais evidentes marcas de *status* social e gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas – o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, vêm sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de *status* (2006, p.21).

Assim como as imagens, as roupas também possuem seus múltiplos significados para além da materialidade, o que fica evidenciado em Andrade (2008), ao “[...] considerar a roupa como objeto de estudo implica entendê-la no espectro de fatores materiais e simbólicos historicamente e culturalmente variáveis”. Neste sentido, quando se inserem as roupas e os adornos corporais entre os documentos de análise material e visual, pretende-se interpretar a vida social desde um ponto de vista das visualidades do corpo

Estrutura da Tese

A pesquisa foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro intitulado “Resistências cotidianas e visualidades ancestrais: a *Vendedora de Cheiro* entre memória, imaginário e representação”, analisa a ressignificação contemporânea da figura da *Mulata Paraense* por meio das vendedoras da atualidade e da representação da *Vendedora de Cheiro*, obra da artista Antonieta Feio.

Assim, parto de uma incursão ao mercado do Ver-o-Peso e dos registros literários e visuais do século XIX e início do XX para demonstrar como o imaginário construído em torno dessa mulher negra e/ou afro-indígena, marcada pela sensualidade e exotização no olhar de viajantes e intelectuais, é atualizado na contemporaneidade por meio do vestuário, adornos corporais e práticas ligadas ao uso ritualístico das ervas. Entendo que a obra de Feio revela uma ruptura com a tradição erotizada e passiva da *mulata*, atribuindo à vendedora protagonismo cultural, econômico e simbólico. O capítulo propõe que a visualidade dessas mulheres expressa uma memória ancestral em constante atualização, ressignificando não apenas seus vestires, mas também os saberes e práticas tradicionais frente às transformações sociais, culturais e urbanas de Belém.

Ao final do capítulo, julgo pertinente apresentar o outro extremo do espectro social que coexistia no espaço público. Assim, traço brevemente um panorama das vestimentas de mulheres financeiramente abastadas, evidenciando o luxo ostentado em seus corpos como expressão de seu poder econômico.

O segundo capítulo da tese “Tramas da cidade: trabalho, racialização e o vestir de vendedoras”, reconstrói o contexto social das mulheres populares em Belém entre o século XIX e início do XX, evidenciando suas condições de vida, trabalho e moradia frente ao avanço da modernização urbana impulsionada pela *Belle Époque*. Comento como essas mulheres, muitas vezes negras, *mulatas* ou

caboclas, foram alvos de práticas de disciplinamento moral, espacial e laboral, vivendo em cortiços e exercendo ofícios como vendedoras ambulantes, lavadeiras ou meretrizes. Através da análise de vestimentas e dos adornos atribuídos às mulheres populares belenenses, representadas em litografias, fotografias e pinturas, o capítulo identifica visualidades que desafiam os estereótipos impostos pela elite e pela moral burguesa, ao mesmo tempo em que incorporam elementos da ancestralidade africana e indígena. Também se discute a exotização e a fetichização desses corpos nas imagens, revelando como esses suportes artísticos contribuíram para consolidar estigmas e hierarquias raciais e de classe.

Por fim, o segundo capítulo propõe uma leitura de representações visuais produzidas entre o século XIX e parte do século XX, sobre o trabalho de vendedoras e quitandeiras em outros estados brasileiros, evidenciando os elementos que compõem a construção da visualidade dessas figuras femininas. Observa-se, ainda, como Antonieta Feio abordou essa temática em suas representações de vendedoras de tacacá e de *cheiro*.

O terceiro capítulo da tese, “Cor, Corpo e Nação: A *mulata* na cultura brasileira”, trata da construção histórica e cultural da figura da *mulata* no Brasil, destacando como ela foi sistematicamente moldada por discursos científicos, literários e artísticos entre os séculos XIX e XX. Procuro mostrar como as teorias raciais, como o darwinismo social e o mito das três raças, promoveram a mestiçagem ora como sinal de degenerescência, ora como símbolo nacional, ressaltando o papel central da mulher mestiça, especialmente a *Mulata Paraense*, nesse processo. Ao refletir sobre essas questões, considero a obra *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio, como uma subversão crítica dessa imagem, ao resgatar a agência das mulheres negras e afro-indígenas diante da exotização e da objetificação históricas.

Reviso também obras literárias, crônicas e imagens do século XIX e parte do século XX, mostrando como a vestimenta, os *cheiros* e os adornos corporais compõem visualidades recorrentes associadas à sensualidade e à marginalização dessas mulheres, mas que também revelam estratégias de afirmação cultural. Ao discutir o conceito de colorismo procuro evidenciar que, embora a democracia racial tenha sido exaltada em alguns momentos da história do Brasil, a desigualdade e a sexualização do corpo feminino negro ainda persistem como marcas da colonialidade brasileira.

O quarto e último capítulo, “Arte, vestir e identidade na Amazônia de Antonieta Feio”, apresenta a trajetória artística de Antonieta Feio, contextualizando sua formação na Itália e suas influências estéticas, especialmente dos movimentos *Macchiaioli* e *Verismo*, que orientaram sua produção pictórica marcada pelo realismo e pelo retrato de figuras populares amazônicas. Destaco como sua obra dialoga com os preceitos do modernismo, sobretudo ao valorizar cenas do cotidiano belenense e dar visibilidade a sujeitos historicamente marginalizados, como mulheres negras e afro-indígenas. Entre as múltiplas possibilidades artísticas para retratar a identidade amazônica, a artista optou por destacar as vestimentas e os adornos corporais, evidenciando a condição social, o trabalho ou a ausência dele, os saberes ancestrais e a religiosidade, reconhecendo na prática vestimentar uma potente carga simbólica, comunicacional e visual. Nesse contexto, “recorto” a obra *Vendedora de Cheiro*, para aprofundar a análise de como a artista, por meio da construção visual e da escolha simbólica dos elementos, elaborou com cuidado a imagem do vestir, revelando um *ethos* social amazônico em conexão com a permanência e reinvenção de saberes herdados. Ao aproximar a representação da vendedora paraense das *palenkeras*³¹ colombianas e das tradições afrodiáspóricas, busco evidenciar a permanência, a adaptação e a reinvenção de identidades culturais na Amazônia, em diálogo com processos históricos mais amplos de circulação e hibridação atlântica.

A partir da articulação dos quatro capítulos, a tese defende que a obra *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio, ressignifica a imagem histórica da mulher negra e afro-indígena em Belém, deslocando-a de um lugar de exotização e erotização para o de protagonista cultural, social e econômico. Combinando análise visual e histórica, o trabalho demonstra como a visualidade dessas mulheres expressa uma memória ancestral viva, recriada nas práticas cotidianas, nos vestires e nos adornos corporais, em resistência às narrativas coloniais. Assim, a tese sustenta que, ao privilegiar a imagem do vestir e os saberes tradicionais em suas representações, Feio atualiza e complexifica as identidades amazônicas, revelando-as como parte de um processo dinâmico de permanência, adaptação e reinvenção. Nesse sentido, ao articular análises de vestimentas, adornos corporais e práticas tradicionais, o trabalho oferece uma leitura que evidencia as dinâmicas de

³¹ Optou-se por adotar a grafia *palenkera*, conforme a língua palenquera, em vez da forma hispanizada *palenqueras*. Fonte: FREIRE, 2024.

memória, resistência e reinvenção identitária na visualidade amazônica. Assim, amplia o debate sobre visualidades decoloniais no Brasil, integrando práticas artísticas, saberes populares e processos de racialização na construção das imagens, contribuindo para uma compreensão mais complexa das representações de sujeitos historicamente marginalizados na história da arte. Espero que esta pesquisa traga contribuições ao tema abordado, mitigando eventuais imprecisões que porventura tenham ocorrido.

1

RESISTÊNCIAS COTIDIANAS E VISUALIDADES ANCESTRAIS: A *VENDEDORA DE CHEIRO* ENTRE MEMÓRIA, IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO

1.1 A ressignificação da *Mulata Paraense* na atualidade e as narrativas visuais em *Vendedora de Cheiro*

Andar pelas ruas da maior feira livre a céu aberto da América Latina, o Mercado do Ver-o-Peso, é uma verdadeira experiência estético-sensorial. Localizada em Belém do Pará, no bairro da Campina, às margens da Baía do Guajará, o espaço exala aromas, sabores e tradições da Amazônia.

Seu histórico remonta ao século XVII, em data imprecisa, quando na área do igarapé do Piri, os portugueses instalaram um posto para fiscalizar o comércio, controlar o peso das mercadorias e arrecadar tributos, então chamado de “Casa de Ver o Peso” (CAMPELO, 2002). No início do século XIX, em 1803, o igarapé do Piri foi aterrado a fim de atender às necessidades urbanísticas dos moradores de Belém. Somente em 1899, após a demolição da Casa, foi construído o Mercado de Ferro, inaugurado dois anos depois, com as linhas arquitetônicas que encontramos na atualidade (CHAVES; GONÇALVES, 2013).

A feira nunca descansa! Pela manhã, o movimento é intenso; paraenses e turistas circulam de um lado para o outro, vendendo ou comprando mercadorias. Os sons se misturam: o vozerio dos feirantes, o ruído do trânsito, o som da maresia e a batida inconfundível do brega³² e de ritmos caribenhos ecoam pelos alto-falantes³³.

Nosso percurso nos leva a um dos setores mais populares do Ver-o-Peso: as barracas de ervas, síntese do conhecimento ancestral e do universo simbólico da Amazônia. O comércio de ervas (Fig.1), *banhos* (Fig.2), perfumes atrativos (Fig.3), *cheiro do Pará* (Fig.4) e garrafadas (Fig.5) é realizado pelas chamadas erveiras, que recebem o conhecimento pela oralidade, geralmente transmitido de forma

³² Segundo Costa (2003) a música brega, típica de Belém Pará, remonta aos boleros tocados nas “gafieiras” e nos “cabarés” das periferias da cidade dos anos 60 e 70. Contudo, a sua construção como um estilo musical típico inicia-se em fins da década de 70 e começos de 80, principalmente com a difusão nas rádios locais de um estilo musical originado da mistura de elementos do bolero, do merengue, e de outros ritmos evocados por seus compositores.

³³ Para a maior compreensão acerca das ervas, *banhos*, perfumes atrativos e do *cheiro do Pará*, comercializados na Feira do Ver-o-Peso, convido o(a) leitor(a) a fazer uma incursão à chamada “ala das erveiras” e a se deparar com as especificidades culturais e simbólicas da Amazônia. Ainda que meu objetivo principal não seja realizar uma etnografia, embora neste primeiro momento estabeleça um breve diálogo com ela, apropiro-me do pensamento de Peirano (2006) ao destacar que, após os anos 1990, a Antropologia voltou seu olhar para o “nós”, ou seja, para a alteridade próxima. A autora situa as observações feitas por um cidadão sobre seu próprio povo como “o resultado de um trabalho feito por um nativo entre nativos. Se é verdade que o autoconhecimento é o mais difícil de alcançar, então, sem dúvida, uma antropologia de seu próprio povo é a mais árdua, mas também a mais valiosa conquista de um pesquisador de campo”.

intergeracional, contribuindo para que tal atividade se organize como um negócio de família.



Figura 1: Exemplares de ervas usadas na confecção de *banhos*

Fonte: TEIXEIRA, 2025

Fotografia realizada pela autora no dia 01 de março de 2025 na feira do Ver-O-Peso.



Figura 2: *Banho de cheiro* feito no alguidar e *banhos* engarrafados para a comercialização

Fonte: TEIXEIRA, 2024

Fotografia realizada pela autora no dia 24 de junho de 2024 na feira do Ver-O-Peso.

Nas imagens acima, temos o *banho de cheiro* já preparado para o uso. Este possui o caráter sagrado, relacionado ao sincretismo do Catolicismo, das matrizes africanas do Candomblé e da Umbanda, e aos rituais afro-indígenas da pajelança cabocla.

A composição do banho atrativo inclui ervas como o “abre-caminho” (*Justicia gendarussa Burm.*), que possui a finalidade de abrir os caminhos para o amor, proteção, prosperidade financeira e sorte na vida.

As ervas são maceradas com as mãos dentro de alguidares ou bacias. Podem ser fervidas com água ou apenas misturadas com água em temperatura ambiente, não indo ao fogo. Tal preparação, por vezes, se dá ao som de rezas e/ou pedidos. Outro ponto que merece ser mencionado é que o *banho de cheiro* dentro do alguidar é exposto somente no período junino e nas festas de fim de ano, quando a procura pelo produto é maior. Ao longo do ano, vimos o *banho cheiroso* já engarrafado, pronto para o uso, bastando apenas diluí-lo em água, como mostram as imagens.

A ritualística de banhar-se com o *banho de cheiro*, muitas vezes, precede o uso do *banho de descarrego*, que objetiva retirar toda a carga energética negativa do usuário, sobretudo o “mau-olhado”³⁴. Esse *banho* deve ser realizado somente do pescoço em direção aos pés, após o banho de higiene. Tal prática é realizada para promover a “limpeza” do corpo físico e espiritual da pessoa, para então de “corpo limpo”, receber o *banho cheiroso*, o qual pode ser feito diretamente no *ori*³⁵, embora existam casos em que ele é despejado somente a partir da região do “pescoço para baixo”.

Outra finalidade do *banho*, muito apreciada pelos moradores de Belém, é o “banho de negócios e prosperidade”, em que os proprietários de estabelecimentos comerciais diluem a infusão em água para lavar o local, a fim de atrair clientes e ganhos financeiros.

É interessante pontuar que, na imagem central, temos um altar sincrético composto por uma figa em madeira, um terço, uma estrela de David, a imagem de Padre Cícero e a imagem de Ogum entrelaçado por guias³⁶.

³⁴ O chamado “mau-olhado” faz parte das crenças folclóricas e sociais da cultura amazônica, possuindo a conotação de inveja e *quebranto*, causando malefícios e infortúnios gerados pelo suposto efeito de tal olhar, direcionado a uma pessoa ou planta.

³⁵ Orí é uma palavra iorubá que significa “cabeça”.

³⁶ É um colar usado por adeptos de religiões como o candomblé e a umbanda, sendo um emblema social e religioso que marca um compromisso ético e cultural entre o/a portador(a) e o santo. Também chamado de fio-de-contas são, como o próprio nome diz, contas enfiadas em cordões ou fios de náilon. Convencionalmente eram enfiadas na palha-da-costa que, em tempo posterior, foi substituída pelo cordão feito de algodão e, recentemente, pelo náilon. As cores e tipos de materiais que formam cada fio-de-contas variam conforme a identificação de santos, a intenção, podendo marcar hierarquia, situações especiais, uso cotidiano, além de identificar o tipo de Nação, ora por cor, ora por

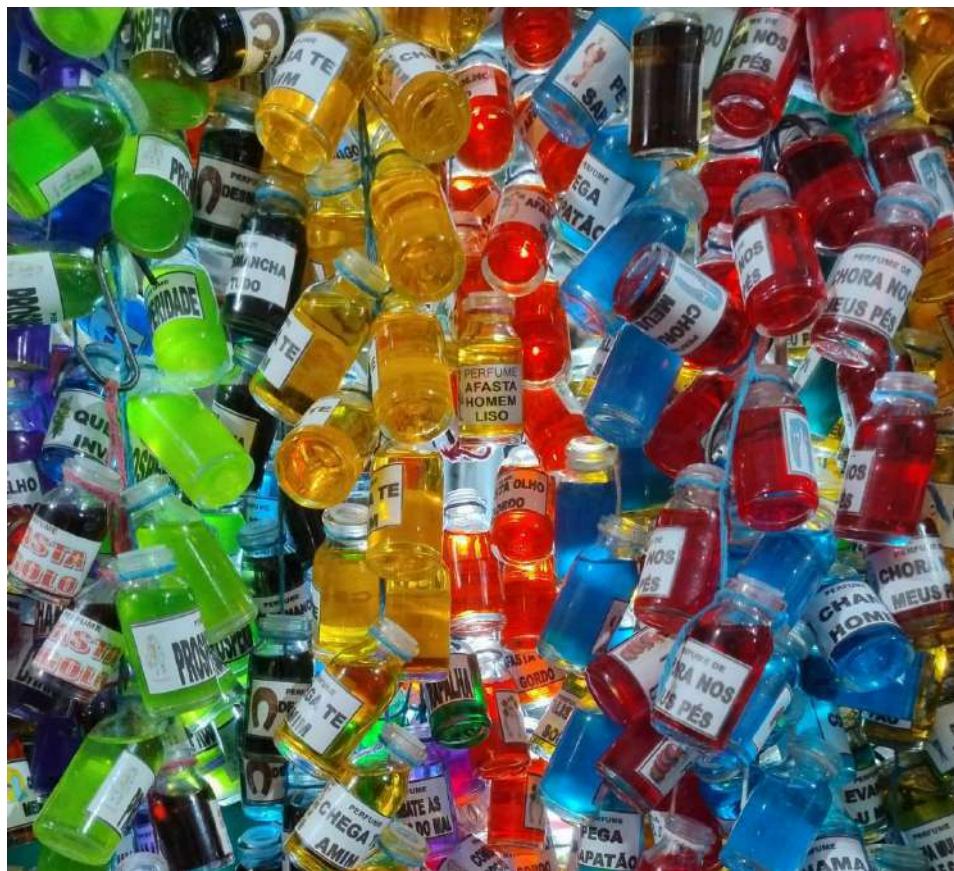


Figura 3: Perfumes atrativos

Fonte: TEIXEIRA, 2025

Fotografia realizada pela autora no dia 01 de março de 2025 na feira do Ver-O-Peso.

Os perfumes atrativos também recebem destaque no Mercado do Ver-o-Peso. Eles são comercializados em pequenos frascos de vidros, que custam em média R\$5,00. De diversas cores e aromas, eles possuem a finalidade de atrair boas energias, relacionadas principalmente ao amor e às relações sexuais. “Chega-te a mim”, “chora nos meus pés”, “pega não me larga”, “faz querer quem não me quer” e o famoso “perfume atrativo da bota” figuram entre os mais conhecidos e antigos. Atualmente, esses perfumes disputam a atenção com outros mais inovadores e contemporâneos, como: “chama homem”, “chama mulher”, “afasta homem liso”, “chama mulher rica e gostosa”, “faz um pix pra mim” e “chama o velho da lancha”.

Ao lado desses perfumes, também encontramos o “afasta olho gordo”, “desmancha tudo”, “quebra inveja”, “combate as forças do mal”, “arruda” e “quebra barreira”, que têm a finalidade de romper possíveis energias negativas dos usuários.

emblema. Os materiais mais encontrados são as massas, vidros, cerâmica e por último o plástico, além da combinação de certas contas especiais como canutilhos em coral, “seguis” e “firmas africanas” que servem como arremates dos fios (Adaptado de LODY, 2001).



Figura 4: *Cheiro do Pará*

Fonte: *Frames de vídeo postado no Instagram de Zé do Cheiro*
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C3YaHuLutL/>. Acesso em: 01 Fev. 2025.

O *cheiro do Pará* é uma combinação de raízes e paus aromáticos, macerados e misturados a flores diversas, como jasmins e rosas. Depois de prontos, são embrulhados em pequenos pedaços de papel de seda para, então, serem vendidos com a função de perfumar ambientes, roupas, gavetas e armários. Nas imagens acima, vemos a preparação, o processo de embalagem e o *cheiro* pronto para a venda. É importante comentar que essas imagens foram extraídas de *frames* de um vídeo postado na página do *Instagram do Zé do Cheiro*. Embora a venda de *cheiro* seja quase exclusivamente realizada por mulheres, o vendedor atua na cidade desde 1952.



Figura 5: Garrafadas

Fonte: TEIXEIRA, 2025

Fotografia realizada pela autora no dia 01 de março de 2025 na feira do Ver-O-Peso.

Outro exemplar encontrado na barraca das erveiras são as garrafadas. Essas infusões de diversas ervas, raízes e outros elementos naturais são geralmente maceradas em álcool ou outro líquido, usadas com finalidades medicinais, energéticas ou afrodisíacas. A infusão é vendida em garrafas de plástico ou de vidro como remédio natural. Na fig.5, temos as garrafadas destinadas às mulheres que desejam engravidar e para o tratamento de inflamações uterinas.

Diante desse universo infindável de *cheiros* amazônicos, a imagem das erveiras merece nossa atenção. Basta informar o tipo de problema, e elas apresentam a solução. Sempre simpáticas, sorridentes e convidativas, essas vendedoras oferecem seus produtos utilizando toda a lábia para atrair os clientes, chamando-os de forma persuasiva ou até pegando-os pelo braço, a fim de mostrar suas ervas e poções “milagrosas”.

Atualmente, a grande maioria delas se apresenta aos consumidores vestida com roupas de lojas de departamento, que possuem como principais características a produção em larga escala, a comercialização em lojas de grande varejo, cortes padronizados, estilos voltados para atender demandas cotidianas e preços acessíveis. No contexto atual, referir-se a roupas básicas e consideradas comuns implica destacar peças como camisetas lisas, jeans, vestidos simples e sapatos funcionais, cuja estética priorizam praticidade e neutralidade, afastando-se de tendências de alta moda ou personalizações artesanais (ENTWISTLE, 2015). Essas roupas são combinadas ou não com colares de miçangas e/ou por biojoias, prevalecendo o uso de adornos feitos com sementes, associados a pedras sintéticas presentes em colares, pulseiras e anéis. Por vezes, algumas erveiras usam flores artificiais para ornar os cabelos ou carregam, atrás de uma das orelhas, um ramo de arruda, ao qual se atribuem diversos poderes de proteção. Tal prática remonta ao Brasil Imperial, documentado por Debret, em 1827, na litogravura *O vendedor de arruda*³⁷, que mostra o comércio da erva realizado na rua, entre um vendedor e três mulheres negras, duas a usam atrás da orelha, e uma a carrega também entre os seios.

³⁷ “[...] é a superstição que mantém em voga a erva de arruda, espécie de amuleto muito procurado e que se vende todas as manhãs nas ruas do Rio de Janeiro. Todas as mulheres da classe baixa, em que constituem as negras os cinco sextos, a consideram um preventivo contra os sortilégios, por isso têm sempre o cuidado de carregá-la nas pregas do turbante, nos cabelos, atrás da orelha e mesmo nas ventas. As mulheres brancas usam-na em geral escondida no seio” (DEBRET, 1940, t.2, p.168 apud SILVA, 2005, p.73).

Ao entrarmos na ala das erveiras do Ver-o-Peso, vimos que essas mulheres ressignificam sua imagem, atualizando-a para o momento presente. Essa imagem foi e é produzida a partir de um modelo de representação de vestuário e de adornos corporais (que pode ser o mesmo da tela de Feio), revelando uma *visualidade amazônica*³⁸, um *ethos* social e um modo de ser ancestral e cultural de mulheres paraenses que trabalhavam e ainda trabalham com a comercialização de *cheiros*, banhos e perfumes.

Nossa análise tem início no século XIX, período em que diversos viajantes europeus viam a região amazônica como uma espécie de grande laboratório natural, onde buscavam “matéria-prima” a fim de explorar cientificamente o conhecimento referente à natureza, à zoologia, à botânica e à geologia. Adicionalmente a estes registros, em muitos casos, os estrangeiros relataram suas impressões do colorismo racial, das atividades de trabalho, da sociabilidade em festas religiosas e dos modos de vestir dos habitantes de Belém, considerada, naquele período, um lugar longe da chamada civilização.

Como é o caso do pintor francês François Biard³⁹, ao comentar que “[...] em nenhum outro lugar vira gente de cor se trajar com tanto requinte como no Pará” (2004, p.138). O estranhamento e o deslumbramento diante do “requisite” no trajar de negras e *mulatas*, revelam a surpresa e o questionamento sobre a existência de indivíduos devidamente vestidos na “selvagem” Amazônia.

A composição vestimentar das mulheres belenenses pertencentes à classe trabalhadora, às quais Biard e outros homens se referem, seguia basicamente um modelo composto pelo uso de blusa rendada e saia longa. Elas adornavam seus corpos com joias, muitas vezes de forma excessiva, e davam especial atenção ao uso de amuletos. Além disso, enfeitavam seus cabelos com flores naturais, principalmente com rosas e jasmins, e exalavam de seus corpos o forte perfume de ervas aromáticas e flores.

³⁸ O conceito de visualidade amazônica é discutido por Gil Vieira Costa (2019) em sua tese: “Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais”.

³⁹ François Auguste Biard (França, 1798–1882) estudou na escola de Belas Artes de Lyon e teve como mestre Pierre-Henri Révoil, sua primeira exposição no Salão de Lyon foi em 1822. Biard também se torna retratista oficial da corte de Luis Filipe, monarca francês da época. É neste posto que o artista viaja para o Brasil em 1858, custeando de seu bolso a expedição que percorreu, de norte a sul, vários estados brasileiros por dois anos. Ao retornar para a França publica o livro *Deux Aneée au Brésil* (1862), no qual relata sua experiência de viagem pelo território nacional. Fonte: ARAÚJO, 2017.

Tal composição aparece repetidamente ao longo dos relatos, com algumas variações. Os registros com os quais dialogamos também revelam a beleza, a elegância das roupas, a faceirice, o luxo e o cuidado com a limpeza corporal. Contudo, em outras ocasiões, esses comentários estavam relacionados à libertinagem e aos “maus costumes”, atribuições que, segundo o pensamento da época, eram consideradas “próprias” da raça negra, percepção que será analisada mais adiante.

As imagens que os naturalistas estrangeiros construíram a respeito das mulheres amazônicas associam-se às de outros intelectuais e artistas, paraenses ou não, que viveram em Belém no século XIX e no início do século seguinte. Estes, por sua vez, tiveram a “responsabilidade”, segundo Sevcenko (1983), de construir uma identidade para um *Brasil Novo* e, especialmente, para a região amazônica. Os interesses e as referências em comum produziam imagens e discursos que dialogavam com os debates do período, como a valorização dos chamados “tipos”, bem como as questões higienistas e as comemorações referentes à República.

A raça negra tinha numerosos especimenes em Belém, numa proporção de cem vezes mais que atualmente. Eram negros por toda parte, vendedoras de tacacá⁴⁰, amassadeiras de açaí, lavadeiras, doceiras, cozinheiras, [...]. E quando em gala, gostavam imenso do traje branco, [...] as mulheres com saias de roda, imitando a crinoline. Estas, então, usavam ouro em profusão; cordões, medalhas, broches, brincos, anéis... Traziam sempre sandálias de salto alto, e andavam nas pontas dos pés. Usavam penteados altos cheios de cheiros excitantes, e tratavam-se por "Nhá Fulana", "Nhá Sicrana"... Enchiam os bairros do Ladrão, Umarizal, Jurunas... Os seus divertimentos eram os bumbás, os cordões de marujos e os batuques (MENEZES, s/d, apud MARANHÃO, 2000, p.55).

⁴⁰ Alimento composto de goma de tapioca, tucupi, jambu, camarão-seco e molho de pimenta de cheiro, com sal. Preparado à maneira indígena, o tacacá tem certos requisitos na sua fórmula, desde o cozimento da goma (sem sal), do tucupi, dos camarões, do jambu, à preparação do molho extra, com alho e pimenta. É posto na vasilha (cuia), “traçando” com a goma e o tucupi, para ser bebido pela borda da cuia; da vasilha, pegam com os dedos os camarões e o jambu para comer. Fonte: MENEZES apud CASCUDO, 1977, p.69.

De acordo com Murilo Menezes⁴¹, em seu texto sobre “os habitantes na virada do século”, nos revela as especificidades do início do século XX, destacando-se a presença significativa da população negra em Belém, ressaltando sua participação no trabalho. As mulheres são retratadas com vestimentas elegantes, joias abundantes e penteados sofisticados, além de usarem o “Nhá”⁴² como forma de tratamento social. Os bairros mencionados, assim como as festividades citadas, indicam espaços de sociabilidade e resistência cultural, sugerindo uma identidade negra participativa na cidade.

O autor menciona que o traje dessas mulheres pertencente às camadas populares era usado em momentos de “gala”. Contudo, ao longo dos diversos registros, que serão comentados a seguir, observamos que esse vestuário foi transportado a partir da vestimenta de trabalho, tornando-se a marca registrada e inconfundível da chamada *Mulata Paraense*, que representa a figura da mulher negra trabalhadora, presença frequente nas ruas, becos e vielas de Belém, que se transformou em uma categoria social atravessada por signos de raça e gênero⁴³.

Essa mulher foi descrita pelo olhar de literatos, jornalistas, cronistas, cientistas e viajantes, quase sempre homens, cujas narrativas carregavam uma forte carga de exotização e erotização. Tais relatos enfatizavam atributos físicos e gestuais, conferindo à *Mulata do Pará*, mais especificamente de Belém, um caráter sensual que a distanciava da figura da mulher branca idealizada. Assim, a construção dessa imagem não apenas intensificava hierarquias raciais e de gênero, como também a associava a um imaginário ainda colonial de desejo e inferioridade.

⁴¹ Murilo Castro Menezes (Ceará, 1890 - 1966) mudou-se muito cedo para o Pará com sua família. Com aptidão para a escrita, passou a trabalhar como colaborador para vários jornais e revistas de Belém, escrevendo crônicas sobre a região amazônica, descrevendo os costumes populares, o folclore regional e as paisagens naturais dos locais nos quais viajava. Escreveu bastante para os jornais Folha do Norte e para a Província do Pará, como era de costume para muitos escritores da época. Disponível em:

<https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/catalogos/catalogo-murilo-de-menezes/6/#zoom=z>.
Acesso: 10 Jan. 2025.

⁴² Diminutivo de “Sinhá” que era a forma com a qual escravizadas e escravizados tratavam a senhora

⁴³ Para Joan Scott (1995), o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; de outro lado, o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais satisfazem a mudança nas representações de poder, porém, a direção da mudança não segue um sentido único. A proposta da autora seria motivada pelo mesmo objetivo que levou as historiadoras feministas, especialmente as francesas, a escreverem a história das mulheres, apontando e modificando as desigualdades existentes entre homens e mulheres, e assim sugere uma investigação de como as hierarquias de gênero são construídas e legitimadas.

Importante comentar que, segundo Motta-Maués (2002), o “modelo original” da famosa *mulata brasileira* era proveniente de uma etnografia amazônica e na personagem *Mulata Paraense*, que mesmo desaparecida da paisagem urbana desde meados da primeira metade do século XX, ela continuou a percorrer, especialmente, as páginas dos poemas e romances, para ressurgir no Rio de Janeiro, como personagem de divulgação nacional, figurando como a “mulata tipo exportação”, dos shows e das escolas de samba.

Em uma disposição cronológica, o primeiro relato apresentado nesta tese acerca da *Mulata Paraense* data de 1825/1829, descrito pelo viajante Hércules Florence⁴⁴. A imagem ganha a visualidade a partir dos registros de João Affonso⁴⁵, em 1885, e de David Widhopff, em 1895, que podem ter servido como suporte visual para o próprio Affonso construir a referida imagem em 1916. Anos mais tarde, em 1947, a artista paraense Antonieta Feio registra imageticamente sua visão sobre a *Mulata Paraense* por meio da obra *Vendedora de Cheiro* (Fig.6), que constitui o principal objeto de estudo desta pesquisa. Diante desse recorte, temos mais de cem anos de construção visual dessa personagem.

⁴⁴ Antoine Hercule Romuald Florence (Nice, França 1804-1879) desenhista, pintor, fotógrafo, tipógrafo, litógrafo, professor, inventor. Chega ao Brasil em 1824. Trabalha no comércio e numa empresa tipográfica, antes de ingressar na Expedição Langsdorff como desenhista, entre 1825 e 1829, ocasião na qual concebe um método para a transcrição do canto dos pássaros denominado zoophonia. Reside na Vila de São Carlos (atual Campinas), onde inventa um processo fotográfico em 1833, batizado de photographie [fotografia]. É responsável por diversas outras invenções, entre elas a polygraphie [poligrafia], um sistema de impressão simultânea de todas as cores primárias. É autor de vários livros, entre os quais se destaca *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*, publicado em 1875. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1519-hercule-florence>. Acesso: 14 Dez. 2024.

⁴⁵ A referida imagem está presente na página 111, a qual acompanha uma longa interpretação.



Figura 6: *Vendedora de Cheiro* (1947) - Artista: Antonieta Feio
Óleo sobre tela com dimensões: 105,6 x 74,3 cm
Fonte: Acervo MABE.

A referida obra pode ser caracterizada como pintura de gênero, que de acordo com Nogueira (2016) consiste em um estilo pictórico cuja temática centra-se nas representações de cenas do cotidiano, rejeita os grandes temas “históricos”, servindo-se de temas populares, íntimos e anedóticos. As cenas de gênero têm como protagonistas homens, mulheres e crianças em situações habituais, que é a temática da referida obra, ao expor uma mulher exercendo sua profissão em mais um dia de trabalho.

Ela também pode ser considerada como pintura de retrato, que segundo Bittencourt (2005):

O retrato, assim como todos os gêneros artísticos, é uma estrutura narrativa, sintetizada por certos modelos visuais, profundamente engendrados pela cultura. Este gênero está relacionado à representação que busca, através da semelhança, remeter à identidade da pessoa representada. No entanto, embora o reconhecimento das características físicas que permitam a identificação do indivíduo seja importante, a definição mesma de identidade vai além da dimensão material do corpo. A imagem de um retrato deve revelar aos olhos a articulação entre a existência física de um indivíduo, e sua individualidade invisível, subjetiva e abstrata.

Assim, a identidade é fundamental para o retrato, a qual não deve ser fixa e sim, ser vista como um processo dinâmico que ocorre nas relações entre retratados, artistas e observadores nos contextos culturais e históricos em que estão imersos.

A modelo que posou para a artista chamava-se Ambrosia Ana dos Santos, não sabemos se a mesma era de fato uma *vendedora de cheiro*, mas quando observamos a obra⁴⁶ ou sua reprodução, percebemos o cuidado quase fotográfico que Antonieta possui ao retratar o rosto de sua personagem, em especial as fisionomias com características afro-indígenas, utilizando técnicas realistas de pintura. Tal semelhança nos faz termos a impressão de (re)conhecer essa mulher pelas ruas de Belém, dado o apuro de observação e sensibilidade da artista ao representar tão realisticamente o povo amazônico, característica essa que também se encontra na obra *Vendedora de Tacacá*, que será analisada mais adiante.

Quanto a descrição da obra, em primeiro plano, observamos uma mulher afro-indígena amazônica, aparentemente de meia idade, vestida com blusa branca

⁴⁶ Aqui, refiro-me a fruição realizada especificamente pelo público paraense. A obra *Vendedora de Cheiro* estava exposta na Bienal de Arte Contemporânea das Amazôncias, em Belém no mês de agosto a novembro de 2023. Quando visitei a exposição, aproveitei para fotografar alguns detalhes da referida obra, até que fui interpelada por um jovem que me pediu licença para também fotografá-la e disse: “Ela é igualzinha à minha avó! Quero tirar uma foto dela para mostrar pra minha mãe”.

rendada, saia florida e adornada com brincos, pulseira e um colar do qual pendem um crucifixo e uma figa. Além disso, ela enfeita os cabelos com pequenos ramos de flores brancas e vermelhas. A mulher apoia a mão direita na cintura e, com a esquerda, segura um cesto repleto de *cheiros do Pará* (Fig.7). O plano de fundo da obra remete à arquitetura vernacular, muito comum nas periferias de Belém, feita de feixes de madeira dispostos lado a lado. Interessante pontuar que a artista optou pelo uso desse tipo de plano de fundo, o que, como observa Costa (2019), opera simultaneamente como cenário e metáfora visual da marginalização social, evidenciando a intersecção entre a materialidade urbana e a representação de grupos historicamente subalternizados. Tal decisão contrasta com a tradição iconográfica do “paraíso tropical”, frequentemente promovida pelas narrativas dos “conquistadores”, como discute Pizarro (2012).



Figura 7: Detalhe do cesto com os *cheiros do Pará*

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

Neste sentido, a mulher retratada na condição de *Vendedora de Cheiro* narra visualmente o ofício diretamente ligado às tradições amazônicas, em que os elementos simbólicos presentes na personagem contribuem para assinalar sua identidade e religiosidade. Antonieta Feio, ao dialogar com os modos de vestir, atualiza essa narrativa por meio de uma perspectiva moderna, positiva e identitária,

que não apenas resgata a memória dessas mulheres, mas também contribui para a construção da imagem icônica da mulher paraense.

Vale ressaltar que a artista traz à tona o protagonismo de uma mulher afro-indígena que é uma agente ativa no manejo e na venda desses elementos sensoriais típicos da região amazônica. Ao reinterpretar essa trabalhadora, atribuímos a ela um papel cultural, econômico e identitário, ressignificando o simbolismo das ervas e dos aromas, subvertendo a visão passiva da *mulata*, ao destacá-la como uma mulher que possui total domínio sobre o próprio corpo e sobre os *cheiros* que carrega.

Outro ponto que merece nossa atenção é a retirada da carga erótica e sensual do corpo da retratada, além da artista não a descrever de forma passiva, tal como ocorreu nos registros literários e nos relatos de viajantes. Também podemos elencar a expressão fatigada em seu rosto, possivelmente indicando exaustão física após longas horas de trabalho sob o sol amazônico. Tal expressão aproxima-se das representações recorrentes de mulheres negras na história da arte brasileira, nas quais a exaustão e a melancolia são tematizadas ao longo dos séculos como marcas de sua condição social e histórica.



Figura 8: Beth Cheirosinha em frente à sua barraca de ervas na feira do Ver-o-Peso
Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora, com autorização da fotografada, no dia de São João, 24 de junho de 2023 em Belém.

Os correntões de bolas, os rosários, os bentinhos e colares grandes em ouro, muitas vezes descritos pelos viajantes, foram substituídos, com o passar dos anos, por colares de miçangas, sementes, pedras sintéticas e/ou por guias, no caso de as erveiras serem iniciadas em religiões de matriz africana, muitas vezes persistindo o caráter hiperbólico desses adornos. Quando indaguei o motivo, Beth Cheirosinha comentou que esses adornos chamam “menos atenção” em prováveis situações de furto, o que denuncia a pouca segurança do local.

As erveiras também substituíram os arranjos de flores naturais nos cabelos, optando por inserirem flores artificiais, pequenos ramos de arruda atrás das orelhas ou, ainda, raízes de *patchouli*, como observamos na imagem de Beth Cheirosinha, atualmente uma das vendedoras mais antigas em atividade no Ver-o-Peso. Sobre esta perspectiva:

Atualmente, o vestuário tradicional continua a adaptar-se, misturando a modernidade com a tradição para se manter relevante. Esta evolução demonstra que estas peças de vestuário não são relíquias, mas sim elementos dinâmicos de expressão cultural, preservando a sua essência ao mesmo tempo que abraçam a inovação (SHURMAN; QAQISH, 2024, p.2, tradução nossa).

Outro exemplo dessa adaptabilidade do vestuário considerado tradicional é observado pela erveira Simony Souza (Fig.9), que trabalha há duas décadas no Ver-o-Peso. Segundo ela, o saber sobre ervas e perfumes de atração lhe foi transmitido por sua mãe e sua tia. No dia a dia, especialmente nos períodos de calor intenso, Simony opta por vestir *shorts jeans* e camiseta, priorizando o conforto. Contudo, em ocasiões festivas, faz questão de vestir uma saia de chita, geralmente combinada com uma camiseta branca básica ou até mesmo com *tops*, como ela mesma explica: “tem dias que o calor tá demais!”. Em algumas dessas ocasiões, incorpora à vestimenta uma guia de Zé Pilintra, por acreditar que a entidade a protege e favorece suas vendas.

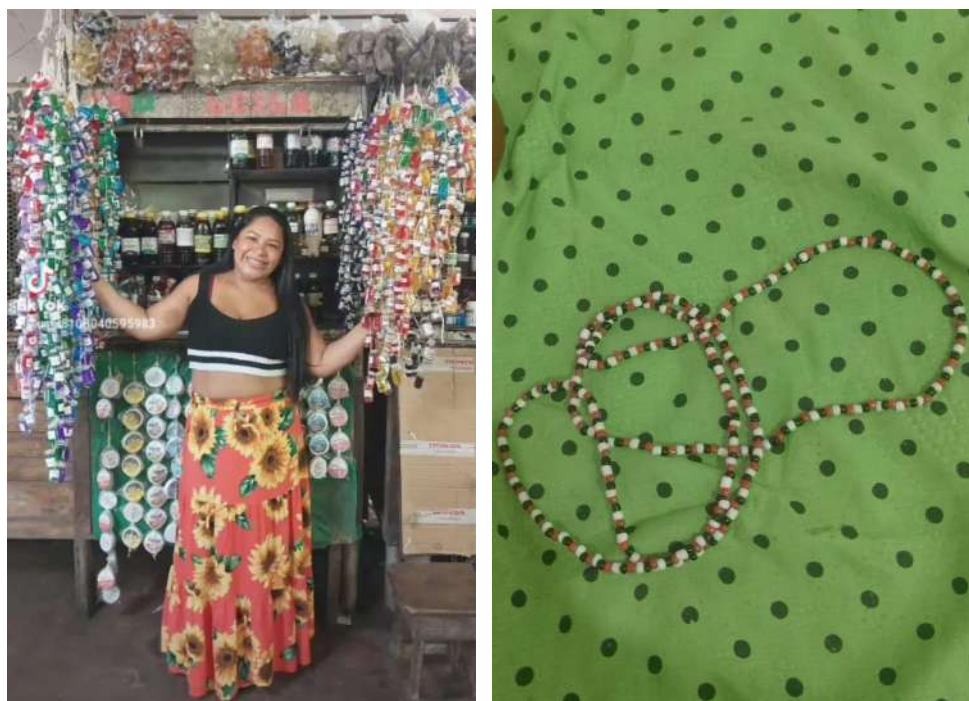


Figura 9: Simony Souza em frente à sua barraca de ervas na feira do Ver-o-Peso e sua guia de Zé Pilintra
Fonte: SOUZA, 2024

Fotografia enviada por Simony Souza, ao acervo pessoal da autora, via WhatsApp.

Em minhas incursões ao mercado, tanto nos períodos festivos quanto ao longo dos anos, pude constatar que são as vendedoras mais antigas que ainda

usam a clássica vestimenta, cristalizada na obra de Antonieta Feio. Nesse sentido, existe certa resistência ao uso dessas vestimentas pelas erveiras mais jovens. Segundo Beth Cheirosinha, o uso não contínuo da clássica vestimenta se dá pela “quentura”, haja vista as altas temperaturas que fazem parte da realidade climática de Belém, e porque tal vestimenta “acaba ficando abafada” no corpo, levando-as a preferir roupas mais leves e curtas.

Outra erveira muito conhecida pelo público paraense é Dona Coló (Fig.10), que trabalhou no Ver-o-Peso por mais de 40 anos, administrando e vendendo ervas, banhos, perfumes e garrafadas, em uma tradição e conhecimento herdados dos avós e da mãe. Ela tornou-se referência do ofício, além de ter uma presença marcante na mídia local e nacional, participando de diversos programas televisivos. No entanto, parou suas atividades em 2022 para cuidar da saúde e das sequelas ocasionadas por um AVC, e sua filha assumiu a barraca de ervas, tornando-se membro da quarta geração de erveiras da família. Ao buscar imagens da famosa erveira, observamos que ela era uma das poucas vendedoras que usavam frequentemente a icônica vestimenta.



Figura 10: Erveira Dona Coló

Fonte: Google imagens

Disponível em: <https://bloggiramundo.com/?p=7097>

<https://www.oliberal.com/belem/dona-colo-segue-internada-e-com-quadro-estavel-nesta-terca-15-03-1509649>. Acesso: 01 Fev. 2025.

A erveira prendia os cabelos com fivelas de flores artificiais, quase sempre combinando a cor destas com a cor predominante da roupa. Tinha predileção por batas no estilo ombro a ombro, confeccionadas em tecidos lisos de algodão ou chita estampada. Algumas batas recebiam detalhes em renda nos folhos, enquanto outras

eram feitas com *guipir* ou *richelieu*⁴⁷. A saia longa com pala também possui folhos em sua composição e recebe aplicação de renda na barra.

Quanto aos adornos corporais, Dona Coló geralmente era vista usando uma pimenta com um ramo de arruda, que usava como brincos. Seus braços recebiam pulseiras de plástico ou prata, ela usava anéis, do mesmo metal, em quase todos os dedos. Seu colo sempre exibia colares, feitos de pedras sintéticas, sementes e/ou madeira. Em outros momentos, usava um colar mais simples com a medalha de São Jorge. Tais colares eram usados junto ao guia verde de Oxóssi e ao guia de sete linhas, composto por sete cores, cada uma representando um orixá.

Com base nas ideias de Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, a representação da *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio, pode ser interpretada como uma conexão dialética entre o passado e o presente, entre a contemporaneidade e a ancestralidade, destacando a continuidade de formas culturais em um processo incessante de ressignificação.

Walter Benjamin (2006), em sua concepção de “imagem dialética”, sugere que o passado só adquire atualidade quando se torna perceptível no presente. Nesse contexto, a imagem surge como o ponto em que “o ocorrido encontra o agora em um lampejo”. Na representação da *Vendedora de Cheiro*, fragmentos de memórias ancestrais emergem no presente, constituindo uma dialética na imobilidade que rompe com a progressão linear do tempo. Essa dialética destaca a permanência de elementos culturais e sociais do passado na contemporaneidade, permitindo que a imagem funcione como um dispositivo de rememoração involuntária.

Didi-Huberman (2010) aprofunda a discussão sobre “imagem dialética” ao afirmar que:

⁴⁷ Provavelmente antes do aparecimento das técnicas das rendas de agulha e de bilros, na Europa do século XV, desenvolveu-se uma técnica híbrida entre a renda e o bordado. Essa técnica carrega marcas do Oriente, no uso de tecidos e outros adornos trazidos pelos cruzados. Os primeiros ensaios para esses bordados, tecidos abertos, estão na técnica do quintin, na qual o fundo é aberto e os fios do tecido são rebordados e seguem os desenhos do ponto cortado. Essa técnica também passou a ser conhecida como bordado de ponto cortado de Veneza, ou ponto de Veneza. Elementos como flores, arabescos e folhas, que eram temas constantes desse ponto, espalham-se como uma técnica orientalizada, especialmente para as roupas do clero e da nobreza. O ponto de Veneza popularizou-se na Europa e chegou à América com o nome de *richelieu*[...] As indumentárias rituais de matriz africana trazem ainda o richelieu como um resultado estético integrado e formador de uma identidade afrodescendente. Fonte: LODY, 2015, p.30.

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações. No nível do sentido, ela produz ambiguidade.

Para o autor, a “imagem dialética” é crítica porque é “uma imagem que critica a imagem” ou “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la”. Assim, a “imagem dialética” é uma representação do passado cultural que frustra o conhecimento histórico como algo fixo, mas evidencia uma tensão dinâmica entre forças (FERNANDES PINTO, 2023).

Em relação à *Vendedora de Cheiro*, existe uma tensão entre a cristalização de um tipo social, a *Mulata Paraense*, e a transformação dessa figura em um emblema identitário. A vestimenta usada por essas mulheres no passado é, simultaneamente, um sinal de memória coletiva e um campo de negociação na contemporaneidade, pois, conforme mencionado anteriormente, entre as vendedoras mais jovens há uma resistência a esse legado em prol do conforto e da adaptação ao presente.

Atualmente, o vestir das erveiras revela uma composição que combina roupas de departamento com elementos da vestimenta tradicional, como saias volumosas, longas ou abaixo dos joelhos, e blusas do tipo bata com aplicações de rendas. Frequentemente, utilizam bijuterias ou as misturam com uma ou duas joias, geralmente alianças ou anéis em ouro. Essa composição visual se articula com o conceito de *Nachleben*, de Aby Warburg, discutido por Didi-Huberman (2013), segundo o qual símbolos de temporalidades passadas, aparentemente desconexos, ressurgem no presente como ecos culturais que dialogam com um novo contexto, criando uma continuidade que é simultaneamente transformadora e anacrônica.

Em contrapartida, o conceito warburgiano de *Nachleben* (sobrevivência das imagens), propõe que as imagens não estão limitadas a um tempo ou lugar específicos, mas carregam múltiplas temporalidades, fazendo com que o passado insista no presente e o presente reconfigura o passado, em um entrelaçamento contínuo entre o local e o global.

No *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg demonstra como certas imagens, como gestos, vestimentas e símbolos, persistem e retornam em diferentes períodos históricos, carregando consigo o *ethos* que se atualizam em novos contextos. Nesse sentido, podemos estabelecer um diálogo com a figura da *mulata paraense* que

atravessou diferentes períodos, remontando ao século XIX, e voltou a ser tema na obra *Vendedora de Cheiro*, onde alguns símbolos ainda são perceptíveis na contemporaneidade.

A conexão entre passado e presente revela uma complexa trama de temporalidades que se interpenetram, o que é materializado nas *memórias vestimentares* presentes hoje nas imagens das *vendedoras de cheiro* do Ver-o-Peso. Como afirma Oviedo (2011), em Didi-Huberman “toda imagem é portadora de uma memória, acomoda uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, sem dúvida, se conectam e se interpenetram” (tradução nossa). A construção visual das *vendedoras de cheiro* contemporâneas reflete um processo dinâmico de ressignificação da memória vestimentar, em que a tradição é evocada, mas não rigidamente preservada. Apesar de ocasionalmente usarem a vestimenta tradicional relacionada a essa prática, no cotidiano, essas mulheres incorporam trajes que dialogam com a moda atual e as necessidades práticas da vida urbana.

Esse trânsito entre o tradicional e o contemporâneo reforça a ideia de Didi-Huberman (2018) sobre o "conhecimento por montagem", à medida em que as vendedoras atualizam e reinterpretam símbolos culturais, desmontando uma visão linear do passado e criando novas camadas de significado. Ao adotar e, em alguns momentos, subverter o chamado *traje tradicional*, elas desafiam a fixidez da memória visual e afirmam sua agência na construção de identidades em transformação. Assim, a imagem dessas vendedoras não se restringe a um retrato estático do passado, mas se torna um campo em constante de ressignificação, no qual as tensões entre memória, tradição e modernidade se entrelaçam.

Para João Affonso (1976), a *Mulata Paraense* já havia desaparecido inteiramente das ruas de Belém no início do século XX. Porém, esse modo de vestir da personagem foi transportado do universo de trabalho para a sociabilidade do lazer nas rodas de carimbó (Fig.11) seguindo o mesmo padrão vestimentar: saias coloridas, volumosas e rodadas, a fim de gerar um efeito visual ao serem movimentadas durante a dança; as blusas, podem ser confeccionadas em cetim ou chitões estampados ou em uma única cor, geralmente, são batas brancas ou blusas no modelo ombro a ombro, e, por vezes, recebem aplicação de rendas, As dançarinhas não usam sapatos ou sandálias. Quanto aos adornos corporais, elas

utilizam colares de contas⁴⁸ ou sementes e diversas pulseiras nos pulsos, além de enfeitarem os cabelos com flores artificiais e, por vezes, *patchouli*.



Figura 11: Apresentação de carimbó do Grupo Yandê TransPará

Fonte: Instagram Yandê TransPará - Fotografia de Bruna Montanari, 2023.

Fotografia realizada no dia 21 de Novembro de 2023 em SP.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0ZqQOdPuvw/?igsh=MXhnd2xtMzFpaHkyZA==>
Acesso: 03 Fev. 2024.

O carimbó é o gênero musical que dá identidade à capital paraense e a grande parte do estado. Segundo Costa (2015), ele funciona como a referência central da identidade sonora do “povo” da Amazônia e/ou do Pará, sendo a música “popular” por excelência e também uma das marcas de definição desse mesmo “povo” como “caboclo”.

O ritmo afro-indígena possui a base percussiva do “curimbó”, que consiste em um tambor artesanal do qual se originou o nome da manifestação cultural. Sobre as origens étnico-raciais do carimbó, Bruno de Menezes⁴⁹ afirmava que “estava viva a

⁴⁸ Conta é uma designação geral para tudo que é processado por enfiamento. Fonte: LODY, 2001, p.63.

⁴⁹ Bento Bruno de Menezes Costa (Belém - Pará, 1893-1963) poeta e folclorista, foi uma espécie de anunciador do modernismo em Belém. Sua poesia canta a raça negra, a cidade que o tempo levou, as tradições e o amor. A necessidade de inserir a literatura local paraense no contexto modernista nacional levou Bruno de Menezes a promover vários debates sobre a renovação literária no Pará.

maneira do toque indígena no instrumento, que tem ressonâncias africanas” (MENEZES, 1958 apud Costa, 2015). Ele também comentou sobre a aparência física dos músicos de carimbó: “todos morenos acaboclados” e os apreciadores da música eram, sobretudo, homens e mulheres de “pigmentação acusando resíduos raciais de nossa formação étnica”. Essa perspectiva é corroborada nas linhas abaixo, no que diz respeito à representação étnica da mulher paraense:

*Avança, Morena, avança
Não te manda arrebaixá
Eu nasci pra te amar,
Só eu, iaiá!*

*O carimbó não é meu
O carimbó é da mulata
Fique sabendo menina
A quem Deus promete não falta.*

(CORREIA, 1953 apud SALLES; SALLES, 1969: 260).

O carimbó também foi alvo do olhar proibitivo e repressivo contra as manifestações da cultura popular negra ou mestiça, prática comum no Brasil do século XIX. Em busca pela “civilidade”, muitos intendentes brasileiros, sob a ótica euro-ocidental, promoveram a “limpeza cultural” de suas cidades, baseados em uma perspectiva higienista, atingindo especialmente as camadas marginalizadas e suas representações artísticas. O que fica expresso na Lei n. 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém:

É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa: (...) Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade. Fazer batuques ou samba. Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite (Código de Posturas de Belém apud SALLES; SALLES, 1969, p. 260).

Quanto à origem da vestimenta usada pelas dançarinas e dançarinos do carimbó, não foram encontrados registros que explicassem a procedência das vestimentas e dos adornos corporais, havendo apenas comentários que descrevem

Seu ideal no Pará o levou, na juventude, a formar com outros companheiros o grupo "Vândalos do Apocalipse" e, mais tarde, o grupo "Peixe Frito", deste último fazendo parte Dalcídio Jurandir e Jacques Flores, entre outros de sua geração. Fundou em 1923, a revista Belém Nova, que abrigou trabalhos tanto dos modernistas como de antigos companheiros. Em 30 de maio de 1944 tornou-se membro da Academia Paraense de Letras. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/book-author/bruno-de-menezes/>. Acesso: 15 Dez. 2024.

sua composição vestimentar. Como comentado anteriormente, essas roupas foram transportadas das atividades de trabalho para as rodas de carimbó, haja vista que nos relatos de cronistas e viajantes, que veremos à frente, esse era o padrão vestimentar de indígenas, negras, caboclas e *mulatas*, que exerciam as mais variadas profissões, em Belém no século XIX, como cozinheiras, costureiras, lavadeiras, amassadeiras de açaí, vendedoras de *cheiro* e tacacá, entre outras. Além do uso nas atividades profissionais, tais vestimentas também foram descritas em ambientes festivos e religiosos, evidenciando que esse padrão se estendia para além do cotidiano laboral, consolidando-se como um vestir multifuncional.

Outro ponto relevante a destacar é que essas trabalhadoras eram frequentemente descritas como estando descalças ou usando pequenas chinelas, que eram naturalmente apertadas. Esse calçado limitado deveria dificultar os movimentos durante a dança do carimbó, levando-as a retirá-los para obter maior conforto e liberdade ao dançar.

A apropriação simbólica pode ter decorrido em diversos contextos, como no caso em que as trabalhadoras, ao concluírem suas jornadas de trabalho, muitas vezes seguiam diretamente para os batuques, carregando não somente o cansaço do dia, mas também suas vestimentas cotidianas. Assim, dançavam com a “roupa do corpo”, o que revela a continuidade entre o ambiente de trabalho e o ambiente festivo, sugerindo a ausência de uma separação entre esses dois universos na experiência dessas mulheres.

Esse trânsito direto entre o ambiente de trabalho e o festivo destaca a importância das celebrações como momentos de sociabilidade e resistência, nos quais essas mulheres reafirmaram seu pertencimento cultural e ocupavam espaços coletivos. Além dessas especificidades, podemos afirmar que esse vestuário usado pelas mulheres populares não era somente utilitário, uma vez que também funcionava como um marcador visual de pertencimento a uma classe trabalhadora.

Retomando a obra *Vendedora de Cheiro*, observamos que Antonieta Feio, além de dar visibilidade ao “tipo regional”, protagonizado por uma mulher de ancestralidade afro-indígena, evidenciou o universo sincrético amazônico. Isso se manifesta visualmente no uso das flores como enfeite de cabelo, nos adornos corporais, na construção vestimentar e no saber-fazer, assim como nas tradições relacionadas ao *banho de cheiro*, aos perfumes atrativos e aos medicamentos naturais provenientes da floresta, bem como às práticas de cura por meio de

diferentes ervas. Certamente, essa mulher também conhecia rezas, orações e benzimentos para todos os fins e praticava tanto a pajelança quanto a macumbaria, o que é reafirmado no comentário de Bruno de Menezes⁵⁰, que destaca o caráter retratístico de suas obras, bem como seu amplo conhecimento sobre os elementos da cultura local:

Antonieta Santos, nos seus retratos e copias da natureza, dá à tela a impressão do acabamento paciente. Os typos de seus creoulas são authenticos especimenes da proliferação de Kan, redempcionados pelo batuque, a macumba, o despacho e a oração.

A perspectiva regionalista estava presente no conjunto de obras da artista, como fica evidente ao analisarmos outras telas de sua autoria. Antonieta Feio preocupava-se em decodificar os traços fenotípicos de seus personagens, imortalizando-os em suas pinturas, o que fica expresso ao olharmos para a *Vendedora de Cheiro*, na qual notamos que, além da cor negra, a figura retratada também possui traços indígenas.

De acordo com Sarraf Pacheco (2012), as raízes genealógicas de muitos habitantes da Amazônia estão profundamente enraizadas nas matrizes africanas e indígenas, evidenciando interconexões que estruturam as cosmologias cotidianas da região. Nesse sentido, o pesquisador sugere que as populações amazônicas, moldadas pelos códigos afro-indígenas, podem reconhecer e assumir essa identidade híbrida, que sustenta o tecido histórico-social da Amazônia e reafirma a resistência cultural frente às dinâmicas de apagamento impostas por grupos hegemônicos.

O afroindigenismo também espraia-se no saber-fazer das práticas ritualísticas, especialmente no conhecimento sobre o uso de ervas para a produção de medicamentos naturais, *banhos de cheiro* e outras poções consideradas mágicas. Essas práticas são resultado de um longo processo de intercâmbio cultural e interações interétnicas. Como destaca Santos (2000), essas tradições incorporam conhecimentos de diversas origens, incluindo a fitoterapia da medicina popular europeia, a influência indígena e elementos advindos das culturas africanas e nordestinas, que também apresentam seus próprios processos sincréticos.

⁵⁰ Museu da UFPA, Reserva Técnica, Pasta 54. FEIO, Antonieta Rapisardi dos Santos. Foi transcrita a grafia original da citação.

A noção do saber-fazer articula a integração entre o conhecimento prático e as habilidades adquiridas pela experiência, destacando formas de conhecimento que vão além da erudição acadêmica. Conforme Albuquerque (2015), o saber envolve competências práticas, habilidade, sabedoria e vivências que não se limitam ao conhecimento científico ou erudito, abrangendo uma compreensão e execução mais amplas. Já Certeau (1998) reforça essa perspectiva ao destacar as “maneiras de fazer” como práticas cotidianas de reapropriação do espaço social e cultural, permitindo que indivíduos desafiem e negoциem com as estruturas hegemônicas de poder. Nesse sentido, o saber-fazer pode ser compreendido como a capacidade de mobilizar saberes tradicionais, intuitivos ou empíricos para lidar com as dinâmicas sociais, resistindo à lógica sistematizadora do conhecimento institucionalizado e afirmando modos alternativos de existência.

A pajelança na Amazônia pode ser compreendida como uma manifestação emblemática dessa identidade híbrida afro-indígena, na qual saberes ancestrais e práticas espirituais se entrelaçam em um sistema de cura e mediação com o mundo espiritual. Segundo Maués (1994, p.73), a "pajelança cabocla", é muito popular, sobretudo na Amazônia rural, sendo composta por:

um conjunto de práticas de cura xamanística, com origem em crenças e costumes dos antigos índios Tupinambá, sincretizados pelo contato com o branco e o negro, desde pelo menos a segunda metade do século XVIII. A pajelança cabocla se fundamenta na crença nos "encantados", seres invisíveis que se apresentam durante os rituais incorporados no "pajé" (isto é, o xamã), que é a figura central da sessão de cura [...] Tendo provavelmente, segundo Galvão (1976), origem na pajelança dos grupos tupis, esse culto, que hoje se integra em um novo sistema de relações sociais, incorporou crenças e práticas católicas, kardecistas e africanas, recebendo atualmente uma forte influência da umbanda.

O autor também comenta que, diferentemente da medicina ocidental, que se desenvolveu a partir de uma tradição individualizante, a pajelança, assim como outras práticas medicinais populares da Amazônia e de diversas regiões do mundo, adota uma abordagem holística. Por meio dos métodos de tratamento realizados pelo pajé, essa prática considera o indivíduo em sua totalidade, buscando não apenas a cura de doenças físicas, mas também a resolução de conflitos psíquicos e questões relacionadas às interações sociais.

A pajelança também foi combatida em Belém na virada do século XIX, assim como os furtos - grandes ou pequenos -, a mendicância, o contrabando e a

prostituição, eram considerados práticas ilegais pois “feriam moralmente os códigos de honra de qualquer ‘bom’ cidadão, mas que encontravam legitimidade dentro de um determinado grupo ou entre alguns segmentos sociais” (TRINDADE, 1997, p.94-95).

Neste sentido, a pajelança cabocla revela-se como um campo dinâmico de resistência cultural, no qual as populações amazônicas reafirmam seus vínculos com as matrizes africanas e indígenas, desafiando as tentativas de silenciamento e apagamento cultural. Ao incorporar elementos sincréticos dessas tradições, a pajelança não apenas preserva conhecimentos ancestrais, mas também reforça a continuidade de cosmologias presentes na vida cotidiana na região.

Ainda no contexto da obra *Vendedora de Cheiro*, destacamos que os perfumes ocupam um lugar singular na cultura paraense, refletindo não apenas a riqueza da flora regional, mas também suas tradições e os modos de vida. Nos relatos analisados nesta tese, observa-se, de forma recorrente, a descrição dos perfumes nos cabelos e nos corpos das mulheres populares, com a predileção por fragrâncias como baunilha, *patchouli*, piprioca e jasmim.

Os cuidados com o corpo e com o exalar de um perfume agradável eram práticas presentes em todas as classes sociais, o que é corroborado pelo médico Américo de Campos (1912)⁵¹: “São minimamente cuidadosos com a limpeza do corpo, os paraenses. Raro, raríssimo mesmo, é quem não usa tomar banho diariamente [...]. Assim, como uma tentativa de prolongar a sensação de limpeza, aliada ao uso dos recursos disponíveis na floresta, essas mulheres amavam “[...] o asseio e os perfumes fortes” (AFFONSO, 1976).

Para Alain Corbin (1987), na obra *Saberes e Odores*, os odores tornaram-se um dos elementos centrais na construção das diferenças de classe. A burguesia desenvolveu um discurso ideológico que valorizava o aspecto olfativo como sinal de distinção social. Na França do século XVIII, para ser reconhecido, não bastava acumular riqueza, era fundamental manter a higiene pessoal e dominar a linguagem refinada dos perfumes florais. Em contrapartida, as classes populares eram associadas ao mau cheiro, reforçando estereótipos que as vinculavam a características animalescas.

⁵¹ Américo de Campos foi um médico higienista paraense, membro da Sociedade Médico Cirúrgico do Pará e um dos editores da Revista Pará-Médico. Disponível em:
<https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/book-author/americo-de-campos/>. Acesso: 18 Dez. 2024.

Corbin expõe a relação ambígua da burguesia com os odores e os perfumes no século XVIII. De um lado, a burguesia critica os cheiros considerados desagradáveis, associando-os às classes populares. Por outro, embora sejam marcadores de refinamento, os perfumes não alcançam um *status* elevado entre os burgueses, pois, para eles, o perfume sinaliza algo efêmero e inútil, já que sua volatilidade simboliza desperdício, contrariando o ideal burguês de acumulação de recursos. Enquanto os excrementos podem ser reaproveitados e transformados em lucro, o perfume, ao se dissipar no ar, não gera nenhum retorno material.

O perfume, [...], dissipa-se em fumaça. O que esvanece, se volatiliza, simboliza a dilapidação. O fugaz não pode ser acumulado. A perda é irremediável. Pode-se sonhar em recuperar, em reutilizar os restos, em rentabilizar o excremento; mas a evaporação é sem esperança. Há algo de intolerável para o burguês ao sentir se esvanecer desse modo os produtos entesourados pelo seu labor. O perfume, acusado de traduzir a debilidade, a desordem e o gosto pelo prazer, é antinômico do trabalho (CORBIN, 1987, p.94-95).

O autor comenta a oposição simbólica entre o perfume e o trabalho, uma vez que o perfume é associado ao prazer sensorial e, consequentemente, torna-se incompatível com a disciplina exigida no ambiente de trabalho.

Diante desse contexto, a obra *Vendedora de Cheiro* desafia a noção burguesa de que o perfume é antinômico ao trabalho, pois o referido ofício mostra como o perfume, ao contrário de ser apenas um luxo volátil, pode ser um meio de subsistência para as mulheres do povo.

Outro ponto que podemos elencar é que, para o historiador, o processo de desodorização se dissemina com o surgimento do mundo burguês. Assim, os odores que, até então, eram tolerados tornaram-se vilões responsáveis por alastrar doenças e até mortes.

Em 1889, com a instauração da República, houve um processo de remodelação espacial em diversas cidades brasileiras, por meio de políticas saneadoras e na mudança de hábitos da população. Tal modelo foi implementado na França por meio das reformas de Haussmann e chegou em Belém por meio das políticas urbanas implementadas pelo então intendente Antônio Lemos (1897/1910).

Era preciso alinhar a cidade aos padrões da civilização europeia. Desse modo, a destruição da imagem da cidade desordenada, feia, promíscua, imunda, insalubre e insegura fazia parte de uma nova estratégia social no sentido de mostrar ao mundo civilizado (entenda-se Europa) que a cidade de Belém era o símbolo do progresso, imagem que se transformou na "obsessão coletiva da nova burguesia" (SARGES, 2010, p.20).

A questão do lixo urbano e, consequentemente, da limpeza de Belém, já ocupava as páginas dos jornais antes do período lemista (Fig.12):

A estratégia higienista procurou dirigir a luta contra o lixo ameaçador [...]. Isto leva-nos a perceber a importância do papel da imprensa que se achava porta-voz dos habitantes, ao denunciar o perigo que representava à população as epidemias, associada ao zelo pelo aspecto da cidade diante da impressão que causaria aos visitantes (SARGES, 2010, p.171).



Figura 12: A cidade do lixo

Fonte: Microfilme da ilustração de João Affonso presente no jornal *A Vida Paraense* de 20 de novembro de 1883.

Fotografia realizada pela autora no dia 06 de Novembro de 2017, no Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

A ilustração presente no jornal *A Vida Paraense* de 20 de novembro de 1883, após abordar a matéria sobre a cremação do lixo na cidade, finaliza a edição com

essa ilustração satírica, dedicada à “illustriSSIMA camara”, evidenciando a negligência do poder público em relação ao saneamento. A figura feminina central representa uma alegoria da cidade de Belém como a “cidade do lixo”, que, embora esteja ricamente adornada por joias e vestida de forma considerada elegante, tem seu corpo e traje sujos e em farrapos, sugerindo um contraste entre a aparência “civilizada” e a decadência material. A personagem está em um cenário repleto de lixo, urubus e até o símbolo da morte com a figura da “ceifadora” e a frase “febre amarela” escrita na foice, o que reforça a ideia de insalubridade pela qual Belém era atingida.

[...] as políticas urbanas higienistas são diretamente influenciadas pelas epidemias que acometeram a capital da província ao longo do século XIX. Em 1850, chegou ao Pará a febre amarela, e, 5 anos depois, em 1855, o cólera. Já a varíola transitou no Pará de 1851 até 1890, com surtos de curta duração, porém, igualmente fatais (MIRANDA et al. 2015).

Diante das ideias higienistas que associavam os odores fétidos à doença e à degradação social, a figura da *Vendedora de Cheiro*, que já circulava pelas ruas de Belém no século XIX, adquire um papel ambíguo: por um lado, suas essências provenientes do *cheiro* poderiam mascarar os odores desagradáveis da cidade, oferecendo uma solução efêmera em um ambiente ainda marcado por deficiências sanitárias. Por outro, sua presença revela as práticas populares de cuidado com a limpeza e o *cheiro* exalado pelos corpos, o que pode ajudar a explicar sua “aceitação” no espaço urbano. Assim, a referida personagem, além de ser uma figura fundamental neste contexto de higienização da cidade ao remeter a um ofício feminino ligado ao universo sensorial, também atua como mediadora entre a experiência das classes populares e as transformações urbanas que tentaram aniquilar os vestígios de desordem olfativa e social.

O perfume é uma questão de destaque na cultura paraense, tanto que, no século XX, surgiram duas grandes perfumarias em Belém: a Orion e a Phebo.

A loja da Orion foi fundada em 1927 por Antônio Santos Agra Gomes, tio-avô de Manuel, que chegou em Belém em 1914, vindo de Portugal. A partir dos produtos naturais e de origem amazônica, é realizado o trabalho manual de transformação

das essências, que são misturadas para dar origem aos perfumes comercializados na loja física e no site⁵².

A Perfumaria Phebo foi fundada em Belém no ano de 1930 pelos primos portugueses Antonio e Mario Santiago, que, em 1946, inovaram com o lançamento da Colônia Seiva de Alfazema⁵³. Embora a flor de alfazema não seja cultivada no Brasil devido às condições climáticas, a fragrância tornou-se uma das preferidas entre os brasileiros. Após ter sido administrada por multinacionais do segmento de higiene, em 2004, a marca Phebo, bem como os produtos que fabricava em Belém, foi incorporada à Granado Pharmáncias⁵⁴.

Os *cheiros* no Pará, desde os aromas naturais da floresta até os perfumes artesanais, configuram elementos fundamentais na construção da identidade paraense, que articula relações entre corpo, território e memória coletiva. Assim, o perfume transcende sua função inicial e se torna um marcador simbólico de pertencimento e de afirmação cultural.

Um exemplo atual sobre essa relação foi visto e sentido no desfile de carnaval de 2025 da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, que trouxe para a avenida o enredo “Pororocas Parawaras: as águas dos meus encantos nas contas dos curimbós”, que conta a história de três princesas turcas que passaram pelo processo de encantamento no oceano e chegaram como caboclas às praias do norte e nordeste brasileiro, tornando-se protagonistas do Tambor de Mina Paraense.

O desfile apresentou diversos elementos representativos da cultura paraense, com destaque para o último carro alegórico, chamado de “Noite de festa: a felicidade está me esperando a felicidade mandou me buscar”, que trouxe barcos com os nomes das princesas Herondina, Jarina e Mariana, pintados respeitando um tipo local da escrita desenvolvido pelos “abridores de letras”. Entre outros símbolos, destacavam artefatos de palha, representações da arquitetura vernacular de casas ribeirinhas, com seus tabuados de madeira coloridos, além de garças e urubus, aves icônicas da região. O carro também exibiu representações de camarões e peixes, como o pirarucu, mergulhando em um rio composto por inúmeras garrafas de perfumes atrativos, fazendo referência aos *cheiros* do Pará. Como parte da

⁵² Informações obtidas no site: <https://orionperfumaria.com.br/>. Acesso: 12 Jan. 2025.

⁵³ Até hoje, a Colônia Seiva de Alfazema é muito usada em banhos e processos de purificação na Pajelança Cabocla e Umbanda, tanto do Pará quanto dos demais estados brasileiros.

⁵⁴ Informações obtidas no site: <https://www.phebo.com.br/nossa-historia>. Acesso: 12 Jan. 2025.

experiência sensorial, esse carro alegórico borrifou o perfume de *patchouli*, remetendo ao tradicional *banho de cheiro* tão presente na cultura paraense.

A cultura do *banho de cheiro* remonta ao período de colonização do estado do Pará, conforme explica o historiador Márcio Neco (2023) ao comentar sobre a tradição dos portugueses de se banharem nos rios da região na véspera do São João. Dessa forma, ocorreu uma interação cultural com as ervas utilizadas nas práticas e saberes dos povos originários que aqui viviam⁵⁵.

Esse costume, por sua vez, foi homenageado em versos e prosas por intelectuais ao longo dos anos, como Raimundo Morais, Napoleão Figueiredo, Eneida de Moraes, Osvaldo Orico e Bruno de Menezes, que serão abordados ao longo desta tese.

Peregrino Júnior⁵⁶, no livro “Vida Futil” de 1923, também relata a sua experiência com o *banho de cheiro*. O autor narra que, mesmo morando no Rio de Janeiro, lembrou-se com saudades de que: “[...] hontem era a vespera da festa deste amavel e bucolico São João, que encheu de alegria e sonho a meninice de todos nós [...]. Lembrei-me então do primeiro ‘banho de cheiro’ que tomei⁵⁷”. O escritor questiona o leitor se este sabe o que é o *banho de cheiro* e, em seguida, responde:

É um lindo costume paraense - um costume que é uma superstição e um encanto [...]. Desde manhã cedo, era singular e festivo o aspecto das ruas. Sob o ouro quente do sol matinal, passavam os vendedores de hervas e folhas aromaticas. E o espectaculo pittoresco das carrocinhas floridas, dos taboleiros verdes de folhas e raizes, dos homens engrinaldados de ramos e lianas, imprimia à vida urbana, uma nota singularmente [...] original, curiosa (JUNIOR, 1923, p.59-60).

⁵⁵ Informação presente na matéria “Belém mantém viva tradição centenária do ‘Banho de Cheiro’”, de 23 de junho de 2023. Disponível em:

<https://sbtnews.sbt.com.br/noticia/brasil/251067-belem-mantem-viva-tradicao-centenaria-do-banho-de-cheiro>. Acesso: 12 Jan. 2025.

⁵⁶ João Peregrino Júnior da Rocha Fagundes (Rio Grande do Norte, 1898 - 1983) foi um jornalista, médico, contista e ensaísta. Proibido de estudar na sua cidade, mudou-se em 1914 para Belém, onde terminou o curso secundário no Ginásio País de Carvalho. Em *A Folha da Tarde* ocupou, gradativamente, as funções de suplente de revisor, repórter de polícia e redator. Trabalhou, ainda, em *A Tarde* e *A Rua*, além de secretariar *A Semana*. Trabalhou em diversos jornais, sobretudo como cronista e como colaborador de numerosas revistas literárias e científicas do Brasil e do estrangeiro. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/peregrino-junior/biografia>. Acesso: 12 Jan. 2025.

⁵⁷ A citação de Peregrino Júnior segue a grafia do período. O referido texto é datado ao fim: “Junho - 1922”.

O jornalista comenta sobre o espetáculo pitoresco das “carrocinhas floridas”, que compõem uma tradição cultural em Belém, especialmente durante a quadra junina. Esses carros ambulantes (Fig.13), geralmente feitos de madeira, com estrutura metálica e rodas adaptadas, percorrem as ruas do comércio local, vendendo enfeites de cabelo, como tiaras e laços estilizados com *patchouli* e/ou flores artificiais, além de chapéus de palha para uso masculino, algumas carrocinhas também comercializam bandeiras juninas, vidrinhos de *cheiro do Pará* e raízes cheirosas de *patchouli*. Atualmente, esse comércio ambulante é pouco visto em Belém, mesmo no mês de junho.



Figura 13: Carrocinha florida
Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 24 junho de 2023 no centro comercial de Belém.

Retomando a obra de Peregrino Júnior, o autor relata o espanto que sentiu ao ver os vendedores de ervas pela primeira vez e segue narrando uma conversa com o personagem Edmundo, que lhe pergunta do que se trata:

- São vendedores de folhas, hervas e raizes sylvestres.
- Então, aqui, os vegetarianos...
- Não, homem de Deus! É para o "banho de cheiro".

- "Banho de cheiro"?
- Sim. Um costume cá da terra. Genuinamente indígena. É um banho milagroso: tira o azar e dá felicidade.
- Felicidade?...
- Na vida e no amor!
- Singular!
- É interessante.
- E ha aqui quem creia nisso?
- Por que não? Firmemente. E garanto-lhe que é um prodigo. Em cousas de amor, então... nem se fala. Não ha mortal que resista ao encanto de uma "curibóca" que tenha tomado o "banho de cheiro"...
- Que perigo!...
- Mas é só uma vez por anno, no São João...
- Hoje, então?..
- É verdade. À meia-noite em ponto.
- E como se faz isso?
- Muito simples. Faz-se uma infusão de hervas, folhas e raízes do matto (periperioca, injuara-tasseu, jasmins, copahiba e outras). Mistura-se n'agua, e ahi temos o "banho de cheiro".

O Edmundo calou-se, muito sério. E eu grave, olhei-o com indulgência, pendurado no galho oscillante de uma duvida...

O autor segue comentando que apenas aqueles que nunca experimentaram diretamente a exuberância da natureza são incapazes de compreender o fascínio do espírito amazônico. Ao destacar a experiência sensorial e emocional de quem vive ou visita esses espaços, ele reforça que as lendas e os costumes dos “caboclos sonhadores e mansos” permanecem na memória de quem os conhece. Ao mesmo tempo em que enaltece as “lendas maravilhosas”, o escritor também considera os costumes locais como “superstições ingenuas” e “costumes primitivos”.

O Pará inegavelmente tem consigo o segredo de tornar impressionantes e lindas, as superstições ingenuas e as lendas maravilhosas que nascem, como um filão encantado, na penumbra verde e mal-assombrada das mattas virgens. Uma delas é o “banho de cheiro”. Ha outras; mas esta é

porventura uma das mais interessantes e características. E só aqueles que ainda não subiram, em noite branca de luar, a corrente de um "igarapé" tranquillo, ou não penetraram ainda, em dias calidos de verão, a sombra espessa de uma matta phantastica, pódem desconhecer o encanto singular e doce da alma amazonica, desabotoando em flores de poesia e sonho. Quem, entretanto, uma vez menos, subiu aquelles rios formidaveis, ou varou aquellas florestas negras - nunca mais esquece as lendas e os costumes primitivos daquelles caboclos sonhadores e mansos (JUNIOR, 1923, p.61-62).

A partir dessa análise inicial, é possível perceber que a figura da *Vendedora de Cheiro*, tal como representada pela artista Antonieta Feio, sintetiza séculos de construções simbólicas sobre a mulher amazônica, especialmente no que diz respeito à sua relação com o comércio de ervas e ao sincretismo religioso. Essa personagem emerge em um ponto de confluência entre tradição e modernidade, no qual elementos visuais, como a vestimenta e os adornos corporais, reafirmam a identidade cultural da mulher paraense em meio às transformações urbanas, sociais e econômicas. Se, por um lado, o vestir considerado “típico” resiste como um marcador de memória nas rodas de carimbó, por outro, as erveiras mais jovens adotam uma estética adaptada ao cotidiano e às demandas do presente. Assim, a obra de Feio não apenas cristaliza uma imagem icônica da mulher paraense, mas também evidencia as continuidades e rupturas que permeiam as práticas culturais e a visualidade desse ofício, reafirmando a importância dessas mulheres na manutenção e reinvenção do patrimônio imaterial amazônico.

1.2 A alegoria do “outro”⁵⁸: os modos de vestir e adornar das mulheres amazônicas sob a ótica dos viajantes

Este tópico investiga como os modos de vestir e adornar das mulheres amazônicas foram representados pelos viajantes que transitaram pela região entre os séculos XIX e início do XX, revelando as percepções exotizantes e etnocêntricas que moldaram essas narrativas visuais e literárias. Através da literatura de viagem e da iconografia produzida nesse período, observamos a construção do “outro”

⁵⁸ Os cientistas no século XIX, usavam a expressão “outro” para referir-se aos habitantes das regiões estudadas. Ao encontrarem estes “outros”, os viajantes os representavam em seus escritos a partir da lógica racialista, tomando como base de interpretação teorias que, principalmente na segunda metade do século XIX, buscavam responder ao questionamento da diferença observada. Fonte: ARAÚJO, 2017.

amazônico, em especial das mulheres populares de Belém, que eram descritas e retratadas a partir de uma ótica estrangeira, frequentemente marcada pela idealização, erotização e/ou exotismo. Ao longo da análise, evidencia-se como elementos do vestuário, dos adornos e da corporalidade foram utilizados como marcadores culturais, tensionando visões coloniais e, simultaneamente, documentando práticas cotidianas que dialogam com a formação identitária da Amazônia urbana.

1.2.1 Alexandrina e o exotismo

Desde a chegada dos europeus à América, o Brasil recebeu inúmeras incursões de estrangeiros, que nos deixaram um vasto material documental, conhecido como “literatura de viagem”, descrevendo a fauna, a flora e seus habitantes.

No século XIX, as diversas transformações ocorridas na sociedade moderna impuseram novos processos às cidades, ampliando a circulação de informações. Santos (2005) pontua alguns aspectos, são eles: a valorização da leitura entre camadas populares impulsionou a literatura de ficção do gênero aventura, assim, quem não podia realizar grandes viagens pela América, África ou Ásia, podia fazê-las através das páginas dos livros. Com a profissionalização do fazer científico, as expedições científicas para colônias e ex-colônias ganham destaque ao serem *locus* de estudo para aqueles que desejavam, por exemplo, observar aspectos “originais” da formação das espécies animais, da geologia, da botânica e das “raças” humanas. Neste sentido, a Amazônia tornou-se um local privilegiado para descobertas.

A autora também cita outros fatores que contribuíram para a abertura das terras brasileiras à visitação estrangeira, como a independência do Brasil, em 1822, e a abertura dos portos à navegação internacional, em 1866. Desse modo, durante o final do século XVIII e ao longo do século XIX, o Brasil tornou-se alvo de viajantes vindos de vários países da Europa e da América do Norte.

O século XIX trouxe mudanças significativas para a Amazônia em comparação com as descrições feitas pelos primeiros viajantes dos séculos XVI e XVII. Enquanto esses exploradores frequentemente retratavam a região sob uma perspectiva etnocêntrica da Europa iluminista, aliada à visão romântica e muitas

vezes exagerada da selva impenetrável repleta de riquezas inexploradas, essa imagem começou a dar lugar a estudos mais sistemáticos e a uma exploração mais organizada. A presença de naturalistas, cientistas e exploradores com propósitos menos aventureiros e mais científicos permitiu que o conhecimento sobre a biodiversidade, os recursos naturais e as populações indígenas da Amazônia fosse ampliado e documentado com maior precisão.

No século XIX, várias das populações amazônicas já haviam sido destruídas social e fisicamente, e as que resistiram encontraram estratégias de convivência com o elemento “branco”, formando uma sociedade marcada pela diversidade de culturas e de cores. A importância dos relatos de viagem para a Amazônia encontra-se principalmente na visibilidade que estes darão à região dentro e fora do Brasil e na contribuição para a reflexão sobre seu papel na nação que se formava (SANTOS, 2005, p.18).

Aqui, apresentaremos relatos de viajantes, em sua maioria estrangeiros, que transitavam pelas ruas de Belém durante os séculos XIX e início do XX, evidenciando as mulheres por meio de seus traços e seus modos de vestir.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre esses relatos, trazemos o que pode ter sido a primeira imagem de uma mulher cafuza, considerando a classificação de cor/raça do século XIX (SAMPAIO, 2015), haja vista sua importância para a discussão que segue nesta tese, mesmo que a personagem retratada fosse natural de Tefé, uma vila da província do Amazonas.

Alexandrina (Fig.14) foi retratada durante a Expedição Thayer, uma das principais expedições científicas da segunda metade do século XIX, que explorou uma vasta área do território brasileiro entre 1865 e 1866. Liderada por Louis Agassiz⁵⁹, a expedição partiu do Rio de Janeiro e seguiu até o Amazonas. O grupo era composto por 12 integrantes, incluindo geólogos, um desenhista, um ornitólogo, um taxidermista e um grupo de assistentes.

⁵⁹ Louis Agassiz (Môtier, 1807 - 1873) foi um suíço com formação em botânica e medicina, que tinha seus estudos principais voltados para a área da ictiologia, lecionou zoologia na Universidade de Harvard, onde fundou o *Museum for Comparative Zoology*, também nos Estados Unidos conheceu e casou com a norte-americana Elizabeth Cary. Fonte: ARAÚJO, 2017.



Figura 14: Retrato de Alexandrina de William James.

Fonte: AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p.238.

Agassiz tornou-se um dos críticos mais veementes da teoria da evolução por seleção natural proposta por Darwin.

[...] o objetivo da viagem de Louis Agassiz ao Brasil não era outro senão provar que Darwin estava errado, utilizando argumentos pautados no mesmo tipo de observação que este utilizara anteriormente após sua viagem no Beagle (SANTOS, 2005, p.14).

Elizabeth⁶⁰, esposa de Agassiz, também fazia parte do grupo e foi responsável por descrever o cotidiano feminino e registrar suas impressões da natureza local. Em seu diário de viagem, ao descrever Alexandrina, ela foca primeiramente em sua aparência física: “deve ter nas veias uma mistura de sangue índio e sangue negro. Ela promete muito e parece reunir a inteligência do índio à adaptabilidade maior do negro” (AGASSIZ; AGASSIZ; 2000, p.221). Entretanto, não foram seu conhecimento e destreza que lhe garantiram destaque no relato, ainda

⁶⁰ Elizabeth Cabot Agassiz (EUA, 1822 - 1907) foi uma educadora, naturalista e escritora americana. Participava ativamente nas expedições junto ao seu marido Louis Agassiz. Os escritos de Elizabeth Agassiz sobre a Amazônia demonstram o contraste entre as imagens das mulheres locais – índias e mestiças, habitantes de um mundo diferente e desconhecido – e a sua própria condição de mulher e ‘civilizada’. Os capítulos IV ao XI de *Viagem ao Brasil*, nos quais está documentada a passagem da expedição Thayer pelas províncias do Pará e Amazonas, trazem importantes referências sobre a vida feminina na região, questão relegada a segundo plano em outros registros. Disponível em: <https://revistahcsm.coc.fiocruz.br/a-mulher-amazonica-na-visao-de-uma-dama-de-boston-do-século-xi/>. Acesso: 28 Mai.2024.

que recebesse a alcunha de “ajudante de naturalista” devido seus trabalhos domésticos e “também científicos”.

A maior atenção voltada para Alexandrina se deu por conta do “arranjo extraordinário da cabeleira dessa rapariga” (AGASSIZ; AGASSIZ; 2000, p.237), que, mesmo relutante, permitiu que William James a retratasse.

Seus cabelos perderam as ondulações finas e cerradas próprias dos negros, adquiriu mesmo alguma coisa da longura e do aspecto duma cabeleira de índia, mas lhe ficou, apesar de tudo, uma espécie de elasticidade metálica. A pobre menina faz tudo para penteá-los; eles ficam em pé em sua cabeça e se eriçam em todas as direções, como se estivessem eletrizados (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p.237).

Durante essas expedições, era comum que os viajantes europeus registrassem em detalhes as características físicas e culturais das populações locais, a fim de construir percepções. Tais registros serviam tanto para satisfazer a curiosidade do Velho Mundo quanto para reforçar estereótipos ou a ideia de uma suposta superioridade cultural.

O legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros. O olhar dos viajantes espelha, também, a condição de nos vermos pelos olhos deles.

As obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista, de distâncias entre modos de observação, de triangulações do olhar [...] Na sua origem, as imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade européia. Apontam modos como as culturas se olham e olham as outras, como estabelecem igualdades e desigualdades, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro (BELLUZZO, 1996, p.10).

Assim, “um Brasil pensado por outros” sugere que essas representações são construídas a partir de um ponto de vista externo, moldado pelas expectativas e concepções dos viajantes, configurando-se como uma imagem idealizada ou distorcida da realidade.

Por meio da iconografia e da literatura de viagem, podemos compreender como as culturas europeia e brasileira se influenciam e se observam mutuamente, revelando as dinâmicas de poder e os desequilíbrios entre elas, além de como a identidade cultural de cada uma foi moldada a partir dessas interações. Essas representações ajudam a entender não apenas a percepção europeia sobre o Brasil,

mas também como os europeus definiam a si próprios em relação ao Novo Mundo.

Também não podemos deixar de assinalar que parte da iconografia dos viajantes possuem erros de registro ou apresentam intervenções que as descaracterizam, como fica evidenciado em Moura (2012, p.24):

A reprodução dos desenhos, tendo em vista as edições europeias, era feita por pintores, gravadores e litógrafos que transferiram para as obras suas próprias ideias, correspondentes a uma concepção artística convencional formada por modelos europeus. Havia parte deles geral desconhecimento da realidade das diferentes culturas documentadas pelos viajantes e naturalistas. [...] Através desse enviesado olhar transmitia-se, entre outras imagens alteradas ou distorcidas, a do negro.

Podemos levantar a hipótese que a representação dos cabelos de Alexandrina foi desenhada de maneira exagerada, tendo em vista a atenção que Elizabeth Agassiz e os demais integrantes da expedição desejavam imortalizar por meio da visualidade, situando-a na outridão como uma “mulher exótica” e sexualizada pelo olhar do estrangeiro. Tanto que, na figura 12, a imagem de Alexandrina feita por William James, publicada originalmente no livro *Viagem ao Brasil 1865-1866*, mostra uma mulher de mais idade, praticamente com os seios desnudos, com apenas um leve esfumado abaixo, indicando a presença de uma blusa.

Em contrapartida, temos outra representação de Alexandrina (Fig.15), presente no livro *A travessia da Calunga Grande* de Carlos Eugênio Moura. Nela, a “ajudante de naturalista” foi representada mais jovem em comparação à imagem anterior e usa uma blusa ombro a ombro com detalhes de renda no decote e nas mangas, além de estar visível na composição do desenho. Esse modelo de blusa, geralmente na cor branca, era muito frequente na iconografia do período, sendo usado por escravizadas e por mulheres de menor condição financeira.



Figura 15: Retrato de Alexandrina de Alphonse de Neuville.
Fonte: MOURA, 2012, p.533.

Essa mesma representação está presente no site *Getty Images*, onde a legenda atribui o desenho Alphonse de Neuville (1835-1885), feito a partir de um esboço da representação disponível na obra de Agassiz, a qual foi publicada no *// Giro del mondo (World Tour), Journal of geography, travel and costumes, Volume II, No 7, February 11, 1869*.

É importante pontuar que há um jogo dual nas imagens de Alexandrina: enquanto uma é representada como uma mulher mais velha, com seu corpo sexualizado e parte dos seios à mostra, a outra é esboçada com traços juvenis e o corpo parcialmente coberto, expondo apenas os ombros. Dessa forma, percebe-se uma sensualidade mais velada e, talvez, mais aceita, o que pode justificar a publicação desse outro desenho de Alexandrina no jornal. Porém, ambas as imagens compartilham um elemento em comum: o cabelo armado e muito volumoso.

Além disso, o desenho de Alexandrina pode ter sido concebido com o propósito de criar um relato visual que complementasse as narrativas da expedição, ajudando a perpetuar a visão do "outro" como algo digno de nota, estudo ou até mesmo de controle. Assim, seu cabelo era enfatizado como símbolo de alteridade e exotismo, o que fica evidenciado em Alves-Melo (2021): "[...] renderam muitos comentários os indomáveis cabelos de Alexandrina, especialmente porque foram

tomados pelo casal Agassiz como uma marca indiscutível dos efeitos que a mestiçagem provocava nos ‘tipos humanos’”.

Também podemos destacar que os cabelos de Alexandrina representavam um sinal de “selvageria” para os estrangeiros, haja vista que, no discurso exotizante, a criação do “selvagem” adquire um caráter enigmático e, por vezes, fantasmagórico, ao ter sua imagem associada a traços animalescos ou sobre-humanos.

Elizabeth também comenta sobre a indígena chamada Esperança, que foi responsável por acolhê-los no Pará:

Não se pode dizer que Esperança seja bonita, mas tem um sorriso gracioso, e a sua voz francamente suave tem como que uma entoação infantil que a torna verdadeiramente cativante. Quando, acabado o trabalho, ela veste por cima de sua saia escura uma camisa branca um tanto folgada, deixando aparecer seus ombros morenos, e enfia nos seus cabelos de azeviche uma rosa ou um galho de jasmim, o aspetto de toda a sua pessoa não deixa de ter sua sedução (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p.186).

Ao descrever Esperança, a autora lhe concede uma representação que mescla exotização e ternura. A sensualidade sugerida pelo corpo parcialmente exposto e adornado com flores está imersa em uma lógica colonial do olhar, em que o corpo da mulher indígena é romantizado dentro de um enquadramento visual dominado pelos olhos europeus. Tal padrão vestimentar e o trato estético-sensorial dos cabelos atribuídos à indígena reaparecem, com variações, em diferentes ocorrências analisadas nesta pesquisa, mobilizados por mulheres *caboclas*, *mulatas* e escravizadas.

Diante do exposto, o interesse no “outro” traz questões como a cromofilia, que basicamente consiste no desejo pela cor que os viajantes estrangeiros possuem em relação a esses habitantes do Novo Mundo, a fim de satisfazer a curiosidade do espectador.

Batchelor (2007) salienta a concepção que o Ocidente tem do branco e, consequentemente, associa-o com o divino, com o belo, com o puro. Em contrapartida, Batchelor também cria o termo cromofobia que diz respeito à aversão à cor:

A cromofobia se manifesta nas inúmeras tentativas de purgar a cor da cultura, de desvalorizá-la, de diminuir sua significância, de negar sua complexidade. [...] a cor é interpretada como a propriedade de um corpo “estrangeiro” - geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o insólito ou o patológico.

De acordo com Batchelor (2007), a cor foi desvalorizada e afastada do cotidiano por estar associada ao primitivo, ao infantil, ao inocente, ao irracional, ao oriental e ao feminino, sendo considerada um elemento supérfluo na esfera cultural e nas categorias mais elevadas do pensamento, além de ser vista como algo excêntrico e superficial nas práticas artísticas. Para o autor, um certo desdém pela cor permeia a cultura ocidental, com muitos teóricos desprezando-a e alegando que ela distraía das verdadeiras "glórias da arte": a linha e a forma.

Em diálogo com Batchelor, Figueiredo (2021)⁶¹ propõe uma reflexão sobre as raízes da cromofobia, que segundo o historiador torna-se evidente como o desconforto diante da representação da cor humana, sobretudo quando se afasta do arquétipo europeu, moldou profundamente a história da arte ocidental nos últimos cinco séculos. Entre o Renascimento e as vanguardas do início do século XX, a figura não branca foi, na maioria das vezes, excluída das narrativas hegemônicas, quando não reduzida a papéis simbólicos marcados pela exotização ou instrumentalização ideológica. Três eixos centrais emergem desse processo: a exclusão sistemática de corpos negros dos salões e circuitos oficiais de arte; a dicotomia entre o belo e o exótico, que frequentemente confinou a representação negra ao campo do pitoresco ou do curioso; e a imagem do negro como ícone de uma identidade nacional, fixado como monumento. Esses deslocamentos revelam como o olhar artístico foi atravessado por hierarquias raciais, produzindo uma estética que ainda hoje precisa ser criticamente revista.

Silvia Hunold Lara (apud Cândido; Rodrigues, 2018), em seus estudos sobre sobre cor e hierarquias sociais no Antigo Regime, nos séculos XVII e XVIII, aponta que a condição social das pessoas se definia, sobretudo, pelo nascimento e pela honra. A visualidade tinha importante papel na posição de cada um nas hierarquias sociais, e era percebida por meio de roupas e adornos, séquitos, lugar na igreja e em procissões etc. A cor da pele e outras características físicas eram lidas como parte desse código visual, mas fazia diferença se essa "leitura" acontecia em uma sociedade estruturada ou não pela escravidão dos africanos.

Para a autora, a cor da pele não serviu de base para a classificação social, mas foi incorporada como mais um elemento a diferenciar a condição social das pessoas. No mundo colonial, em que a escravidão africana era estruturante, a

⁶¹ Tema tratado na palestra "Cromofobia museográfica: arte, racismo e colecionismo na Amazônia" proferida por Aldrin Moura de Figueiredo, realizada de forma *on-line*, no dia 21 de maio de 2021.

associação entre a cor branca e a liberdade serviu para aproximar todos os não brancos da escravidão. No momento em que cada vez mais e em maior número os não brancos se tornavam livres, essa ordem social se desestabilizou. Isso aconteceu na segunda metade do século XVIII, quando a menção à cor passa a substituir a referência à condição social, particularmente perceptível no caso dos libertos mestiços, que passam a ser designados como “pardos” ou “mulatos”, conforme a avaliação positiva ou negativa de seu nascimento (se associado à bastardia ou não) e de sua liberdade (se julgada indevida ou não). O uso dos termos para designar a cor das pessoas variou ao longo do tempo e teve significados diversos conforme quem chamava alguém de algo.

O que nos ajuda a compreender a pluralidade de nomeações presentes nesta pesquisa, usadas para referir-se a mulher popular paraense, como por exemplo: *mulatas, mamelucas, pardas, pretas, cafuzas, curibocas, negras, mestiças, tapuias, caboclas e morenas*, que segundo Lara (2007, p.144), tais nomes eram usados como uma forma de afastá-las dos brancos.

Figueiredo (2020), ao comentar sobre o uso da cor como um divisor do lugar ocupado pelos “topos da cor”, também aponta que “as reflexões e interpretações sobre a cor estão moldadas no cânone ocidental desde a chamada tradição clássica, tanto na literatura como nas artes visuais [...]. E, ao tratarmos da Amazônia, mais especificamente de Belém, podemos citar espaços museais como o Museu de Arte de Sacra (MAS), que possuem pinturas e esculturas em seu acervo com a representação de traços femininos e características étnico-identitárias da região, os quais foram criados nas oficinas de catequização indígena durante o Período Colonial em Belém.

Inicialmente, tais características foram empregadas em imagens sacras, nas quais os indígenas moldavam e copiavam seus próprios traços físicos e cromáticos, rompendo, assim, com a estética branco-europeia. Também é válido pontuar que, embora haja a materialização dessas figuras em esculturas, não há registro dos nomes desses artistas, perpetuando-se, dessa forma, o processo de apagamento.

Com o passar dos anos, outros artistas também incorporaram essa *estética cabocla* em suas obras, expressa na fisionomia e na cor dos retratados ou nas cenas do cotidiano belenense, seja com a finalidade de alimentar o mercado consumidor de bens exóticos ou como forma de afirmar a identidade amazônica.

Como é o caso da artista Antonieta Feio, bem como de outros artistas, como Carlos de Azevedo e José de Souza Irineu, cujas obras serão analisadas mais adiante.

A identidade amazônica perpassa pela “cor dos trópicos”, tanto que Belém é conhecida como “cidade morena”, dada a característica fenotípica de seus habitantes.

Porém, o tom aparentemente poético do termo, revela uma metáfora identitária que mascara a presença negra e opera como um mecanismo simbólico de exclusão, conforme discutido por Conrado, Campelo e Ribeiro (2015). A categoria “morena/moreno”, embora largamente utilizada no discurso cotidiano e institucional, atua como um eufemismo que suaviza a autodeclaração de negritude, ocultando os traços históricos e culturais da população negra sob a ideia de uma mestiçagem harmônica e, sobretudo, indígena. Tal processo é reforçado por um imaginário regional que insiste em se ver como “amazônico”, numa construção simbólica onde o indígena se apresenta como o protagonista exclusivo da formação social local, apagando ou relegando a um segundo plano as contribuições dos africanos e seus descendentes.

Nesse contexto, a identidade negra no Pará é marcada por tensões contrastivas: ela se afirma por oposição, desafiando o mito da “cidade morena” e do povo mestiço. A negação do negro como categoria legítima de pertença é alimentada historicamente por uma ideologia do branqueamento e por narrativas que desqualificam a presença africana na região. Contudo, os autores demonstram que as experiências vividas por comunidades negras, especialmente nas periferias urbanas de Belém, revelam uma resistência cotidiana e uma reconfiguração simbólica que tensionam esse pacto silencioso da “morenidade”.

Esse colorismo racial presente em Belém, certamente chamou a atenção dos viajantes, que a identificaram como um dos elementos do exotismo, que de acordo com Figueiredo (2020), era um entretenimento para os livros de viagens, as compilações francesas e o grande arsenal de gravuras e pinturas que circulavam em Paris sobre povos distantes - aqui também podemos estender para outros países europeus. A descrição da cor do exótico é, portanto, parte da retórica de um lugar, de um motivo e de um tema que será arrebatado pela literatura e por outras linguagens artísticas. Nesse contexto, coleções etnográficas, objetos museológicos, fotografias e gravuras sobre as populações mais pobres da Amazônia, indígenas,

caboclos, negros escravizados, compõem o processo de construção do exotismo como registro do folclore, conforme esclarece o autor.

Segundo observa Mason (1998), o exotismo opera por meio da extração dos objetos de seu contexto original, seguida por sua posterior recontextualização e ressignificação. Assim, esses objetos são retirados de seu ambiente original e recebem um novo significado, que, segundo o autor, deriva da imposição de valores culturais europeus e da necessidade de recontextualizar o objeto em um ambiente europeu, seja na imprensa, em museus ou em exposições.

Neste sentido, a criação da imagem exótica apoia-se inicialmente na descontextualização e, posteriormente, em uma reintegração dentro de um cenário fabricado especificamente para esse propósito, com o objetivo de satisfazer a curiosidade e o prazer do espectador/consumidor, fato que aconteceu com a imagem de Alexandrina e, consequentemente, com outras mulheres amazônicas.

1.2.2. Sob o olhar do viajante: os modos de vestir das mulheres populares de Belém no século XIX e início do século XX

No século XIX, viajantes estrangeiros estiveram no território brasileiro por meio de expedições científicas, nas quais descreviam, em seus relatos de viagem, a natureza, o cotidiano e a população do local, sob a ótica europeia.

Neste contexto, tais relatos são documentos relevantes, pois abordam diversos temas e questões do período. Embora predominasse uma visão estigmatizada, alinhada à perspectiva da época, é essencial destacar que esses relatos influenciaram a mentalidade da sociedade. Além disso, pode-se afirmar que as narrativas dos viajantes estrangeiros refletiam seus próprios interesses, fossem eles pessoais, coletivos, políticos, sociais e econômicos.

A mulher, desde o Período Colonial até as primeiras décadas do século XX, embora silenciada de diversas formas, também foi alvo dos olhares e dos manuscritos de viajantes.

Neste tópico, de forma cronológica, apresentamos relatos de viajantes, sobretudo estrangeiros, que andavam pelas ruas de Belém durante os séculos XIX e início do XX, destacando as mulheres do povo por meio de seus traços fisionômicos, modos de vestir e adornar.

Iniciamos com um trecho presente em *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*, de Hércules Florence:

Da mistura de brancos com índias nasce a classe dos mamelucos. Com hábitos mais ou menos indiáticos, são um tanto mais claros. A língua porém é a mesma. **As mulheres, em geral, são muito licenciosas. Seu traje consiste numa camisa de musselina bordada, de mangas compridas e de uma saia de chita, cheia de dobras atrás e dos lados, com uma abertura pela qual se vê a camisa também toda artisticamente franzida. Não andam senão de branco. Sustenta-lhes os cabelos um imenso pente, inclinado para a frente e com certos ares de enorme viseira. No pescoço trazem colares e relíquias de ouro, metal que brilha também nas orelhas, e no meio das tranças negras e escorridas da cabeleira. Vão sempre descalças** (FLORENCE, 2007, p.264, grifo nosso).

O desenhista francês da expedição de Langsdorff, descreve, inicialmente, aspectos como a cor da pele e os hábitos das mamelucas, destacando a influência indígena em seus costumes. Ele parece notar a fusão de elementos culturais europeus e indígenas, mas faz isso de forma hierárquica, implicando que os hábitos "indiáticos" seriam inferiores ou exóticos.

Florence segue comentando sobre o comportamento dessas mulheres, considerando-as como "licenciosas", o que evidencia um julgamento moral. Essa visão reflete o viés colonial, que frequentemente retratava mulheres não europeias como moralmente desviantes. O desenhista também descreve o traje feminino, mencionando peças como a camisa de musselina bordada, a saia de chita e o pente que sustenta os cabelos. Esses elementos ressaltam um estilo local que combina materiais simples, como a chita, com a ostentação proporcionada pelo uso de acessórios de ouro. No entanto, a ênfase no branco e na exibição de adereços pode sugerir uma tentativa de exotizar ou padronizar a aparência dessas mulheres, reforçando um olhar distante sobre elas.

Na obra *Ensaio corográfico sobre a província do Pará*, original de 1839, Antônio Ladislau Baena⁶² aponta a singularidade do vestuário feminino, mencionando a blusa com aplicação de renda na gola, o colar com bentinhos⁶³ e o

⁶² António Ladislau Monteiro Baena (Lisboa, 1782-1850) foi um militar, geógrafo e historiador português. Chegou ao Pará, no Brasil, em 1803. Serviu em Belém do Pará, com a patente de Segundo Tenente, a qual perdeu por abraçar com entusiasmo a causa da Independência da Província. Detido, na prisão escreveu sobre a Corografia e História da região. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/book-author/antonio-ladislau-monteiro-baena/>. Acesso: 13 Nov. 2023.

⁶³ Segundo Osvaldo Orico (1975) os bentinhos são muito disseminados, entre a gente dos bairros pobres de Belém, Manaus e de outros pontos da região, o uso do escapulário. Rara é a pessoa que ali não usa aquele saquito de pano, que envolve, em suas costuras, rezas ou imagens de santos,

uso de baunilha⁶⁴ para perfumar os cabelos, adornados com flores diversas. O historiador português descreve a singularidade do trajar das mamelucas e mulheres pardas, afirmando que estas “não mudam o seu modo de trajar”, nem mesmo em ocasiões que exigem maior luxo:

[...] elas usam uma saia delgada caça ou de seda [...], e uma camisa, cujo toral é de pano que mais sombreia do que cobre os dois semiglobos que no seio balançando se dividem entre as finas rendas que contorneiam a gola. Estas roupas são quase uma clara nuvem que ondeando inculca os moldes do corpo (BAENA, 2004, p.109).

O autor comenta a transparência e a brancura do tecido, que praticamente revela os seios e as formas corporais da mulher. Essas camisas, recebem “botões de ouro” para ajustar “o punho das mangas” e, do colo sobre o peito, pendem-lhe “cordões, colares, rosários e bentinhos do mesmo metal”.

Os cabelos são “embebidos em baunilha e outras plantas odorosas” e são entrelaçadas nos “dentes de um grande pente de tartaruga” (Fig.16), que possui:

[...] forma de telha com a parte convexa toda coberta de uma lâmina de ouro lavrada, sob cuja circunferência oscilam meias luas, figas, e outros deizes de igual preciosidade à da lâmina (BAENA, 2004, p.109).

preso por dois fios que pendem ao peito ou as costas. Foi um uso ali introduzido pelos nordestinos e que o caboclo amazônico aproveitou logo para fazer um amuleto, atribuindo-lhe dons de neutralizar a inveja, o mau-olhado e "fechar o corpo" contra as doenças. Assim o aceitam e estimam muitas velhas, que exibem o seu bentinho em cordões pendentes do pescoço encarquilhado, e muitas *mulatas* novas e faceiras, que o trazem ostensivamente sobre os seios, atados em fitas vistosas.

⁶⁴ Fruta produzida em vagens por cipó bifecundo. Baunilha pequena é uma vagem chata do comprimento de três polegadas, que nasce em uma arvoreta de folha larga e pequena, semelhante na feição do ubim. A dita vagem abre-se quando está madura, então a secam ao sol e fica muito aromática. Fonte: BAENA, 2004, p.43.



Figura 16: Pente para cabelo em casco de tartaruga e ouro

Fonte: TEIXEIRA, 2015

Fotografia realizada pela autora no dia 18 de agosto de 2015 no acervo do Museu Carlos Costa Pinto, Salvador - BA.

Os cabelos também recebiam “um festão de jasmins, malmequeres encarnados, e rosas mogorins”, que adornava a “testa pela raiz do cabelo”. Baena aponta que, mesmo alinhadas vestidas de saia e camisa, “as mulheres escravas, livres, pretas, mulatas, cafuzas, curibocas⁶⁵ e indianas”, andavam descalças, realçando seus “atrativos naturais, e conquistam vontades entranhando na alma meiga ilusão, que o repouso lhe quebra” (BAENA, 2004, p.109).

Seguindo os relatos, Daniel Kidder⁶⁶, em sua obra *Reminiscências de viagens e permanências no Brasil: províncias do Norte*, publicada em 1839, comenta sobre a maior festividade religiosa celebrada no Pará, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré⁶⁷, e destaca as particularidades observadas no povo:

⁶⁵ Do tupi *kuriúóka*. Mestiça de branco com índio; caboclo, cariboca.

⁶⁶ Daniel Parish Kidder (EUA, 1815-1891) foi um missionário metodista norte-americano. Esteve no Brasil em duas oportunidades, de 1836 a 1837 e de 1840 a 1842, em viagem de propaganda evangélica pelo nordeste e pela Amazônia. Em 1842, com o falecimento de sua esposa, no Rio de Janeiro, regressou aos Estados Unidos. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio_kidder.htm. Acesso: 15 Jun. 2023.

⁶⁷ O Círio é uma grandiosa manifestação de fé e devoção à Nossa Senhora de Nazaré. Realizado há mais de 200 anos em Belém/PA foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial pelo Iphan e declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Disponível em: <https://www.ciriodenazare.com.br/>. Acesso: 15 Jun. 2023.

[...] o grande número de mulheres de todas as nuances, desde o negro até ao amarelo, trajadas com muito exagero e exibindo vasta profusão de jóias. Várias delas levavam sobre a cabeça bandejas repletas de brinquedos de açúcar e, nas mãos, banquinhos sobre os quais de vez em quando descansavam, para vender sua mercadoria. O povo, em geral, se apresentava muito bem vestido e em muita ordem (KIDDER, 2008, p.226, grifo nosso).

Assim, podemos salientar que, mesmo entre o povo mais simples, a preocupação com o traje era notória.

Em 1846, William Henry Edwards⁶⁸ viajou para o Brasil e subiu o rio Amazonas com seu tio, Armory Edwards. Ao desembarcar no centro da cidade de Belém, ele descreve suas primeiras impressões:

Em todos os lugares, e em grande número, estão as vendedoras de frutas; e por quase nada: todas as luxúrias deste clima fruto prolífico são suas. Belos bouquets de flores convidam um comprador, e agora, pela primeira vez, você observa a **aparência singular e de bom gosto das mulheres, cada uma vestida de branco, e com uma flor em seu cabelo**, e você lembra que esse é um dia festivo (EDWARDS, 1847, p.6, grifo nosso).

O viajante relata que existem inúmeras vendedoras de frutas e destaca o “bom gosto” em traçar roupas brancas e adornar-se com flores nos cabelos, o que configurava um indicativo de festa. Edwards também destaca o uso excessivo de joias, principalmente entre as mulheres negras, as quais poderiam ser de sua propriedade ou emprestadas de suas senhoras.

Quase todas as mulheres negras são profusamente ornamentadas com ouro, em parte fruto de suas próprias economias, e muitas vezes das riquezas de suas senhoras, que os emprestam de bom grado em tais ocasiões. **Algumas usavam correntes de contas de ouro, passando várias vezes sobre o pescoço, e sustentando uma pesada cruz de ouro. Todas usavam brincos, e as mulheres mais velhas, negras ou índias, colocavam no topo de suas cabeças enormes pentes de tartaruga.** As meninas indígenas, que eram em grande número, eram quase sempre bonitas, com traços regulares, formas finas, olhos negros brilhantes, e exuberantes tranças que caíam sobre seus ombros (EDWARDS, 1847, p.9, grifo nosso).

⁶⁸ William Henry Edwards (EUA, 1822-1909) foi um homem das leis por formação e um entusiasta da história natural. Provindo de uma família de industriais, ganhou fortuna com minas de carvão no estado americano de West Virginia, sendo um dos pioneiros na exploração daquela área. Em 1846, recém-saído da universidade, aos 23 anos, ele viajou para a América do Sul acompanhado de seu tio Armory Edwards. Desta expedição resultou o livro *A Voyage up the River Amazon, includding a residence at Para*, originalmente publicado em 1847, sua primeira publicação. Fonte: ARAÚJO, 2017.

Edwards destaca o movimento da cidade em dias de procissão e festividade religiosa, pois era o momento em que as mulheres paraenses demonstravam o cuidado com seus corpos, tanto visualmente, ao usarem seus melhores vestidos, quanto olfativamente, ao exalarem o perfume de flores. Na festa mais importante e grandiosa da cidade, o Círio de Nazaré, o viajante delineia a divisão entre as classes sociais dentro da própria igreja:

A missa das oito horas é notificada pelos fogos de artifício, e aqueles que se importam frequentam a capela. Dentro estão as mais elegantes senhoras e alguns cavalheiros; fora, no grande pórtico aberto, estão sentadas no chão **as negras e índias, vestidas de branco, com flores no cabelo e profusamente perfumadas com baunilha** (EDWARDS, 1847, p.185, grifo nosso).

Em 1848, os viajantes Henry Walter Bates⁶⁹ e Alfred Russel Wallace⁷⁰, ficaram conhecidos pela viagem à Amazônia, que tinha como objetivo recolher material zoológico e botânico para o Museu de História Natural de Londres.

Ambos permaneceram os primeiros meses em um lugarejo próximo à cidade; em seguida, decidiram explorar outras regiões e então, se separaram. Wallace viveu na Amazônia até julho de 1852, quando retornou para a Inglaterra; Bates permaneceu por mais sete anos, indo embora em junho de 1859.

Bates, ao seguir em direção aos subúrbios de Belém, onde morava a população mais pobre, comentou sobre as moradias e suas habitantes, que contrastavam visualmente, ao usarem roupas “em desalinho” e portarem brincos decorados e colares de grandes contas de ouro:

Essa rua, sem calçamento e com algumas polegadas de poeira, era habitada pela classe mais pobre da população. As casas, eram todas de um só pavimento, de aspecto miserável e irregular, com as janelas sem vidros, tendo a substituí-los, gradeados de madeira. Do lado de fora das portas viam-se grupos tomando fresco: pessoas de todos os tons de pele, Europeus, Negros e Índios, mas principalmente uma mistura incerta dos três. Havia nesses grupos algumas **mujeres bonitas, com as roupas em desalinho, descalças ou de chinelas, mas com brincos ricamente**

⁶⁹ Henry Walter Bates (Reino Unido, 1825-1892) foi um naturalista e explorador inglês, famoso por sua viagem à Amazônia, junto com Alfred Russel Wallace. Essa viagem teve o objetivo de recolher material zoológico e botânico para o Museu de História Natural de Londres. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_Walter_Bates. Acesso: 12 Nov. 2023.

⁷⁰ Alfred Russel Wallace (Reino Unido, 1826-1913) foi um naturalista, geógrafo, antropólogo e biólogo britânico. Em 1847 conhece Henry Bates, com quem planeja a expedição pelo Rio Amazonas. O viajante excursiona entre 1848 e 1852, toando caminhos diferentes daqueles de seu companheiro de viagem. Ao retornar da América do Sul, Wallace publica um de seus livros mais famosos A narrative of travels on the Amazon and rio Negro (1853). Fonte: ARAÚJO, 2017.

trabalhados e com colares de grandes contas de ouro. Tinham negros olhos expressivos e **cabeleiras notavelmente densas.** Era uma mera fantasia, mas eu tinha a impressão de que o misto de desalinho, riqueza e formosura dessas mulheres estava em perfeita harmonia com o resto do cenário, pois era igualmente impressionante a mistura das riquezas naturais e da pobreza humana (BATES, 1944, v.1, p.33, grifo nosso).

As extensas expedições dos naturalistas estrangeiros tornaram-se fontes inesgotáveis de observação, tanto da natureza quanto de seus habitantes. Entre as frequentes celebrações realizadas pelos moradores, destacou-se a presença das mulheres, especialmente nas festas religiosas, como detalha Bates:

[...] **a gente de côr limpamente vestida** e conservando uma conduta circunspecta. As mulheres são sempre em grande número, **com os vastos cabelos negros enfeitados de jasmins, orquídeas brancas e outras flores tropicais.** Vestem-se **com os costumados atavios dos dias de festa, com blusas de gaze e saias de seda preta;** no pescoço levam **colares de contas de ouro** que, nas escravas, são de propriedade das senhoras, que gostam de mostrar assim a riqueza (BATES, 1944, v.1, p.124-125, grifo nosso).

O naturalista descreve uma cena em que a população negra é retratada de forma elogiosa quanto à aparência e comportamento, destacando-se pela limpeza das vestes e pela postura reservada. Ele enfatiza o grande número de mulheres presentes, adornadas com flores tropicais e vestidas de maneira elaborada, com trajes de festa compostos por blusas de gaze, saias de seda preta e colares de contas de ouro. No entanto, ao mencionar que tais colares usados pelas mulheres escravizadas pertencem às suas senhoras, o autor evidencia um aspecto de ostentação por parte das elites, que utilizam essas joias como símbolo de riqueza e poder, mesmo que indiretamente, por meio das escravizadas. Porém, também é válido mencionar que, em alguns casos, as mulheres escravizadas compravam as joias que usavam, por meio de economias provenientes de trabalhos de ganho.

Bates também não deixou de notar outros detalhes, como os enfeites que acompanhavam as vestimentas das mulheres: “[...] todas vestidas de roupas leves e claras de chita e de cambraia; as moças trazem jasmins ou outras flores naturais nos cabelos. As senhoras de qualquer classe não usam nenhum toucado ou outro enfeite de cabelo” (BATES, 1944, v.2, p.193).

O viajante descreve que a maior parte da população que acompanhava os festejos religiosos trajava roupas leves e claras, confeccionadas com tecidos simples como chita e cambraia. Ele nota que as moças valorizavam a ornamentação floral

nos cabelos, enquanto as senhoras de outras classes sociais não usavam nenhum outro tipo de adorno para a cabeça ou para os cabelos. Sendo assim, o uso de flores por essas mulheres funciona como um marcador social das classes populares, sugerindo uma diferença etária e de comportamento, com as senhoras adotando um estilo mais simples e discreto.

Alfred Russel Wallace comenta sobre os diversos rostos dos habitantes da cidade de Belém, além de descrever os modos de vestir destes. Aqui, evidenciamos a vestimenta da mulher paraense que transitava na região central da cidade:

As mulheres e as moças, nas ocasiões de festa, **vestem-se inteiramente de branco, causando um agradável efeito, o contraste das roupas com suas lustrosas peles negras ou acobreadas.** O estrangeiro fica espantado ao ver as **pulseiras e outros ornamentos de ouro maciço** que essas mulheres usam, especialmente porquanto, muitas delas são escravas (WALLACE, 1979, p.20, grifo nosso).

Sobre o uso exacerbado de joias por mulheres escravizadas, sua origem remonta ao Brasil Colonial, mais precisamente entre os séculos XVIII e XIX, por ser o período em que foram produzidas e usadas as chamadas *Joias de Crioulas Afro-Brasileiras*⁷¹, que consiste em uma coleção de peças compostas por: colares, braceletes, pulseiras, brincos, anéis e penca de balangandãs, direcionadas exclusivamente para as mulheres africanas, *mulatas* ou as chamadas *crioulas* no Brasil, sob a condição de escravizadas, alforriadas ou libertas.

Essas peças possuíam uma estética peculiar quanto à dimensão, ao peso, ao formato e à decoração, pois eram joias de grandes proporções, embora geralmente sejam ocas, além de serem profusamente decoradas e usadas em quantidade pelas suas portadoras.

Tais joias facilitavam a circulação de símbolos que expressavam resistência ao regime a que eram submetidas, tornando-se subterfúgios para sobrevivência. Elas também representavam estratégias de ascensão social; sistema de créditos; devações ocultas; poder e prestígio social; investimento e entesouramento; forte significado religioso e meio de proteção espiritual do corpo; símbolo da manutenção de sua cultura, mesmo que adaptada; preservação da autoestima; resistência à

⁷¹ Os comentários sobre essas joias fazem parte do artigo de minha autoria: “Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial” (2017). Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/29572>. Acesso: 28 Dez. 2023.

condição de mercadoria; reconstrução identitária; meio de obtenção da liberdade, entre outros elementos socioculturais (TEIXEIRA, 2017).

O viajante americano John Esaias Warren⁷² relatou, em 1851, que durante as festividades do Círio de Nazaré, tanto a população rica quanto a pobre se preparavam com antecedência para a festividade:

Os pobres gastam tudo o que eles acumularam em meses de trabalho incansável, para comprar vestidos de gala e ornamentos. Uma intensa excitação prevalece entre todas as classes, que somente aqueles que realmente testemunharam isso podem possivelmente entender (WARREN, 1851, p.69).

Neste sentido, podemos salientar o cuidado no vestir das mulheres pertencentes às camadas populares de Belém. De acordo com Warren, frequentemente “as mulheres fazem uso de roupas não mais do que o absolutamente necessário”, ou seja, não usam muitas peças do vestuário “[...] mas nenhuma pessoa é considerada completamente vestida, a menos que ele esteja em preto da cabeça aos pés” (WARREN, 1851, p.67).

Segundo Hage (2012), o uso de trajes com tecidos escuros diferenciava as classes mais abastadas da mulher paraense comum, que tinha o vestido branco como peça mais elaborada e, certamente, mais adequada ao clima.

O pintor francês François Biard, em sua viagem pelo Brasil em 1858, relata que ficou impressionado com o luxo das negras paraenses:

Em nenhum outro lugar vira a gente de cor trajar com tanto requinte como no Pará. As negras, e sobretudo as mulatas, graças aos seus cabelos ondoados, fazem penteados de grande altura e que dispensam os pentes. No entanto, todas elas usam vistosas marrafas de tartaruga. Por sua vez as flores entram muito nesses ornatos femininos das cabeças. Essas mulheres às vezes apresentam-se com certo agrado para as vistas, com seus vestidos decotados e sempre de tecidos brilhantes (BIARD, 2004, p.138, grifo nosso).

Essa forma de vestir-se e ataviar-se das mulheres populares na Belém dos séculos XIX e parte do século seguinte também foi comentada por Louis Agassiz em suas viagens pelo território manauara entre 1865 e 1866, revelando que esse tipo de composição vestimentar também estava presente entre as indígenas da região:

⁷² John Esaias Warren (EUA, 1827-1896) foi um político, diplomata e aventureiro. Foi também nesta função que realiza sua viagem pela Província do Pará entre meados de 1850 e 1851, junto com a Missão Diplomata Americana no Brasil. Como resultado, Warren publica o livro *Pará: or Scenes and adventures on the Banks of the Amazon* (1851). Fonte: ARAÚJO, 2017.

Fomos recebidos da forma a mais hospitaleira pela dona dessa casa, uma índia velha, cujas jóias de ouro, gola de renda e brincos de orelha não condizem com a sua camisa de algodãozinho ordinário e sua saia de chita. Não é, porém, uma combinação fora do comum aqui (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p.251).

A descrição de Agassiz reflete um contraste marcante entre os elementos do vestuário e dos adornos da anfitriã. Ele observa com estranhamento a coexistência de joias de ouro e gola de renda com peças de roupa consideradas simples e modestas, como a camisa de algodão e a saia de chita. No entanto, ele reconhece que essa combinação, embora possa parecer contraditória aos olhos externos, é comum na região, sugerindo que ela reflete práticas culturais locais em que a exibição de riqueza por meio de joias não necessariamente se alinha a um vestuário luxuoso.

Sobre os dias de baile, Agassiz comenta que, inicialmente, as “belas da floresta” ficavam inibidas diante dos estrangeiros, mas bastou pouco tempo para esquecerem a timidez:

As “belas da floresta” sentiram a princípio um certo embaraço sentindo os olhares sobre elas dos estrangeiros, mas não tardaram em se decidir e as danças se animaram. **Todas estavam vestidas de branco – saia de chitão e musselina, corpete folgado de algodão, guarnecido em volta do colo com uma espécie de renda**, que elas próprias fabricam puxando os fios da cambraia ou da musselina de maneira a formar uma variedade de renda na qual os fios restantes são tomados pela agulha e presos uns aos outros. Algumas dessas rendas são muito finas e delicadas. A maior parte das dançarinas estava penteada com um galho de jasmim branco ou com rosas pretas ao cabelo, e algumas traziam colares e brincos de ouro (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p.253, grifo nosso).

A tradição de portar flores nos cabelos, presente diversas vezes em relatos de diferentes viajantes, ao que tudo indica, trata-se de uma influência indígena que foi transportada e absorvida pelas mulheres populares em Belém nos séculos XIX e XX, “[...] os cabelos estavam enfeitados com flores, como é de costume entre as índias; por mais rudimentar que seja a sua vestimenta, nunca se esquecem desse enfeite” (AGASSIZ, AGASSIZ, 2000, p.275).

Embora o subtítulo remeta a uma perspectiva externa, os próximos autores mencionados são, escritores paraenses. Suas observações, portanto, partem de vivências e olhares internos sobre Belém, contribuindo para uma compreensão mais

situada das práticas de vestir das mulheres populares no contexto urbano da virada do século XIX para o XX.

Como é o caso do historiador paraense Vicente Salles, em sua obra *O negro na formação da sociedade paraense*, discorre sobre a herança portuguesa de um passado remoto, que eram as irmandades ou confrarias, ligadas a devações católicas e assistidas em determinadas igrejas de Belém, toleradas e muitas vezes apoiadas pelo clero. O pesquisador narra sobre a Irmandade de São Raimundo, fundada em 1870 por Mestre Leopoldino e sete mulheres negras ou “mulatas de tom”.

Salles narra o relato citando o historiador paraense Arthur Vianna⁷³, que, mesmo não sendo um viajante estrangeiro, considero oportuno citá-lo, dado a riqueza de detalhes sobre um passeio realizado no Guajará, em 1870, onde o mestre Leopoldino embarcou na companhia de sete mulheres na ilha das Onças, situada em frente a Belém:

A viagem, sem acidente no mar, foi contudo barulhenta e irrequieta, porque em companhia do mestre iam nada menos de sete mulheres, Juliana, Rosa, Felipa, Joana da Ponte e Souza, Maria, Natália do Nascimento e Simoa, **mulatas de tom, vendedeiras nas ruas, que usavam o clássico ramo de jasmim, preso ao cabelo pelo pente de casco entrelaçado de favas de baunilha** (VIANNA apud SALLES, 2004, p.155, grifo nosso).

Vianna narra que as vendedoras ambulantes tinham o costume de usar ramos de jasmim e favas de baunilha, os quais eram presos ao cabelo com pentes de casco, reafirmando que tal prática era comum entre esse grupo de mulheres.

Dando continuidade à narrativa, Vianna conta que Leopoldino tocava modinhas e trovas populares em seu violão, as quais eram aplaudidas pelo grupo. No meio da serenata, falou-se accidentalmente, em São Raimundo, sobre o culto que lhe dedicavam às mulheres, os milagres com que ele as acudia e a veneração dedicada a ele. Espontaneamente, surgiu a ideia de uma irmandade, a qual todos aceitaram e Leopoldino foi o responsável por sua organização, enquanto o mestre fogueteiro José do Espírito Santo e Pinho, que sabia ler e escrever, foi indicado

⁷³ Arthur Vianna (Pará, 1873-1911) foi um farmacêutico, médico, funcionário público e historiador. Ele organizou o Arquivo Público e a Biblioteca Pública do Pará. Foi um homem preocupado com a preservação dos documentos escritos. Foi, ainda, um literato e jornalista, escreveu na Província do Pará, na Folha do Norte, no Diário de Notícias, no Democrata e na Revista Pará Médico. Foi fundador da Academia Paraense de Letras e do IHGP. Disponível em: <https://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/11/biblioteca-publica-arthur-vianna>. Acesso: 15 Jun. 2023.

como secretário. O sineiro mestre André e o vigário de Santana, monsenhor Borges de Castilho, realizaram nos dias 30 e 31 de agosto, a primeira comemoração da irmandade, com a concorrência de grande número de mulheres, sobretudo negras escravizadas (VIANNA apud SALLES, 2004, p.156).

Conforme a narrativa, ao longo dos anos, a festa ganhou notoriedade, tanto no sentido religioso quanto social. Em 1872, criaram o baile “de grande realce e procura”, realizados em uma casa grande que alugavam ou obtinham por gentileza de algum amigo. O baile era composto por *crioulos* e *mulatos* que:

Nada oferecia em si de curioso, a não ser a mistura profusa dos trajes: ao lado das **mulatas e das mamelucas vestidas de cetim, fustão ou bretanha** fortemente gamadas, com saias amplas, corpetes muito decotados e mangas curtas, os cabelos enrolados no alto da cabeça, sustentando o ramo de jasmim, os pés nus metidos apenas a meio em vistosas chinelinhas de polimento, dançavam moças também mestiças, porém já atingidas pela evolução, com as cinturas rebaixadas a espartilhos, roupas copiadas dos figurinos estrangeiros, penteados também plagiados dos modelos europeus (VIANNA apud SALLES, 2004, p.157, grifo nosso).

Neste sentido, em dias festivos, essas mulheres da Irmandade de São Raimundo imitavam as vestimentas européias, como as saias, corpetes, chinelinhas e os penteados, adicionando a inclusão do ramo de jasmim, que era usado por elas no cotidiano do trabalho.

Elas também procuravam copiar os bailes das sociedades burguesas da época, mas as danças europeias davam lugar ao lundum⁷⁴. A Festa de São Raimundo durou enquanto viveu o Mestre Leopoldino. “Mas ultrapassou a era da escravidão, sempre prestigiada pelas mulheres negras” (SALLES, 2004, p.158).

Em outra obra de Vicente Salles, *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*, o autor cita o literato paraense Raimundo Morais⁷⁵, que descreve a “mestiça paraense”:

Nesse alvejar do preto sob o sol do Equador, e entre tantas variantes e combinações étnicas, repontou aqui a bizarra **“mulata de chinela na ponta**

⁷⁴ Também é conhecido como lundu. Segundo Salles (2004, p.200-201), é a mais antiga expressão da lúdica negra documentada na Amazônia. Espécie de samba de roda, dança e canto comum em todo o Brasil desde o século XVIII. [...] o caráter sensual da dança é um dos pontos que distingue seus compassos vivos, e os versos se caracterizam por um sentido lírico, erótico, satírico, comentador da vida cotidiana e não raro crítico. A dança provinha certamente do batuque dos terreiros.

⁷⁵ Raimundo Morais (Pará, 1872-1941) foi um romancista integrante da Academia Paraense de Letras. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Raimundo_Morais. Acesso: 23 Jul. 2024.

do pé” - “cabeção branco rendado, saia de chita em ramagens vermelhas, trufa presa ao coque mordendo o molho de patchuli”. Esse é o retrato da mestiça paraense, cuja descrição que se segue é menos comprometedora e mais fiel ao tipo que transitava pelas ruas de Belém: “De indumentária leveira, de acordo com o clima, esse exemplar encheu a cidade. Para trás de 25 anos ela ainda vendia, dentro de balaítos maneiros, nas casas de família, o famoso *cheiro de papel* feito de madeiras raladas, trevos, jasmins, rosas” (MORAIS, [s.d] apud SALLES, 1971, p.88, grifo nosso).

Morais inicia sua descrição falando sobre o processo de branqueamento da população do norte brasileiro, que, entre tantas cores provenientes da miscigenação, ele elenca a “mulata”, que mais à frente é chamada de “mestiça paraense”. Porém, antes desses vocativos, ele a chama de “bizarra”, mesmo sendo um escritor paraense e certamente habituado com a presença dessa mulher pelas ruas de Belém.

Ela usa chinela, blusa branca rendada, saia de chita com desenho de ramos, folhas e flores vermelhas, e um coque nos cabelos, os quais são presos com uma trufa, configurando uma descrição “fiel” das mulheres que vendiam o *cheiro* pelas ruas da cidade. O autor também estabelece a relação dessa composição vestimentar com o clima quente da região, sugestionando que esta fosse mais confortável e permitisse maior flexibilidade para a vendedora ambulante.

A imagem dessa vendedora de *cheiro* era presença frequente em todos os lugares de Belém, tanto que “encheu a cidade”, o que pode explicar sua ressignificação como um ícone da cultura popular paraense. Morais aponta que, 25 anos antes do seu relato⁷⁶, essa “mestiça” ainda vendia o “cheiro de papel” que era carregado dentro de seus “balaítos”.

Além da vendedora de *cheiro*, a “mulata de chinela na ponta do pé foi também cozinheira, lavadeira, amassadeira de açaí” (MORAIS, [s.d] apud SALLES, 1971, p.88). A partir dessa afirmação, podemos estabelecer duas relações: a composição vestimentar dessa *mulata* era bastante comum entre as trabalhadoras de Belém, e a venda do *cheiro*, assim como o preparo de alimentos para o cozimento, a lavagem de roupas e o amassar o açaí, eram atividades realizadas por mulheres “de cor”, portanto a “cor” atua como um marcador social dessas

⁷⁶ Conforme descrito anteriormente, a citação de Morais foi retirada da obra de Vicente Salles e não consta o seu ano de publicação. Porém, a 1^a edição do livro é de 1936 e a 2^a edição é de 1958. Então, podemos inferir que essa descrição foi realizada entre o final do século XIX e o início do XX.

profissionais. Assim, inferimos que, existia um padrão vestimentar compartilhado entre a classe das trabalhadoras populares, que, por sua vez, eram mulheres de cor.

Morais segue sua descrição falando do asseio que essas mulheres tinham com seus corpos, sinalizando estarem “sempre” cheirosas: “[...] Sempre limpa, recendendo a jasmim e a priprioca⁷⁷, é quase desaparecida, existindo uma ou outra no Mercado de Ferro⁷⁸, vendendo tacacá, mingau de milho ou arroz, maniçoba⁷⁹ e peixe frito”.

O autor comenta que essa mulher, que se tornaria um ícone da cultura popular paraense, aos poucos já estava desaparecendo das ruas de Belém, mas que ainda existiam uma ou outra, ocupando o espaço físico do Mercado de Ferro, que além da venda de mingau e peixe, também se estendia à venda de comidas regionais.

Ele reitera que esse “tipo não desapareceu inteiramente” e as compara com as quituteiras baianas, que ocupavam as ruas e os mercados de Salvador, e complementa: “[...] a mulata paraense concorre com as caboclas e tapuias, com seus tabuleiros e suas tendinhas de tacacá e açaí, apresentando diariamente nas ruas de Belém e nos seus ‘pontos’ prediletos essas iguarias regionais” (MORAIS, [s.d] apud SALLES, 1971).

⁷⁷ “Urna das raízes mais odorantes do solo amazônico. Entra ralada na composição dos cheiro de papel, espalhando o seu aroma na prateleira dos ‘bebês’, na cômoda das ‘sinhás’ e no baú das *mulatas*”. Fonte: ORICO, 1975.

⁷⁸ Título secundário para denominar o Mercado Ver-o-Peso, o qual foi erguido durante o Ciclo da Borracha. Sua construção foi autorizada em 30 de dezembro de 1897 e sua edificação, com o projeto de Henrique La Rocque, teve início no ano de 1899. Toda a estrutura de ferro foi trazida da Europa seguindo a tendência francesa de art nouveau da *Belle Époque*. No século XX a área onde está construído, localizada no Centro Histórico de Belém e denominada Complexo do Ver-o-Peso, tomou o formato atual com seus mercados e praça. Essa área possui mais de 26 mil metros quadrados e é formada pelo Mercado de Ferro ou de Peixe, o Mercado Municipal de Carne, a Praça do Pescador, a Praça do Relógio, a Praça dos Velames, pelo Palacete de Bolonha, além de duas mil barracas e casa comerciais populares. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=42543>. Acesso: 18 Mar. 2025.

⁷⁹ Uma das comidas paraenses mais tradicionais, a maniçoba é um prato de origem indígena. Entre os ingredientes da iguaria estão folhas de mandioca triturada (maniva), carne de porco e produtos embutidos e defumados. A maniçoba precisa de cuidados especiais no preparo, por conter ácido cianídrico, substância altamente tóxica ao nosso organismo. Ao todo, são necessários sete dias para fazer a receita corretamente. Disponível em:

<https://www.gastronomiaparaense.com/post/mani%C3%A7oba-mais-do-que-comida-um-patrim%C3%B4nio-cultural>. Acesso: 23 Jul. 2024.

Outra narrativa que é válida citar é a do Barão de Marajó⁸⁰, presente no livro *De Belém a S.João do Araguaya: Valle do Rio Tocantins* de Ignacio Baptista de Moura⁸¹ de 1910. No trecho a seguir, o autor descreve o passeio das famílias pelas ruas de Belém do século XIX (1847-1897), destacando as *mulatas*.

As famílias sahiam á rua acompanhadas dos paes ou irmãos; as senhoras com seus ricos vestidos de seda preta, lisa ou lavrada, ou mesmo de morim, com elegantes véus pretos, tinham um tic de suprema elegância e garridice. Naquelles tempos não haviam ainda apparecido os chapéus barracas, nem tinham passaporte as mangas presuntos, nem tão pouco as mangas balões. O que chamava a atenção, era o piquete que seguia cada família, piquete composto de **mulatas escolhidas entre as mais bonitas e guapas, vestindo, á moda da terra e da época, uma saia preta, camisa branca toda bordada de entremeios e rendas**, deixando vêr o que deu para se vêr a natureza.

O collo ia todo coberto de rosarios de contas, corais e do celebre quebra cangote, collar de pesadas contas de oiro lavrado. A saia não era bem fechada; tinha uma abertura atraz, uns quatro ou cinco dedos, deixando vêr um panno todo bordado, a que chamavam acolchoado.

A' cabeça, levavam as mulatas um ramo de jasmim ou um general; isto é, uma gardenia.

Convém que se saiba que, antes da celebre ramalheteira Izabel, do Jockey-Club, vender as suas gardenias a luiz de oiro, já as mulatas do Pará as usavam, e por muito menos preço (MARAJÓ apud MOURA, 1910, p.6-7, grifo nosso).

Marajó (1910) descreve a “moda da terra e da época”, usada pelas *mulatas*, que consistia em “uma saia preta, camisa branca toda bordada de entremeios e rendas”. As *mulatas* usavam em seus colos joias em grande quantidade, como os “rosarios de contas, corais e do celebre quebra cangote”, que são grandes e pesados colares de contas.

As contas eram utilizadas em pulseiras e colares. Geralmente redondas, essas joias podiam ser lisas ou confeitadas com filigranas⁸² e pequenos grãos de ouro, com formas e tamanhos variados. A sequência de contas formam pulseiras e colares de tamanhos variados, usados como adornos ou de uso devocional.

⁸⁰ José Coelho da Gama e Abreu (Pará, 1832-1906) governou o Pará no período de 1879 a 1881. Devido ao seu interesse pelas artes, ao final de seu mandato de governador, recebeu do imperador D. Pedro II, o título de Barão do Marajó. Fonte: FARIA, 2010a, p.200.

⁸¹ Ignacio Baptista de Moura (Pará, 1857-1929) foi um engenheiro e historiador, que publicou suas impressões sobre a região na década de 1910 para inserir a Amazônia no “progresso” brasileiro e mundial. Disponível em:

<http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/book-author/ignacio-baptista-de-moura-1857-1929/>. Acesso: 14 Nov. 2023.

⁸² Espécie de renda de metal, feita de fios de ouro ou prata delicadamente soldados, com ou sem decoração em grânulos, compondo arabescos e outros motivos. Fonte: GOLA, 2008, p.205.

O uso das contas pelas mulheres negras no Brasil possui a influência dos costumes das mulheres brancas brasileiras e/ou portuguesas.

Interligações existentes entre Portugal, África e Brasil através dessas jóias raras, exuberantes e de significado até hoje pouco conhecido. As jóias de crioulas baianas guardam semelhança com as jóias africanas akan, mas também com jóias populares portuguesas no Noroeste de Portugal e com jóias da Martinica (GODOY apud FACTUM, 2009, p.169-170).

Os correntões de contas confeitadas foram muito populares entre as chamadas *crioulas*. Chegavam a medir mais de um metro e meio de comprimento, por esse motivo, recebeu o nome de “quebra cangote”. Em alguns exemplares, era comum pender da corrente uma peça de ouro, que podia ser uma figa, um coração, uma rosácea ou um crucifixo. Em outros correntões menores, as contas de ouro eram associadas a cilindros de coral (TEIXEIRA, 2017).

1.2.3 A Mulata Paraense de David Widhopff e João Affonso

Assim como nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, Belém também passou por um processo de modernização no final do século XIX e início do século XX, mais precisamente entre os anos 1870 a 1912⁸³, consolidando-se como uma das grandes cidades brasileiras do período. O crescimento urbano, que já em curso, foi intensificado com a instauração da República, que proporcionou maior autonomia na aplicação dos impostos e ampliou a participação do Estado nas receitas provenientes da exportação da borracha.

Essa conjuntura se configurou porque Belém se tornou o principal centro logístico do comércio do látex amazônico, inserindo a região amazônica no contexto do capitalismo global, ao atuar como fornecedora de matéria-prima. Isso ocorreu em um momento em que o látex havia se tornado um elemento essencial para a indústria, especialmente após o aperfeiçoamento do processo de vulcanização, desenvolvido por Charles Goodyear em 1839.

De acordo com Castro, “A oportunidade do látex deu [a Belém] uma sobrevida vertiginosa e intensa e os recursos necessários para alegorizar a modernidade triunfante do século XIX um pouco mais que outras cidades brasileiras” (2010, p.10).

⁸³ De acordo com Sarges (2010) o ano de 1870 corresponde ao período no qual Belém começou a tomar impulso como centro urbano, decorrente da economia gomífera, enquanto 1912, representa o seu declínio.

Dessa forma, a borracha criou novas relações de dependência entre a Amazônia e os principais centros do capitalismo mundial, então representados principalmente pela grande indústria europeia e norte-americana. Na primeira metade do século XIX, essas relações estavam vinculadas ao capitalismo comercial, cujas influências moldaram a região, aproximando a cidade de Belém de Lisboa, Londres, Paris e Boston, mais do que de outros centros comerciais brasileiros.

Considerando-se que a subordinação se processou tanto no plano econômico, como no intelectual – na infra e na super-estrutura – percebe-se que os componentes da ideologia presente na Amazônia da borracha reproduziram, em diversas instâncias, os níveis configurados da dependência estrutural da região àqueles centros hegemônicos do capitalismo industrial. Assim, o *francesismo* que dominou o panorama intelectual da Amazônia durante o referido ciclo, e que parecia buscar a construção de um Paris tropical, surgira como uma projeção dessa sujeição econômica, estando implícita e explicitamente identificado com os interesses e com as predileções da classe dominante regional. A importação de padrões estéticos para a Amazônia da segunda metade do século XIX, desse modo, não refletiu, apenas, uma questão de gosto mas, antes, uma dada situação de dependência estrutural (BASSALO, 1984, p.17).

Dessa maneira, Belém foi fortemente influenciada pelo francesismo, já que Paris era o símbolo máximo da modernidade urbano-comercial, conhecida como a "capital do século XIX".

De fato, tendo Paris como modelo, Antônio Lemos procurou transformar as feições da *urbe*, reformando basicamente o centro da cidade, considerado o *locus* econômico e cultural por onde circulava o capital, as rendas e naturalmente os seus possuidores (SARGES, 2010, p.162).

Essa nova ordem econômica possibilitou o surgimento de uma elite composta por seringalistas, financistas e comerciantes, em sua maioria portugueses, com destaque para os profissionais liberais, geralmente oriundos de famílias abastadas. Esse grupo dominante passou a demandar a reestruturação da cidade para atender às suas necessidades, impulsionando a riqueza da *Belle Époque*. Assim, a partir da segunda metade do século XIX, Belém buscava alinhar-se aos modernos costumes europeus, em nítido contraste com a realidade amazônica.

Modernizar a cidade, portanto, implicava, inicialmente, na implementação de estruturas de saneamento por meio de um sistema eficaz de limpeza pública, uma das prioridades da administração do intendente Antônio Lemos (1897/1910). Esse processo foi acompanhado por um projeto de embelezamento urbano e paisagístico.

No entanto, esse suposto “progresso” esteve restrito ao centro da cidade, área ocupada pela elite econômica e por parte da emergente classe média.

Durante a administração lemista, acentuou-se uma nova estética na cidade, originada pelo excedente da economia gomífera, que foi investido no setor público, o que resultou na reformulação das áreas centrais, no surgimento de novos bairros, na abertura de longas e largas avenidas, na construção de suntuosas praças e bosques, no calçamento das ruas com paralelepípedos de granito importados de Portugal, na criação de uma linha de bondes elétricos e ferrovias, na implementação de telefones e de uma rede parcial de água e esgotos. Além disso, foram projetados:

[...] Porto de Belém, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso (1901), o Hospital Dom Luiz e o Grêmio Literário (obras da colônia portuguesa), *The Amazon Telegraph Company*, linha telegráfica por cabos submarinos, substituída posteriormente pela Western Co., o Arquivo e Biblioteca Pública (1894); o Teatro da Paz (1878); 43 fábricas (incluindo desde chapéu até perfumaria), 5 bancos, 4 companhias seguradoras, além da implantação da iluminação a gás (SARGES, 2010, p.138).

As mudanças na esfera pública refletem-se também no âmbito privado: o crescimento do setor da construção baseava-se na ampla utilização de materiais, técnicas e mão de obra importados. A classe emergente, enriquecida pela exploração da borracha, buscava sofisticação e luxo em suas residências. Estabelecimentos como lojas de moda, livrarias, cafés, restaurantes e hotéis foram inspirados em modelos europeus.

Segundo Derenji, “A arte e a arquitetura são buscadas como símbolos visíveis de promoção social. Níveis de luxo e conforto até então desconhecidos tornam-se indispensáveis à sociedade burguesa do período” (2009, p.88).

Tal cenário possibilitou a chegada e a permanência de diversos artistas estrangeiros em Belém, por meio de incentivos governamentais. Dentre eles, destaca-se o russo David Widhopff (1867-1933), que veio para Belém em 1893, contratado pelo governo do estado para lecionar desenho na Escola Normal e no Liceu Paraense, talvez motivado pela busca de uma terra “exótica”, na visão do europeu, atitude comum aos pintores da *Belle Époque* (SALLES, 1994).

Além dessas atividades, Widhopff atuou como diretor artístico dos jornais *O Mosquito*, *Tico-Tico* e *Zig-Zag*, produzindo também caricaturas sob encomenda para periódicos locais e europeus. Realizou diversos retratos de artistas, políticos e jornalistas, que hoje se encontram em diversos museus e acervos pessoais (SILVA, 2022).

Sua formação artística deu-se na França, o que exerceu forte influência sobre sua produção, com destaque para as vertentes *simbolista* e *art nouveau*. Embora dialogasse com o círculo internacional em que estava inserido, também recebeu influência de grandes nomes como Henri de Toulouse Lautrec e Alphonse Mucha, o que lhe permitiu explorar “diversos elementos e símbolos em suas ilustrações que não o limitavam a uma vertente específica” (SILVA, 2023b).

Ao analisarmos suas obras, vemos sua predileção pelo universo feminino, o que fica evidenciado em Silva:

[...] é compreensível pensar que Widhopff, enquanto artista visando exposições e encomendas para um público geral, não possuía motivação para pintar algo muito diferente do que a sociedade estava acostumada a ver: a mulher em um lugar que é seu “por natureza” [...]. Ainda assim, o artista russo - muitas vezes polêmico - retratou também mulheres que saem da esfera do lar, da maternidade e da idealização pensada pela elite como função da mulher (SILVA, 2022, p.427).

Durante sua estadia na capital paraense, entre os anos de 1893 a 1895, Widhopff ingressou rapidamente no cenário artístico e intelectual belenense, registrando cenas e costumes da vida urbana com realismo e humor, impulsionado por sua predileção pela caricatura, segundo Salles (1994, p.9):

[...] o artista enriqueceu sua experiência de vida numa cidade de feição européia plantada na faixa equatorial; a cidade não lhe daria apenas o calor da “região tórrida”; lhe daria abundantes mostras de calor humano e de tipos heterogêneos - negros, mulatos, índios, caboclos, galante mistura - burlescos burgueses, políticos enfarpelados, operários e camponeses miseráveis - enfim, matéria-prima para o exercício de intenso labor.

Tais personagens ganharam a atenção do artista, sendo frequentemente representados de forma caricatural:

Widhopff inaugurou efetivamente, entre nós, novo tipo de desenho crítico e humorístico. Seus desenhos tem grande importância não só porque, muitas vezes, focalizam cenas e costumes locais, como também porque o artista que nos visitava e conosco convivia temporariamente, nos seus trinta anos de idade, alcançava a maturidade estilística [...] (SALLES, 1994, p.13).

Como, por exemplo, na representação de uma *mulata paraense*, presente na capa do periódico *O Mosquito* (1895) (Fig.17). Essa personagem era vista como um “tipo” urbano popular na capital paraense no século XIX, descrita por diversos artistas e literatos. Para Salles, o artista russo estaria registrando:

[...] sobretudo a mulata, tipo étnico decantado pelo poeta paraense Juvenal Tavares no seu opúsculo *A viola de Joana* e de tão largo prestígio que a ela se referia antiga música de carnaval de Belém: ‘El-Rei, el-rei, el-rei embaixador, Ora viva a mulata que tem o seu amor!’ (SALLES, 1971).



Figura 17: *Sua majestade Joana e seu pintor* de David Widhopff.
Ilustração da capa do jornal *O Mosquito* (27 de abril de 1895, ano 1, n.5)
Fonte: Reprodução presente no jornal *A Província do Pará*, 30 e 31 de maio de 1993.
Pasta D. Widhopff - Acervo do MUFPA.

Na ilustração *Sua majestade e seu pintor*, vê-se, em primeiro plano, uma personagem negra descalça, com mãos e pés desproporcionais. Ela veste um longo vestido branco, de mangas compridas e bufantes. Por se tratar de uma “majestade”, ostenta na cabeça uma pequena coroa. Seus cabelos pretos são presos por uma rosa, remetendo, mais uma vez, ao costume de portar flores nos cabelos.

Silva (2023a) assinala que seu rosto é marcado por uma sombra que parece uma barba, sugerindo tratar-se de um homem vestindo roupas femininas, o que reforça a tendência do artista à sátira humorística. Esse aspecto se alia ao seu auto retrato, também representado de forma caricata, já que ele aparece pequeno em relação à “majestade”.

[...] que mostra *Sua majestade Joana e seu pintor - uma pobre preta, muito popular nas ruas de Belém e naquele tempo, sendo retratada, em pose por demais salerosa cômica*. O pintor, em autocaricatura, se nos mostra do mesmo modo particularmente perverso de sua verve endiabrada, troncudo e baixote, as pernas nervosamente enrodilhadas na cadeira, uma barba furiosamente negra mascarando-lhe a face rechonchuda, os olhinhos fuzilando um tanto atravessados, com qualquer coisa de mortíferos, o braço gorducho em posição de ataque, com os pincéis enristados como armas de combate, enquanto a um ângulo da página uma deliciosa figura de mulher lampeiramente nua goza a cena, ao fundo duma rede, abandonando-se com um grande leque espanhol (SALLES, 1994, p.24-25, grifo nosso).

O artista reforça, por meio da visualidade, a personagem já descrita por viajantes e escritores do período, indicando que a mulher “pobre preta” era uma figura “muito popular nas ruas de Belém”, conforme registro de 1895. É válido apontar que, enquanto os escritores a descreviam como uma mulher sensual e de beleza exuberante, Widhopff a retrata em tom jocoso, reforçando estereótipos. Além disso, é possível que a figura representada seja, na verdade, um homem vestindo roupas femininas, haja vista o gosto do artista pela caricatura.

Para Figueiredo (2001), Widhopff foi um dos primeiros a registrar a *Mulata Paraense* em uma série ilustrada no jornal *A Província do Pará*, de 1895⁸⁴. Esse registro pode ter servido como um dos suportes visuais para João Affonso compor sua própria versão da *Mulata Paraense* (Fig.18), em 1916, a partir do registro ao “natural” realizado pelo próprio artista em 1885 (à direita), em que tal representação foi capturada por meio da observação de mulheres populares que transitavam pela urbe belenense. A composição estaria alinhada a outro desenho, copiado de Widhopff e datado de 1895 (à esquerda), que retrata essa mulher usando roupas mais simples. A ilustração e a descrição desse “tipo” popular estão presentes no livro de João Affonso, *Três séculos de Modas*.

⁸⁴ Em consulta à Biblioteca Pública Arthur Vianna, verificou-se que o material não consta em seu acervo.



Figura 18: *A Mulata Paraense*
Fonte: AFFONSO, 1976.

Sobre a criação e a fusão dos desenhos acima, Silva (2024) relata que, à época que Widhopff esteve no Brasil, o jornalista maranhense residia em Manaus, não em Belém. Sendo assim, é difícil determinar se João Affonso teve acesso à ilustração de Widhopff por meio da circulação do jornal até Manaus ou apenas posteriormente, quando passou a viver em Belém. A autora supõe que esse acesso tenha ocorrido devido ao trabalho de Affonso como jornalista e desenhista, já que ele demonstrava fortes interesses pelos personagens que transitavam nos espaços urbanos, entre eles, a *Mulata Paraense*.

Retomando à ilustração, à esquerda, a *Mulata Paraense* aparece de duas formas: na parte superior, a mulher está de costas, exibindo apenas o meio perfil e parte da blusa com folhos. Os cabelos escuros e enrolados são presos por uma flor, e ela usa argolas nas orelhas, e está de olhos fechados. Na parte inferior, a mulher surge de frente e em corpo inteiro.

Quanto à vestimenta, não é possível afirmar que se trata de um vestido ou de um conjunto formado por saia e blusa, sendo esta última caracterizada por mangas bufantes e decote ombro a ombro. A saia longa e amplamente volumosa exibe duas faixas horizontais escuras; nos pés, calça uma chinelinha de salto baixo que cobre apenas os dedos. Com a cabeça inclinada para a esquerda, segura um peixe com a mão direita, próximo ao rosto, o que pode indicar seu ofício como cozinheira; enquanto a mão esquerda apoia-se sobre o quadril. No canto inferior esquerdo, observamos a assinatura de João Affonso, seguida da inscrição “cop. de Widhoppff (1895)”, registrada em 1916.

Ao centro, há uma linha que divide a ilustração: do lado direito, encontra-se uma “cop. do natural em 1885”, também datada de 1916. Essa anotação indica que uma mulher posou para o artista. Aqui, a personagem é retratada com diversos detalhes, seja nos cabelos, nas roupas e nos adornos corporais.

Contou o Pará de outros tempos, entre as suas figuras regionais inconfundíveis, “a mulata”. **Cozinheira ou costureira, “amassadeira de açaí” ou “vendedeira de tacacá”, ama seca ou criada de servir, a mulata paraense era sempre original no seu vestir, de que jamais se afastava.** Em geral, bonita, feições de mestiça, robusta, elegante, amando o asseio e os perfumes fortes, feitos de raízes e ervas nacionais, a pripioca, o cipó-catinga, a mucura-caá, **ela usava corpete decotado, de mangas curtas e tufadas, saia pelos tornozelos, toda em roda da mesma altura, de folho na beira; as mesmas chinelinhas de luxo que já vimos calcando**, “pro fórmula”, a negrinha do Maranhão. O cabelo, ondulado e fofo, repartia-se em duas fartas trunfas, e de cada lado, encaixados no alto de cada orelha, dois grandes ramalhetes de resistentes jasmins; colar de ouro com medalha na frente, e, nas costas, sobre o cangote, para afugentar feitiços e maus olhados, enorme figura de azeviche. Posto negligentemente sobre os ombros, à guisa de chale, um lenço de seda, de cores vivas; nos braços roliços, pulseiras de contas de coral; anéis em quase todos os dedos. O braço esquerdo enfia na asa da **cestinha das compras**; a mão direita empunha a infalível sombrinha, que tanto serve para o sol como para a chuva, de dia como de noite, forrada de tafetá furta-cores com barra de flores estampadas (AFFONSO, 1976, p.223-224, grifo nosso).

O autor relata que o Pará de outros tempos abrigava, entre suas figuras regionais inconfundíveis, “a mulata”, personagem que exercia funções como cozinheira, costureira, “amassadeira de açaí”, “vendedeira de tacacá”, ama seca ou criada de servir, sendo sempre reconhecida por seu modo peculiar de vestir, “de que jamais se afastava” (AFFONSO, 1976, p.223). João Affonso cita exemplares de trabalhadoras locais e destaca a originalidade do vestuário que adotavam.

Ele comenta que essa mulher, geralmente bonita e de feições mestiças, apresentava corpo robusto, postura elegante e amava o asseio e os perfumes fortes, preparados com raízes e ervas nacionais, como a piprioca, o cipó-catinga, a mucura-caá. É importante ressaltar a atenção que essas mulheres dedicavam aos cuidados com o corpo, haja vista que valorizavam o asseio e utilizavam perfumes à base de ervas.

Quanto à vestimenta da *Mulata Paraense*, trajava corpete decotado, de mangas curtas e tufadas, saia pelos tornozelos “toda em roda da mesma altura, de folho na beira”, e chinelinhas de luxo. De acordo com a ilustração, o corpete decotado parece sobreposto a uma camisa. Aqui, podemos citar certa semelhança com a moda europeia, ainda que adaptada para o uso nos trópicos.

Sobre o uso de corpetes, Boucher (2010) relata que o termo refere-se à parte superior do vestido, entre os ombros e a cintura, e, entre os séculos XV e XVI, era sinônimo de peças como o *corps*, um traje de origem espanhola responsável por conferir rigidez ao busto por meio de madeira envernizada. Já no século XIX, o corpete tornou-se o nome de uma peça da parte superior do traje feminino, dando origem ao espartilho (Fig.19), usado sob o vestido, com estrutura em barbatanas e amarrações na frente e nas costas (CALLAN, 2007, p.123 apud HAGE, 2022, p.208).



Figura 19: Espartilho do séc.XIX com a técnica da costura industrial
Fonte:TEIXEIRA, 2023.

Fotografia realizada pela autora no dia 2 de dezembro de 2023 no Museu do Ipiranga, São Paulo - SP.

Na historiografia da moda, a saia surgiu a partir do século XVI como uma peça feminina que veste desde a cintura até o chão. Entre esse período e o século XVIII, também surgiu a anágua, que consiste basicamente em uma saia curta colocada sob as outras saias (BOUCHER, 2010, p.456).

Outra característica que remete às representações femininas é o uso de folhos e babados nas vestimentas, que consistem em uma “tira de tecido franzida e costurada à barra de uma peça de roupa, em geral a saia [...] ao longo dos séculos XIX e XX, os babados adornaram vestidos e saias, principalmente roupas de noite”, reforçando a conexão retórica ao traje dito “feminino” (CALLAN, 2007, p. 29 apud HAGE, 2022, p.241-242).

Também ficava evidenciado o cuidado com os cabelos, que eram repartidos ao meio, formando “duas fartas trunfas, e de cada lado, encaixados no alto de cada orelha, dois grandes ramalhetes de resistentes jasmins”. O costume de enfeitar os cabelos com flores remonta o hábito do século XIX, assim, podemos afirmar que tal costume era comum entre as trabalhadoras populares e permaneceu até parte do século XX, conforme é registrado por Antonieta Feio em *Vendedora de Tacacá* (1937) e *Vendedora de Cheiro* (1947).

Sobre os adornos corporais usado pela *Mulata Paraense*, o literato comenta que ela se adornava com um colar de ouro, do qual pendia uma medalha na frente, e, nas costas, usava enorme figa de azeviche “para afugentar feitiços e maus olhados”, uso similar registrado por Pierre Verger⁸⁵ na Bahia (Fig.20), onde observamos uma figa artesanal feita de chifre de gado, entre outros adornos.



Figura 20: Sem título, s/d
Fonte: LODY, 2015, p.75.

Assim, os colares de ouro poderiam ser mesclados com outros colares, como rosários, bentinhos ou colares com medalhas na frente e uma figa de azeviche nas costas. Nesse sentido, podemos inferir que essas mulheres usavam tais adornos para demonstrar publicamente suas crenças e também como meio de obter suposta proteção contra energias adversas.

A figa remete à crença de que afugenta maus espíritos, devido à sua forma, expressa na união da representação dos órgãos sexuais masculino e feminino, e, consequentemente, tais espíritos, por serem assexuados, temiam qualquer relação com a sexualidade. Além disso, o material azeviche, uma pedra negra, “intervém

⁸⁵ Pierre Edouard Léopold Verger (França, 19002 - 1996) foi um fotógrafo, antropólogo, pesquisador e fotógrafo. Suas fotografias foram tiradas entre 1932 e o fim da década de 1970. Suas coleções fotográficas destacam o continente africano e, em especial, sobre as culturas iorubá e fon-ewe e suas relações com a Bahia. Em 1953, Verger foi consagrado babalaô, recebendo o nome Fatumbi - nascido de novo graças ao Ifá. A partir daí, passou a assinar Pierre Fatumbi Verger. Fonte: LODY, 2015, p.123.

como símbolo tutelar, protegendo contra todos os malefícios invisíveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.107).

Affonso também comenta sobre rosários e bentinhos, peças geralmente em miniatura que representavam símbolos do cristianismo e eram usados pela *Mulata Paraense* segundo a confraria à qual pertencia. Desse modo, podemos sugerir que tais usuárias fossem adeptas de práticas religiosas sincréticas ou que escondessem suas verdadeiras crenças de matriz africana, temendo possíveis perseguições. Assim, ao utilizarem símbolos da religião cristã, muitos eram ressignificados para estabelecer um elo com suas crenças de origem ou de suas antepassadas.

Nos braços roliços, ela usava pulseiras de contas de coral e anéis em quase todos os dedos. O uso excessivo de anéis era uma prática recorrente entre algumas mulheres escravizadas no Brasil, funcionando como forma de distinção. Sobre as contas de coral, é válido destacar que essa “era a pedra de Oxum e quem a usava se sentia fortalecido com os seus poderes e ao mesmo tempo protegido de todas as forças contrárias a este deus” (JANUÁRIO, 2003, p.5).

Para completar seu modo de vestir, a *Mulata Paraense* usa um lenço de seda de cores vivas sobre os ombros, no mesmo estilo de um xale. No braço esquerdo, segurava uma cesta, que podia servir tanto para carregar suas compras quanto para carregar seus materiais de trabalho. Enquanto isso, a mão direita segurava uma sombrinha forrada de tafetá com barra de flores estampadas, utilizada tanto para os dias ensolarados quanto para os chuvosos, o que é ratificado em: “Todo mundo no Pará carrega uma sombrinha, é uma parte necessária de seu traje. Elas são necessárias para o proteger dos raios de um quase vertical sol, e como um abrigo das chuvas e tempestades que caem depois de escurecer” (KERBEY, 1911, p.81 apud HAGE, 2012, p.11).

Ainda sobre o uso de objetos para se protegerem do sol e da chuva, Hage (2022) comenta que o guarda-chuva era considerado um item de prestígio e distinção antes do século XVIII, e com a popularização da tecnologia tornou-se gradativamente mais comum na vida das pessoas. “O guarda-chuva tinha sido um mero jogo e brinquedo para pessoas de posição, mas tornou-se uma necessidade para as classes ativas, trabalhadoras e profissionais” (VON BOEHN, 1929, p.137-138 apud HAGE, 2022, p.242).

Neste sentido, a imagem da sombrinha ou do guarda-chuva passou a se associar culturalmente às classes trabalhadoras e médias, como é o caso da *Mulata*

Paraense, o que fica subentendido que estas transitavam pela urbe a pé, seja a trabalho ou em suas atividades diárias. Ainda que Perrot (2017, p.276) disserte sobre a sociedade francesa do século XIX, podemos estabelecer certa relação com a sociedade belenense do mesmo período ao apontar que, enquanto as mulheres burguesas possuíam uma circulação mais restrita, “a mulher do povo se mantém muito presente na cidade do século XIX”. Isso pode ser corroborado por ilustrações e fotografias dos chamados “tipos regionais”, que serão discutidos mais adiante.

Também podemos inferir que o uso e a consequente representação de alguns objetos, como a sombrinha, a cesta, e até um peixe na mão, demonstram que essas mulheres circulavam pelo espaço urbano e fornecem pistas sobre os trabalhos que exerciam para seu sustento. Além disso, essas mulheres estariam “supostamente” menos presas aos ideais da moda, como Affonso (1976) relata em sua obra.

Ainda assim, podemos notar algumas influências da moda europeia, como o uso do lenço de seda e das chinelinhas de luxo. Conforme assinala Souza (1987, p.47), as leis suntuárias determinavam que “as sedas, as pelícias, as correntes de ouro, são privativas de certas camadas, encontrando-se interditas às demais”, as quais nem sempre eram respeitadas, de modo que mesmo entre as mulheres das camadas mais pobres, esses objetos se faziam presentes.

Para Affonso, a *Mulata Paraense* apresenta características vestimentares próprias, que não a configuram como um “tipo” das baianas que fazem parte do imaginário brasileiro.

Adicionalmente a esta emblemática figura, o autor também apresenta um desenho da *Preta Mina* e outro da chamada *Crioula do Maranhão*, ambos copiados do natural em 1880, evidenciando os costumes das mulheres negras nas cidades do extremo norte do país. Aqui, Affonso comenta mais detalhadamente sobre as chinelinhas de luxo:

[...] chinelinha de pelica branca, ou de polimento, em que mal introduzia os dedos do pé sem meia, apoiando-lhe o meio da sola sobre o salto, o que lhe comunicava um andar gingado e cadenciado, crepitando nas pedras da calçada estalidos secos, num tique-taque ritmado, que a denunciava à distância (AFFONSO, 1976).

Sua condição social já expunha, segundo o autor, a “tentação de fazer de moça branca”, recorrendo à última moda, sendo alvo dos “apodos das malungas e

das surriadas dos moleques [...], que a perseguiam com remoques e cantiguinhas” (p.126).

O uso desses e de outros códigos de representação, sobretudo os europeus, deve-se principalmente à necessidade dessas mulheres de buscar aceitação ou, ao menos, serem toleradas pela sociedade e, assim, obterem o seu espaço.

Figueiredo (2012) aponta a cuidadosa descrição de João Affonso sobre o “tipo popular”, que era a denominação que os folcloristas da época concediam às mulheres reconhecidas em qualquer parte da cidade, aspecto este que atribuía autenticidade à figura descrita, como símbolo de um tempo passado. O autor também assinala que a *crioula* da terra era a ponte entre o passado africano e a mestiçagem nacional e, por isso mesmo, era representada por João Affonso já perfeitamente aclimatada ao ambiente da casa brasileira.

João Affonso esclarece que a figura popular da *Mulata Paraense*, no tempo em que escreveu seu livro, já havia desaparecido “inteiramente do movimento da vida contemporânea de Belém” (AFFONSO, 1976, p.224), mas já fazia parte do imaginário popular.

Salles comenta que tal situação pode estar relacionada à grande crise econômica, responsável por afastar da paisagem urbana a “mulata sestrosa”, enquanto outros “tipos populares”, como a tacacazeira, permanecem até hoje nas ruas de Belém, ocupando pontos fixos, assim como as “baianas” de Salvador e do Rio de Janeiro. Para o autor, no estado do Pará, essa atividade não constitui um monopólio de negras e *mulatas*, pode-se considerá-las concorrentes das caboclas que, herdeiras de tradições indígenas, são, no extremo Norte, peritas cozinheiras e responsáveis pela manutenção da cozinha regional brasileira mais autêntica (Salles, 1971, p.117).

Entretanto, a figura mais emblemática das ruas da capital paraense também protagonizava seu próprio processo de resistência, conforme descrito pelo cronista Raimundo Morais na década de 1930:

Gente asseada, até as mulatas, de chinela na ponta do pé, trazem na trunfa do cabelo, enfiado no pente, a vagem da baunilha ou o molho do patchuli. O cheiro de papel, misto de raízes, ervas, trevos, paus ralados, jasmins e rosas, vendidos em balaios de talas, e que as donzelas e matronas espalham na roupa branca de suas arcas e cômodas, traduz o gênio limpo da mulher (MORAIS, s/d apud MARANHÃO, 2000, p.61).

Por fim, ao descrever e destacar a *Mulata Paraense*, João Affonso finaliza o estudo da vestimenta em sua obra *Três séculos de modas* invertendo a cronologia: “ao invés de acabar na atualidade, encerra-se com uma recordação do passado” (AFFONSO, 1976, p.224), concedendo um desfecho diferenciado à sua narrativa.

Diante do exposto, pode-se inferir que a *Mulata Paraense*, de João Affonso e David Widhopff, constitui um indício significativo de articulação entre os relatos de cronistas e viajantes e a visualidade presente na *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio.

Retomando o conceito warburguiano de *Nachleben* (sobrevivência das imagens) ao destacar a capacidade das formas culturais em atravessar épocas e ressurgir com novos sentidos (SANTOS, 2019), a representação da *Mulata Paraense* de Affonso nos faz refletir que o excesso de informação, seja nas roupas ou nas joias usadas pela personagem, reflete um compilado de visualidades observadas pelo autor ao longo dos anos e que foram reorganizadas em uma síntese imagética que ressignifica e projeta no presente múltiplas camadas de memória, tradição e identidade cultural. Ao passo que, na representação de Antonieta Feio, o efeito hiperbólico é atenuado, mantendo-se certos símbolos de forma simplificada, o que reforça a busca por uma visualidade mais próxima da experiência cotidiana.

Como visto anteriormente, os relatos de viajantes oferecem um rico panorama sobre os modos de vestir e adornar das mulheres populares de Belém no século XIX e início do século seguinte, revelando um universo no qual tecidos leves, transparências, rendas, colares de ouro, flores nos cabelos e perfumes compõem uma estética própria, ao mesmo tempo vista como sofisticada e sensual, haja vista que tais descrições foram feitas sob o olhar ocidental, branco, masculino e, geralmente, eurocentrado.

Neste sentido, podemos afirmar que essas descrições são exemplos de *imagens de controle*, utilizadas pelos grupos dominantes para perpetuar padrões de violência e dominação. Tais imagens, aplicadas às mulheres negras, baseiam-se em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e sexualidade, sendo manipuladas para conferir às iniquidades socioraciais a aparência de naturalidade (BUENO, 2020).

Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, imagens estereotipadas da feminilidade negra adquirem um significado especial. Como a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite, no exercício do poder, manipulam ideias sobre a feminilidade negra. Isso se dá a partir da exploração de símbolos já existentes ou a partir da criação de novos símbolos (COLLINS, 2009c, p. 76 apud BUENO, 2020, p.79).

Nas citações descritas, o padrão de representação da *mulher paraense* parece não se modificar, tendo se iniciado no século XIX e perpetuado até a primeira metade do século XX. É nesse contexto que Antonieta Feio pode ter resgatado, em *Vendedora de Cheiro*, as descrições minuciosas dos viajantes para reconstituir uma imagem identitariamente simbólica das mulheres amazônicas, que transcendem sua época.

Os elementos que compõem a estética da *mulher paraense*, frequentemente associados a narrativas exóticas, são ressignificados pela artista para construir uma representação que privilegia a agência e a identidade das mulheres retratadas.

Assim, a *Vendedora de Cheiro* sintetiza essa recuperação histórica ao conjugar vestuário e adornos descritos nos relatos com uma abordagem moderna e positiva. É interessante pontuar que a artista retirou a carga erótica e sensual da personagem, retratando-a como uma mulher mais velha, que poderia até mesmo ser a jovem descrita pelos viajantes no século XIX.

Feio revisita essas referências não como uma reprodução passiva, mas como um gesto de valorização cultural, atribuindo às mulheres amazônicas um protagonismo que contrasta com os olhares externos que as objetificavam. O uso dos tecidos, a ornamentação e a presença marcante do ouro e das flores ganham, na obra, um sentido de pertencimento e empoderamento. Assim, a artista transforma o que antes eram descrições estrangeiras em um símbolo de força e continuidade, reafirmando a identidade amazônica dentro de uma perspectiva moderna.

1.3. Entre espartilhos e babados: a moda das mulheres abastadas na *Belle Époque belenense*

Ainda que o objetivo principal desta pesquisa seja a discussão sobre o modo de vestir de uma trabalhadora, consideramos pertinente abordar o outro lado do espectro que coexistia no espaço público. Neste sentido, apresentamos um breve

panorama das vestimentas de mulheres financeiramente abastadas, a fim de mostrar o luxo que exibiam em seus corpos, reafirmando seu poder financeiro.

Como visto anteriormente, na virada do século XIX, Belém desponta entre as grandes cidades brasileiras do período, devido ao ciclo de exportação da borracha, responsável por transformar não apenas a economia local, mas também os costumes, hábitos e padrões de consumo, ligados a valores franceses, momento que ficou conhecido como *Belle Époque*.

As constantes idas e vindas de navios internacionais garantiam grande parte do abastecimento da capital belenense, favorecendo a implantação do gosto e do consumo que valorizavam o que vinha de fora e enfatizavam os sinais de uma desejada aproximação social e cultural com as capitais europeias, consideradas paradigmas do almejado progresso (DAOU, 2004, p.16).

Nesse sentido, podemos aferir que tal meio de transporte exerceu papel fundamental no período da *Belle Époque*, por representar o meio pelo qual a moda, os ideais, os periódicos e os artigos de luxo de origem estrangeira chegavam a Belém, estabelecendo conexões entre o *Velho Mundo* e o cenário amazônico.

A *Belle Époque*, com seu desejo de “modernidade”, não alterou somente a infraestrutura das cidades, mas também modificou o estilo de vida, os modos de viver no espaço público e sua ressonância no ambiente privado. Projetava-se, ainda, um modelo ideal de mulher que, segundo Almeida (1995), “numa sociedade cujas elites defendiam um projeto modernizador, era o da senhora branca, cujo comportamento era marcado pelo recato, pela elegância, pela altivez, pela instrução”.

Os rituais do “ser moderno” transformaram as relações sociais, assim como modificaram o gosto e a estética, especialmente a relação das pessoas com a moda, mantendo-se a associação obrigatória com símbolos cosmopolitas, sobretudo de origem européia ou norte-americana, por parte da elite do período, consolidando a prática *chic* (SILVA, 2016a, p.41).

Em um importante estudo sobre a moda no século XIX, Gilda de Mello e Souza (1987, p.19-20), discorre sobre as “transformações sucessivas por que passa a ornamentação do indivíduo – a vestimenta, o penteado, a máscara fisionômica”. A autora também expõe que a moda serve à estrutura social, acentuando a divisão em classes; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de

afirmação como membro do grupo); e exprime ideias e sentimentos, funcionando como uma linguagem artística.

João Affonso (1976), ao analisar a moda, ressalta a “propensão dos brasileiros em aceitar o que vinha do estrangeiro”. Freyre (2009, p.105) também comenta essa tendência, observando que o Brasil importava diversos artigos franceses de moda feminina, masculina e infantil. Chapéus, capas, espartilhos, vestidos excessivamente volumoso com babados e laços, além dos penteados, eram copiados pelas mulheres que almejavam a elegância europeia, muitas vezes, sem a adaptação ao clima da região (Fig.21), tornando-se, muitas vezes, anti-higiênicas e inadequadas ao clima tropical.



Figura 21: Grupo de senhoras paraenses, representantes das classes abastadas da sociedade da borracha.

Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/albuns/albumdopara1899/76/#zoom=z>
Acesso em: 8 Jan. 2020.

Tal consumo e a exibição das mercadorias estrangeiras, em especial as francesas e inglesas, no que se refere à moda, funcionavam como uma tentativa de expressar as aspirações sociais. Como expõe Sarges (2010), a moda é um fenômeno típico da sociedade urbano-industrial, estimuladora do consumo. Dessa forma, ela serve à estrutura social e subjugará Belém a um modelo internacional do

“bem vestir”. No Brasil dos séculos XVIII e XIX, os tecidos utilizados pelas damas funcionavam como marcadores de distinção social: para as damas ricas, cabiam os serafins, as sedas e os veludos; para a população comum, os tecidos inferiores, como o algodão.

As mulheres pertencentes à elite econômica belenense do século XIX demonstravam um cuidado especial com o vestir, tanto que mandavam buscar seus vestidos em Londres e/ou Paris. Essa demanda estimulou a instalação de lojas de departamentos que comercializavam itens da moda trazidos por navios europeus, com destaque para a *Bom Marché*, *Bazar Parisiense*, *Leão do Norte*, *A Formosa Paraense*, *Paris N'América* e *Casa Africana*.

Na ilustração que compõe o anúncio da Casa Africana (Fig.22), publicado no jornal *A Província do Pará* em 1911, notamos duas senhoras vestindo trajes da moda parisiense, usando “linhos em riscas verdadeiramente chics”. Assim, nota-se a constante necessidade da elite belenense de evidenciar que ser “chic” era copiar as práticas vestimentares europeias, a fim de mostrar *status*.



Figura 22: Anúncio da Loja *Casa Africana*
Fonte: Jornal *A Província do Pará*, 7 de janeiro de 1911.
Acervo da Biblioteca Pública do Pará Arthur Vianna.

A influência parisiense em Belém foi tão marcante que inspirou a criação de um importante centro comercial da época, a loja *Paris N'América*, responsável por atender ao requinte tanto das damas quanto dos cavalheiros da sociedade. Sua construção foi inspirada nas grandes lojas de departamentos parisienses e reproduz, em sua distribuição, um exemplar tradicional da arquitetura colonial, com a loja no térreo e residência nos pavimentos superiores. O proprietário importou o projeto de Paris, e a obra foi executada pelo engenheiro Raimundo Viana, tendo sido fundada em 1870. Atualmente, a loja funciona apenas no térreo, com a venda de tecidos.

Além desses estabelecimentos fixos, existiam também as lojas ambulantes, que vendiam, em carros e tabuleiros, fazendas francesas e inglesas, bem como diversas miudezas. A Rua João Alfredo era um espaço comercial relevante em Belém e se consolidava como uma das grandes vias de sociabilidade das elites. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o centro comercial de Belém atingiu seu auge. Nesse período, a Rua João Alfredo ocupava posição de destaque no roteiro de compras das pessoas “mais elegantes” da cidade; sapatarias e lojas de tecidos tinham papel central, pois era ali que as mulheres da alta sociedade compravam as *fazendas* da moda para confeccionar vestidos de baile e trajes do dia a dia (MARTINS JÚNIOR, 2010, p. 47).

Ainda para o autor supracitado, as experiências femininas no espaço urbano são diversas, e os significados atribuídos a elas também. De um lado, estavam as mulheres dos grupos mais pobres da população, que faziam das ruas o espaço de suas atividades de trabalho; de outro lado, mesmo com usos distintos, as mulheres das classes mais abastadas também circulavam pelas ruas do comércio da capital paraense.

2

TRAMAS DA CIDADE: TRABALHO, RACIALIZAÇÃO E O VESTIR DE VENDEDORAS

2.1 (Sobre)viver e labutar: o contexto social das mulheres populares em Belém

Como o foco desta pesquisa é a obra *Vendedora de Cheiro* (1947), analisada a partir de seus modos de vestir, consideramos importante traçar um breve panorama de como viviam as mulheres das classes populares ainda no século XIX, período em que a imagem dessa vendedora ambulante foi criada e projetada socialmente. Acrescentamos também informações referente ao século XX, por se tratar da época em que a obra em questão foi criada por Antonieta Feio.

Conforme expõe Soihet (2018), durante a *Belle Époque*, com a instauração da ordem burguesa, houve a preocupação em modernizar as capitais, transformando-as em metrópoles com hábitos “civilizados”, nos moldes parisienses. Nesse contexto, os hábitos populares passaram a receber maior atenção, especialmente à medida que o trabalho compulsório era substituído pelo trabalho livre. Assim, foram feitas medidas para adequar homens e mulheres dos segmentos populares a novos valores de comportamento, que envolviam a disciplinarização do espaço e do tempo do trabalho, estendendo-se às demais esferas da vida. Esperava-se das camadas populares uma força de trabalho produtiva e disciplinada. Sobre as mulheres, recaía uma intensa carga de pressões quanto ao comportamento pessoal e familiar desejado, de modo a garantir sua inserção na nova ordem.

A autora também destaca a multiplicidade de formas de organização familiar entre os populares, sendo frequentes as famílias chefiadas por mulheres sós, devido às dificuldades econômicas e aos valores próprios da cultura popular. Importa salientar que as concepções de honra e de casamento das mulheres pobres eram vistas como perigosas à moralidade da nova ordem que se formava. O Código Penal, o complexo judiciário e a ação policial eram os recursos utilizados pelo sistema vigente para disciplinar, controlar e normatizar a vida dessas mulheres, impondo moderação à sua linguagem e incentivando “hábitos sadios e as boas maneiras”, reprimindo seus “excessos” verbais.

A violência era uma presença marcante nesse processo, já que a postura das classes dominantes se caracterizava mais pela coerção do que em qualquer tentativa de direção intelectual ou moral. Essas mulheres estavam submetidas a violência estrutural, além de outras formas específicas de violência decorrentes de sua condição de gênero, frequentemente entrelaçadas.

Ainda para Soihet (2018), a aceleração da urbanização provocou o deslocamento progressivo das populações pobres para as capitais, onde buscavam se estabelecer em áreas centrais, próximas aos mercados de trabalho, ocupando habitações coletivas, como casas de cômodo ou cortiços. O empenho das autoridades em impedir a presença dos populares em certos locais, no esforço de afrancesar a cidade para o usufruto das camadas abastadas, intensificava os episódios de violência. No caso das mulheres, acrescentavam-se os preconceitos relativos ao comportamento, à classe social e ao gênero.

No que se refere à habitação das classes populares, os cortiços constituíam moradias coletivas que abrigavam essas mulheres. Situados em áreas urbanas centrais, abrigavam diversas famílias que viviam em condições precárias. Essas habitações surgiram nas grandes cidades brasileiras como resultado do rápido crescimento urbano e da falta de políticas habitacionais adequadas às populações de baixa renda.

Esses espaços eram formados por quartos pequenos, aglomerados em construções geralmente mal conservadas. As condições sanitárias eram extremamente deficientes, com banheiros coletivos e pouco acesso à água potável. Essas habitações simbolizavam a exclusão social e a desigualdade econômica, sendo reflexo da urbanização desordenada e da incipiente industrialização brasileira. Jornalistas da época, influenciados pelas concepções higienistas, viam os cortiços como espaços que deveriam ser excluídos da sociedade.

A junta de higiene pública mandou fechar um cortiço existente a rua Arcipreste Manoel Theodoro, próximo a praça D. Pedro II. O cortiço, este de propriedade de Felipe da Costa Teixeira. Praza a Deus que essa medida extenda-se a todos os cortiços immundos que existem nesta capital, junto a praça do governo e até muito próximo a casa do inspetor da junta, a rua longa. D'ahi, até o despejo é feito na rua. Esperamos que não appareça o protecionismo, em que sendo a lei igual para todos, a junta mande demolir quantos cortiços por ali existam, os quais são verdadeiros focos de immoralidade⁸⁶ (O Democrata, Belém, 22/01/1892, p.02 apud TRINDADE, 1997).

O jornalista descrevia o cortiço como um exemplo de construção insalubre e como foco de imoralidade. Tal visão permaneceu nos anos seguintes, pois, em 1903, o intendente Antônio Lemos determinava, no Código de Polícia Municipal:

⁸⁶ O trecho está presente no artigo: “Ruas de desordem”, mulheres fora da ordem: um olhar sobre as relações de gênero e práticas culturais em Belém no final do século XIX e início do XX, da autoria de TRINDADE (1997).

Cumprindo libertar a cidade de grande número de cortiços situados em diversos lugares do perímetro urbano, na maior parte insalubres [...] verdadeiros centros de imoralidade [...] perigosos à saúde pública [...] resolvo, determinar o fechamento e demolição de todos os cortiços existentes nesta cidade, ficando para tal marcado o prazo de 90 dias, improrrogável, na forma da lei, e que será contado da data da respectiva intimação⁸⁷.

Assim, os cortiços foram demolidos e seus moradores removidos da área central de Belém, sendo progressivamente afastados para as margens do chamado progresso.

Neste sentido, lembramos que não apenas Belém, mas muitas capitais brasileiras passavam nesta época por uma reurbanização, que atingia principalmente as áreas centrais da cidade. Para tanto, faziam o uso do binômio beleza-saúde, na busca pela extirpação de tais moradias. [...] Além disso, havia a frequente preocupação com a moralização das ruas. A eliminação dos cortiços do meio urbano era uma forma de acertar dois alvos com uma só investida. Com isto se mantinha a cidade mais bela, deixando satisfeitos os higienistas e a elite, que não mais se defrontariam com os focos de propagação de doenças, criminalmente e imoralidades, que acreditavam provir dos moradores (TRINDADE, 1997).

O que estava fora dos padrões de “modernidade” e francesismo almejados no período gerava incômodo entre a elite política e econômica da cidade, o que também abarcava às moradias: “uma vez pobres e, sobretudo negras, elas produziam seu espaço doméstico em barracas ou quartos, muitas vezes de aluguel, os quais destoavam dos padrões estéticos objetivados pelas elites dirigentes” (ALMEIDA, 1995).

Ainda sobre a habitação das classes populares, Velloso (1990) afirma que estas eram quase desprovidas de divisões internas. Faz-se de tudo em todos os espaços: o sono se mistura ao lazer, ao trabalho e à alimentação. Enquanto trabalham, as mães cuidam dos filhos, trocam confidências com as comadres, cantarolam e oferecem conselhos. Assim, entre as camadas populares, a arquitetura espacial obedece mais à lógica das necessidades e do improviso do que aos códigos formais de construção.

Ideia que encontra eco no segundo plano da pintura *Vendedora de cheiro*, onde tábuas de madeira compõem a parede remetem a construções precárias e funcionais, características das habitações populares, presentes sobretudo nas periferias das cidades brasileiras e por populações ribeirinhas, conforme nos lembra

⁸⁷ Belém. Código de Polícia Municipal, 1903, art.149.

Fernandes (2013) em sua pesquisa *O moderno em aberto*. A escolha desse elemento não apenas contextualiza socialmente a personagem, como também reforça a ambiência doméstica e cotidiana da cena.

Com relação ao conhecimento, essas mulheres conhecem de tudo um pouco: o poder de cura das ervas medicinais, sabem rezas para resolver os mais variados problemas, lideram mutirões de trabalho, dão conselhos à comunidade, mediam conflitos, administram os poucos recursos, organizam festas, entre outras atividades (VELLOSO, 1990).

A grande maioria das mulheres do povo não era formalmente casada, fugindo, assim, dos estereótipos estabelecidos. As causas que explicam o desinteresse dessas mulheres pelo casamento formal incluíam os entraves burocráticos, a ausência de propriedades e o alto custo das despesas matrimoniais, o que as levava a viver em regime de concubinato. Quanto às mestiças e negras, a condição era ainda mais vulnerável, pois viviam menos protegidas e mais sujeitas à exploração sexual. Suas relações amorosas tendiam a se desenvolver dentro de um outro padrão de moralidade, que se contrapunha ao ideal de castidade (SOIHET, 2018).

Enquanto as mulheres ricas eram estimuladas a frequentar as ruas em momentos pontuais, como para fazer compras, ir ao teatro, ao cinema ou a casas de chá, era de praxe que estivessem sempre acompanhadas, o que obviamente não se aplicava às mulheres populares, haja vista a necessidade de garantir a própria sobrevivência.

Nas cidades, as mulheres pobres circulavam por espaços sociais como fontes, lavadouros, ruas e praças, onde se alternavam e se sobreponham o convívio entre vizinhos e forasteiros, o controle do fisco municipal e o pequeno comércio, livre ou clandestino. O espaço de sobrevivência dessas mulheres foi, aos poucos, sendo absorvido pelo processo de urbanização, num longo confronto de reclamações e resistência (DIAS, 1995).

Outra característica fundamental das mulheres populares era sua participação ativa no trabalho. Embora mantidas em posição subalterna, geralmente não se adaptavam às características consideradas universais ao sexo feminino, tais como: a submissão, o recato, a delicadeza e a fragilidade.

As estratégias de sobrevivência adotadas por essas mulheres em Belém eram múltiplas e abrangiam diferentes espaços de trabalho. Atuavam tanto em suas

próprias casas quanto nas de outras pessoas, desempenhando funções como empregadas domésticas, cozinheiras, passadeiras e governantas; outras trabalhavam em fábricas e nas ruas da cidade, principalmente como vendedoras, lavadeiras e, em alguns casos, como meretrizes.

Ainda que Perrot (2017) retrate a Paris popular do século XIX, observamos certas similaridades com a Belém do mesmo período e da primeira metade do século XX, especialmente no que se refere ao trabalho das vendedoras ambulantes, também chamadas de *camelôs*. A autora comenta que as mulheres se sobressaem nessa função ao se apropriarem de um trecho da rua, onde estendiam um pano e expunham objetos à venda, como produtos artesanais e mercadorias compradas a baixo custo; nesse sentido, os pequenos ofícios e comércios constituíam sua principal fonte de sustento. Essa mulher que circulava pelas ruas possuía mais independência nos gestos e na fala, o que lhe concedia maior liberdade de expressão ao resistir à polidez, seja pela sua irreverência, ironia e espontaneidade.

No que tange às especificidades das mulheres populares em Belém no final do século XIX, de acordo com Fontes (1997, p.182), o mercado de trabalho não era muito amplo, pois a cidade oferecia poucas oportunidades de trabalho assalariado, sendo raras as lojas ou fábricas que contratavam mulheres. Assim, o trabalho doméstico constituía o principal setor assalariado a absorver mulheres negras e brancas pobres. Mesmo diante das pressões das políticas governamentais, essas mulheres formaram laços de solidariedade e convivência, marcando presença no espaço público da cidade. Nos discursos jornalísticos de Belém, tais presenças eram frequentemente associadas à desordem e à indisciplina.

Conforme citado anteriormente e como revela a historiografia sobre a *Belle Époque*, o ideal de progresso e “modernização” concebido pelas elites não contemplava a totalidade da população. Como explica Almeida (1995), grande parte dos habitantes garantia seu sustento por meio de atividades como o comércio a retalho e ofícios manuais, além de habitar moradias modestas situadas em diversos pontos da cidade. As mulheres negras ocupavam ruas, praças, mercados e festividades religiosas, atuando como vendedoras de açaí, de flores e doces, além de exercerem funções como cozinheiras, criadas, amas de leite, amas secas, lavadeiras, prostitutas, cafetinas, entre outras.

Tais atividades e comportamentos relacionados às posturas dessas mulheres eram sistematicamente criticados e combatidos. Para os governos municipais e

provinciais, era conveniente promover a exclusão de negras e negros do mercado de trabalho assalariado em Belém, o que impulsionou campanhas em favor da contratação de imigrantes europeus. Dessa forma, o acesso da mulher negra ao trabalho remunerado foi amplamente restringido, ficando, em grande medida, limitado aos serviços domésticos.

Quanto às atividades de lazer, na boêmia belenense, as mulheres negras frequentavam sambas, pagodes, rodas de capoeira, carimbó e batuques realizados em diversos pontos da cidade, mesmo com a repressão imposta pelos Códigos de Posturas, que combatiam tais práticas, uma vez que estas se contrapunham às concepções modernas de segurança e progresso.

Ao compararmos a mulher do povo com a mulher da elite econômica, observamos inúmeras especificidades que atravessam esses dois universos distintos, inclusive nas representações que cada uma constrói sobre seus corpos. Enquanto as mulheres economicamente mais abastadas tinham suas imagens atreladas à pureza e à castidade, valores amplamente defendidos pela ordem burguesa, seus corpos se retraíam, tanto simbolicamente quanto literalmente, seja pela presença do espartilho comprimindo seu corpo, seja pela moral vigente do período. A sociabilidade dessas mulheres nas ruas ocorria em situações pontuais e, quase sempre, acompanhadas de terceiros.

Já a imagem da mulher popular costuma estar associada ao erotismo e à luxúria; seu corpo raramente é comprimido por espartilhos, dada a necessidade constante de movimentação para garantir sua subsistência. Esse corpo se expande, encontrando nas ruas uma extensão de suas vivências cotidianas. Assim, essa mulher rompe com as condutas pré-estabelecidas e, muitas vezes, é rotulada como desordeira.

Sobre essa representação, Cancela (1997, p.116) destaca a liberdade dos movimentos corporais, a beleza dos atrativos físicos realçados por um vestir considerado “descuidado” e a malícia frequentemente refletida no olhar. Esses elementos compõem algumas das imagens pelas quais escritores, jornalistas e memorialistas retratavam as mulheres das camadas populares, como *mamelucas*, *índias* e *caboclas*, que circulavam pelas ruas de Belém no final do século XIX e início do XX, vendendo açaí, *cheiro*, vasilhas de barro, flores, lavando roupas, costurando, trabalhando como criadas ou mesmo se prostituindo.

Ainda sobre os criadores e propagadores dessas imagens relacionadas ao comportamento feminino, Pantoja e Leal (1997) acrescentam o grupo beneficiado pela economia extrativista da borracha, então em ascensão, o que nos ajuda a compreender a carga preconceituosa direcionada às mulheres do povo.

Essas mulheres sofreram as mais diferentes formas de marginalização e discriminação, decorrentes de sua condição de gênero e da liberdade com que experienciavam o espaço público, atuando não apenas nos serviços domésticos, mas também em atividades que lhes permitiam participar com maior frequência da vida cotidiana da cidade.

Cancela (1997) também observa que essa liberdade de circulação e atuação pública levou ao estabelecimento de representações depreciativas, as quais contribuíram de uma identidade marcada por estereótipos, fundamentando processos de diferenciação, hierarquização e discriminação.

Enquanto a elite financeira se empenhava em imitar os hábitos e a moda europeia, ex-escravizados, ribeirinhos e trabalhadores em geral recusavam essa estética, adotando trajes mais leves e de cores claras, adequados à realidade climática da região e mais funcionais para o trabalho⁸⁸. Isso, porém, não impedia que esses trajes das classes populares fossem dotados de peculiaridades, chamando a atenção de viajantes estrangeiros ainda antes da *Belle Époque*.

Com o propósito de investigar as múltiplas formas de vestir e adornar-se das mulheres do povo, selecionamos, nas páginas que se seguem, um conjunto de litografias, fotografias e pinturas produzidas entre o século XIX e na primeira metade do século XX. Esses registros visuais permitem observar preferências estéticas, possíveis escolhas e, por conseguinte, identificar elementos que foram preservados, subtraídos ou reformulados na construção da visualidade do traje da *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio. Uma análise mais ampla será apresentada ao final da pesquisa, em diálogo com descrições extraídas de obras literárias do período.

2.1.1 Entre ruas e vielas: o trabalho feminino por Joseph Righini

Joseph Léon Righini (1820-1884) foi o pintor de paisagem de maior destaque em Belém durante o Segundo Reinado. Natural de Turim e filho de artista, estudou

⁸⁸ Essa análise e outras estão presentes no artigo de minha autoria: “Entre Tecidos e Adornos: a moda das mulheres das camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912)” (2018), disponível em: https://generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-13/13_Entre-tecidos-e-Adornos.pdf. Acesso: 28 Dez. 2023.

na Academia de Belas Artes de sua cidade natal. Vindo de Gênova, desembarcou no Brasil em novembro de 1855 como cenógrafo da companhia teatral de José Maria Ramonda. Em território brasileiro, passou por algumas capitais como Salvador, Recife, São Luís e Belém. Nessas duas últimas, fixou residência e atuou como pintor, fotógrafo e cenógrafo teatral (RODRIGUES, 2015, p.104).

Suas especialidades incluíam desenhos de paisagens, figuras, flores, frutas e ornamentos, além de pinturas a óleo, aquarela e miniaturas sobre marfim. Conforme relata Rodrigues (2015), em meados da década de 1860, Righini mudou-se para Belém e, como fizera no Maranhão, passou a lecionar pintura e desenho de paisagem no Pará. Em janeiro de 1867, sob o título de *Panorama do Pará*, a imprensa noticiou o projeto idealizado pelo litógrafo alemão Johann Karl Wiegandt (1841-1908) e por Righini, com o objetivo de “fazer aparecer 12 vistas dos principais edifícios e lugares mais pitorescos da capital”.

Nesta pesquisa, selecionamos três obras que fazem parte do referido álbum, por apresentarem em suas composições mulheres que trabalhavam nas ruas de Belém, como é o caso da litografia *A Estrada de São José*⁸⁹ (Fig.23), que retrata as imponentes palmeiras contrastando com o chão de terra batida e, em primeiro plano, uma criança e uma mulher negra, ambos descalços e com roupas surradas. A cena é composta por outros transeuntes: um guarda armado, dois casais, uma criança e um carro de tração animal. Retomando o primeiro plano da obra, vimos as vestimentas desalinhadas da mulher e da criança, que evidenciam a origem humilde de ambos, com rasgos, manchas e barras descosturadas, mostrando o uso excessivo. O menino veste uma camisa longa de mangas compridas, segura um carrinho e, com a outra mão, agarra a saia da mulher, provavelmente sua mãe, em mais um dia de trabalho nas ruas de Belém.

⁸⁹ No site do Centro de Memória da Amazônia a mesma litografia está descrita como: “Avenida São José - atual 16 de Novembro”. Disponível em: <https://www.cma.ufpa.br/galeriarighini.html>. Acesso: 23 Mai. 2022.



Figura 23: *Estrada de São José* (1867) de Joseph Léon Righini,
com detalhe da vendedora ambulante

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 30 de Novembro de 2023 na Biblioteca Guita e José Mindlin - USP.

O tabuleiro equilibrado sobre sua cabeça revela sua profissão de vendedora ambulante. A blusa amarela de mangas compridas parece estar fechada por um único botão na parte superior, revelando assim, parte de seu corpo. A saia azul apresenta detalhes amarelos na barra, mas também exibe manchas escuras entre os desenhos, possivelmente resultantes das andanças pelas ruas sem pavimentação. Ela usa ainda uma longa anágua branca, que ultrapassa o comprimento da saia. Ainda sobre a vestimenta da vendedora e da criança, é possível comentar que ambas revelam a dificuldade em arcar com os custos do vestuário, seja no caso de um possível senhor proprietário de poucos escravizados, seja no de uma mulher negra livre que sobrevivia do próprio trabalho.

A aquisição de roupas pouco se alterava tanto para os escravizados quanto para os negros pobres livres:

[...] além naturalmente da muda que pudessem ganhar de seu senhor, fazia-se com recursos próprios, particularmente no caso dos negros de ganho [...] recorriam a alfaiates e costureiras, muitos desses profissionais também escravos, pagando pelo serviço ou eles próprios as confeccionavam. As chamadas mudas de roupa, distribuídas periodicamente pelos senhores a seus escravos, não devia variar muito na cidade em relação ao campo, onde os homens recebiam calça, camisa e jaqueta curta, enquanto as mulheres, blusa, saia longa e lenço para o cabelo [...] As crianças usavam uma camisa comprida (LAPA, 2008, p.228).

Os tecidos utilizados eram diversos e bastante simples, conhecidos como “panno de escravos” (LAPA. 2008, p.232), confeccionados por indústrias têxteis que passaram a suprir essa demanda anteriormente atendida pelo artesanato caseiro, um costume colonial que associava o ato de “fiar e costurar” à “escravidão doméstica”. Esses ofícios já apresentavam sinais de crise na terceira década do século XIX, por se mostrarem antieconômicos (DIAS, 1995, p.226-228). Conforme relata Dias (1995, p.130), os escravizados recebiam apenas três mudas de roupa por ano: “para as mulheres, três camisas e três saias de algodão grosso, resistente, mais um manto de baeta, forrado de algodão [...]”.

Mais uma vez, vimos a relação entre profissão e o uso de objetos considerados “mágicos” por suas portadoras. Ela carrega no pescoço uma espécie de saco retangular, pendurado por um fio, que pode ser um escapulário (Fig.24) ou uma bolsa de mandinga (Fig.25), evidenciando suas crenças e sua conexão com a ancestralidade.



Figura 24: Escapulário

Fonte: TEIXEIRA, 2015

Fotografia realizada pela autora no dia 18 de agosto de 2015 no Museu Carlos Costa Pinto, Salvador - BA.



Figura 25: Bolsa de Mandinga da África Ocidental (séc.XIX/XX)

Fonte: Catálogo de exposição na British Library, dez.2015.

Imagen retirada do vídeo “Bolsas de Mandinga: história e historiografia”

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nqPvnLZzyTA>

Acesso em: 11 Fev. 2025.

Ambos os adornos são usados da mesma forma: sobre o peito e as costas. O escapulário é um símbolo do cristianismo católico que representa a proteção de Jesus e Maria, podendo ser confeccionado em diversos materiais, como tecido, ouro, prata, bronze ou madeira.

Enquanto a bolsa de mandinga, também chamada de patuá, é um amuleto de origem africana islamizada, oriundo do reino muçulmano de Mali, civilização que floresceu no vale do Níger e do Senegal por volta do século XIII. Era confeccionada e utilizada pelo povo *malinke*, ou mandinga, como forma de proteção e fonte de poder para quem a carregava (BERTOLOSSI, 2006).

Feitas geralmente de tecido branco, as bolsas variavam em conteúdo conforme o usuário, o que conferia um caráter de ineditismo a cada amuleto. As bolsas de mandinga podiam conter diversos elementos, como papéis com versículos do Alcorão, signos de Salomão, tiras de papel com desenhos e orações as quais eram escritas conforme o objetivo esperado pelo usuário/a, enxofre, pólvora, moedas de prata, pedaços de osso de defunto, entre outros itens. No Brasil, tornou-se comum a incorporação de símbolos tanto africanos quanto católicos em sua composição.

Segundo Santos (2008), essas bolsas eram utilizadas nas sociedades atlânticas como resultado da recriação de tradições africanas no contexto do cativeiro e da circulação de saberes entre africanos de diferentes origens, fundindo fundamentos da cultura banto associada ao cristianismo. Durante o século XIX, tais amuletos tinham origem, entre os povos islamizados, sendo usados junto ao corpo tanto pelos seguidores do islamismo, quanto pelos “pagãos” iorubás e outros grupos africanos, que nunca tiveram contato com o Islã.

Assim, podemos afirmar que a bolsa de mandinga é um amuleto híbrido, sendo resultado da forte miscigenação ocorrida no mundo Atlântico.

Os primeiros processos aparecem em Lisboa, onde os povos da Guiné levados para o Reino, “animistas” e conhecedores do Islã usavam amuletos e misturaram suas crenças em torno destes com elementos do catolicismo. No Brasil, essas duas combinações se misturaram ao conhecimento dos bantos em torno do poder do mundo dos espíritos, para dar mais poder aos objetos que podiam ser dotados de poderes mágicos.

A Bolsa de mandinga é um produto do mundo atlântico da escravidão, da colonização. Do contato entre diferentes culturas numa situação de opressão, infortúnio e demonização de práticas não católicas. É o produto de misturas diversas, resultado de processos ocorridos no mundo Atlântico, num momento de opressão do escravismo e de preconceito contra o não europeu (SANTOS, 2008, p.207).

Assim, a mulher representada pode carregar ao pescoço a lembrança de sua ancestralidade ou ainda sincretizá-la com elementos do catolicismo.

Em *Entrada do arsenal de Marinha*⁹⁰ (Fig.26), notamos que em alguns pontos da cidade de Belém, se mesclava o chão batido de aspecto rural e a arquitetura neoclássica. No primeiro plano, um homem descansa embaixo de uma árvore enquanto conversa com uma vendedora e mais à frente tem uma carroça estacionada. Ao fundo, temos um casal e uma criança em deslocamento. Righini também registra, nessa composição, a presença de urubus sobrevoando a cidade.

⁹⁰ No site do Centro de Memória da Amazônia, a mesma litografia está descrita como: “Estrada do Arsenal de Marinha - Atual Praça do Arsenal”. Disponível em: <https://www.cma.ufpa.br/galeriarighini.html>. Acesso: 23 Mai. 2022.

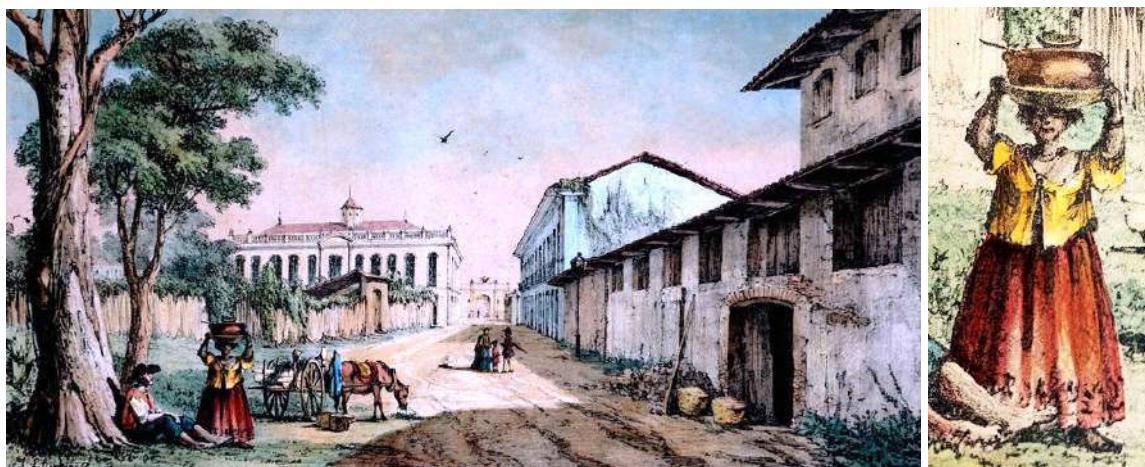


Figura 26: *Entrada do Arsenal de Marinha* (1867) de Joseph Léon Righini,
com detalhe da vendedora ambulante

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 30 de Novembro de 2023 na Biblioteca Guita e José Mindlin - USP.

A mulher equilibra sobre a cabeça um tabuleiro que sustenta uma grande panela com alças laterais. No interior da panela, observamos a presença de uma concha para retirar o alimento e enchê-lo na cuia (fruto da *Crescentia cujete L.*, planta mais conhecida como cuieira ou árvore-de-cuia). A vendedora, de cabelos soltos, veste uma blusa semelhante à da personagem da *Estrada de São José*. Ao analisar a semelhança do corte, do modelo e da cor, levantamos a hipótese de se tratar da mesma personagem, agora sem a presença do filho e vendendo outra iguaria.

Aqui, não vemos o uso do escapulário ou da bolsa de mandinga, a qual pode não estar presente ou se tratando da mesma vendedora, pode estar preferencialmente “escondido” internamente em sua blusa, mesmo que muitos amuletos eram intencionalmente exibidos publicamente.

Além desse colar longo, temos mais dois outros colares em volta do pescoço da vendedora ambulante. Ela também usa pulseiras em seu braço. A saia vermelha apresenta desenhos na sua barra, os quais não foram identificados, estes estão na cor preta. A vendedora encontra-se descalça, certamente exercendo a atividade como escravizada de ganho.

Sobre tal exercício, Dias (1995, p.232) assinala que “além da hierarquia da pobreza ditada pela cor, existia também a dos ofícios, entre os quais os de

lavadeiras e vendedoras pareciam mais desprezados, como ocupações próprias de escravas”.

Na litografia *Banco Commercial*⁹¹ (Fig.27), observamos a estrutura neoclássica da instituição, o qual está localizado em uma rua pavimentada. À porta, dois homens conversam, enquanto no passeio público, caminha um casal devidamente trajado à moda européia do período.



Figura 27: *Banco Commercial* (1867) de Joseph Léon Righini,
com detalhe da mulher negra

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 30 de Novembro de 2023 na Biblioteca Guita e José Mindlin - USP.

No segundo plano, vemos um homem guiando um carro de tração animal, seguindo em direção oposta à de uma mulher que parece conversar com um homem, este segura uma trouxa às costas, ao lado de uma criança que o aguarda.

Ao compararmos essa personagem de Righini com as demais aqui expostas, notamos que a mesma está vestindo roupas em melhores condições e mais alinhadas. A longa saia que compõe o vestido não permite identificar se ela é uma mulher escravizada ou alforriada, mas que exerce alguma atividade, podendo ser lavadeira ou passadeira, haja vista que a personagem carrega sobre a cabeça um grande cesto em sua cabeça, sugestionando conter roupas em seu interior. Ela também segura uma cesta de palhas, podendo funcionar com uma espécie de bolsa para carregar seus objetos pessoais.

⁹¹ No site do Centro de Memória da Amazônia, a mesma litografia está descrita como: “Banco Central - Atual Arquivo Público do Pará”. Disponível em: <https://www.cma.ufpa.br/galeriarighini.html>. Acesso: 23 Mai. 2022.

2.1.2 Negras, caboclas, *mulatas* e *cafuzas*: as mulheres escravizadas no estúdio fotográfico de Felipe Fidanza

Conforme Mauad (2005), desde o século XIX, a percepção visual do mundo foi marcada pela produção de imagens por meio da utilização de dispositivos técnicos, tendo a fotografia como um dos principais suportes materiais das imagens.

No Brasil, a fotografia começou a ser difundida poucos meses após o anúncio oficial de sua invenção em Paris, sendo os primeiros registros fotográficos realizados em janeiro de 1840. Tal expansão ocorreu devido à demanda pela produção de retratos.

Do ponto de vista metodológico, ao incluirmos as fotografias como fontes para a pesquisa histórica, Carvalho e Lima (2017) sugerem o trabalho com séries documentais, a fim de identificar elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade.

Já para Burke (2004), a fotografia enquanto documento, é vista como evidência da cultura material do passado, pois as imagens revelam ou implicam a respeito de ideias, atitudes e mentalidades em diferentes períodos, além de contribuir para a reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns.

Seguindo a análise, apresentamos cinco fotografias do português Felipe Augusto Fidanza (1847-1903), realizadas entre 1869 a 1875. As mulheres representadas nas imagens, compunham a população da cidade de Belém, mas que estavam à margem do processo de “modernidade” almejado pelo então governo.

Importante salientar que nesse período, a capital paraense utilizava a fotografia como meio de propaganda oficial do governo, com a finalidade de mostrar os efeitos da “civilização” e também outro aspecto da cidade: as cenas do cotidiano com os tipos sociais pertencentes às camadas populares (PEREIRA, 2006).

Foi nesse cenário que a cidade de Belém passou a registrar a presença de diversos fotógrafos⁹² circulando e exercendo suas funções em estúdios localizados nas principais ruas do comércio local. Mesmo com a distância geográfica que dificultava o deslocamento dos profissionais, aliados à imagem de um lugar exótico e exuberante, entrelaçadas as narrativas místicas conferidas à região, configuravam fatores que atraíam diversos pesquisadores, viajantes e fotógrafos, que, em sua

⁹² Em 1846, o norte-americano Charles Fredricks inaugurou o primeiro estúdio fotográfico de Belém
Fonte: PEREIRA, 2006.

maioria, eram de origem estrangeira. Nesse período, o gênero retrato era o mais comum, por ser um meio acessível de perpetuação da imagem do indivíduo, o que não ocorria na pintura devido o seu alto custo.

Quanto aos formatos de fotografias que circulavam na cidade de Belém, o chamado *carte de visite*⁹³ recebeu destaque. Tal padrão foi criado em 1854, pelo francês André Disdéri, que apresentava como características a de ser realizado em estúdio, medindo aproximadamente 6x9,5 cm, e possuía um preço baixo, permitindo sua ampla popularização.

O fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza foi um dos principais divulgadores dos cartões de visita em Belém. Sua obra documenta a paisagem urbana em processo de modernização, bem como cenas que retratam o cotidiano dos transeuntes nos mercados, nas praças e nas avenidas da capital paraense. Em suas fotografias, Fidanza revela crianças no mercado de trabalho, engraxates, carroceiros, vendedores ambulantes e mulheres, ocupando o primeiro plano das fotografias tanto quanto os abastados da borracha, em uma alusão à igualdade tão sonhada pela República. Neste sentido, os indivíduos pertencentes às camadas populares não foram colocados à margem dos registros fotográficos, exercendo papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua (PEREIRA; SARGES, 2011).

O cartão de visita foi o suporte escolhido por Fidanza para retratar os chamados “tipos sociais” que transitavam em Belém, explorando comercialmente tais personagens. Essas fotografias seguiam a tradição dos “tipos exóticos” que mostravam os “tipos populares” como indígenas e escravizados, bem como figuras ilustres. Como relata Kossoy e Carneiro (2002), essas imagens serviam para reforçar o sentimento da civilidade europeia e a consequente “incivilidade” dos trópicos:

Essas figuras “exóticas”, reunidas provavelmente sob forma de “mostruários”, prestavam-se à finalidade comercial pretendida pelo fotógrafo. De forma padronizada pela *carte-de-visite*, os personagens da coleção foram levados para a Europa como lembrança do Brasil, satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho Mundo acerca da imagem do outro (KOSSOY; CARNEIRO, 2002, p. 193-194).

⁹³ De acordo com Leite (2011) o cartão de visita apresenta como principal inovação o fato de ser produzido em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas, o que permite ao cliente sair do ateliê fotográfico com uma coleção de imagens idênticas, que eram dadas como lembrança para parentes ou amigos ou, trocadas entre as pessoas, ou ainda, eram comercializadas pelos próprios fotógrafos, o que incentivou o surgimento dos colecionadores.

Os fotógrafos que trabalhavam com a temática do “exótico” viram-no como um objeto de exploração comercial, em que as mensagens retratadas deveriam ser facilmente entendidas, como afirma Koutsoukos:

Nas cenas de estúdio, trataram os fotógrafos de colocar a referida ordem nas composições [...], e nas quais escolhiam com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de signos, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões. [...] um desses signos eram os pés descalços, que costumavam ser indícios de escravidão – pelo menos, esse signo era dessa forma entendido. Outros indícios da escravidão seriam a cor escura (que podia ligar a pessoa a uma história de escravidão) [...]. O tema do trabalho era outro indício de escravidão (ou pobreza) e foi a maior constante nesse tipo de foto, pois fazia parte do dia a dia da própria escravidão, mostrava o lugar da pessoa; porém, [...] indicava o grau de civilidade daquele indivíduo e exaltava sua dignidade (KOUTSOUKOS, 2010, p. 122-123).

Também é válido evidenciar que, em algumas narrativas fotográficas, os clientes podiam introduzir a sua própria vestimenta, “trazendo desde objetos cotidianos até roupa do dia a dia, ostentando traços da moda desejada, já que os ateliês oferecem vestimentas muitas vezes inacessíveis a eles” (LEITE, 2011, p.29).

As fotografias de Fidanza aqui, analisadas estão em plano médio (com o modelo retrato de corpo inteiro, geralmente centralizado, e com espaço relativo em volta), o que permite a exploração do cenário e a apresentação de certos símbolos de *status* (KOUTSOUKOS, 2010). No entanto, podemos observar que as modelos estão no mesmo lugar: o piso e um fundo artificial, o qual sugere ser um equipamento do estúdio de fotografia de Fidanza, o mesmo repete-se nas cinco fotografias estudadas. Tal cenário, além de padronizar as imagens, não possui nenhuma informação que possa evidenciar uma posição de destaque na sociedade, porém valoriza a figura feminina como principal elemento do retrato.

Ao observarmos as próximas fotografias podemos nos perguntar por que construir uma cena em um estúdio, quando ela poderia ser facilmente retratada no espaço público das cidades? Para Koutsoukos (2010), a construção de uma cena em estúdio tinha a ver com a ideia de auto representação daquelas pessoas e também com o nível de controle que o profissional exerceria sobre o trabalho, pois ali ele tinha o tempo e o material para ajeitar, enquadrar, iluminar o local e o retratado.

Desse modo, o estúdio fotográfico para a mulher negra torna-se a extensão da rua.

No entanto, o fotógrafo não mostra o contexto da cidade, ao contrário, seus ‘modelos’ aparecem no estúdio. Isso não quer dizer que não se tenha, nessas representações, a dinâmica da cidade codificada em gestos, poses e arranjos negociados (BELTRAMIM, 2009, p.39).

Assim, ao mesmo tempo que essas mulheres são retiradas do cenário urbano e levadas para uma sala, encenam algo que costumam fazer diariamente, descontextualizadas, elas se tornam, desse modo, atrizes de suas próprias histórias, como em uma mímica (HIRSZMAN, 2011).

Das cinco fotografias analisadas da autoria de Fidanza a *Vendedora de frutas no Pará* (Fig.28) de 1869, é a única que apresenta a criação de um cenário um pouco mais elaborado. Ainda que seja o mesmo fundo artificial usado nas outras imagens, o fotógrafo leva para o seu estúdio elementos que indicam o tipo de trabalho que a mulher exercia, dando sentido ao tema fotografado. A variedade de frutas, entre elas bananas, cupuaçu, cacau (castanhas?), está disposta em tigelas de barro e um cesto de palhas; também observamos na composição a existência de uma cuia vazia.



Figura 28: *Vendedora de frutas no Pará* (1869) de Felipe Augusto Fidanza
Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.
Acesso em: 13 Jan. 2020.

Quanto à vestimenta, a vendedora traja uma blusa com mangas longas, cujo decote rendado evidencia seu ombro esquerdo, e uma longa saia na cor branca. É interessante notarmos a dualidade presente nessa imagem: a modelo mais velha foi fotografada com a cabeça inclinada, esboçando um olhar melancólico, o qual não encara Fidanza. Ela aparece em segundo plano, sentada atrás das frutas. Porém, por revelar parte de seu ombro, subentende-se certa sensualidade, como descreve Beltramim:

[...] associavam a mulher negra à promiscuidade, a uma sensualidade exacerbada, diferenciando-as das mulheres brancas, que praticamente reclusas à esfera da vida privada, ao lar, ficavam menos expostas, eram então tidas como de boa moral e honestidade. Na rua estavam as mulheres negras, excluídas da proteção dos lares e de seu anonimato. Suas identidades foram assim constituídas, na dinâmica do trabalho, nas tensões diárias onde sobreviver era tão pesado quanto aparentemente lascivo (BELTRAMIM, 2009, p.228).

Diferentemente das outras mulheres fotografadas por Fidanza, a vendedora de frutas não possui nenhum adorno corporal, entretanto existe um ponto que merece destaque na composição fotográfica, a presença de um comprido cachimbo, seguro no colo da retratada pela mão esquerda, demonstrando uma faceta do que era considerado “exótico”, pois, segundo Koutsoukos (2010, p.123), os cachimbos eram comuns de serem “pitados”, principalmente entre as negras africanas.

No mercado da fotografia desse período, existia a categoria do exótico, na qual escravizados e/ou forros pobres posavam como modelos e as imagens eram vendidas como *souvenir*. Koutsoukos (2010) comenta que os profissionais desse meio viram em tal tema um objeto de exploração comercial de retorno fácil e rápido, em que essas fotos seguiam o circuito do comércio de bens exóticos, muito apreciado na Europa na época. Imagens similares estavam sendo produzidas em diferentes locais por fotógrafos envolvidos em expedições a países nos quais houvesse elementos que merecessem a definição de “exótico”, a fim de assegurar o interesse na fotografia que produziam.

Embora na Europa, fosse considerado “exótico” observar a fotografia de uma mulher segurando um cachimbo, para elas, esse era o universo no qual estavam inseridas e submersas. Assim, ao considerar algo “exótico”, podemos pensar no princípio da relativização, pois o exótico depende invariavelmente da distância social, que tem como componente a marginalidade alimentada de um sentimento de segregação (DAMATTA, 2010).

A necessidade de exotizar a imagem dos trópicos era uma temática comum no oitocentos, tanto que no mesmo ano de 1869, o alemão Alberto Henschel⁹⁴, fez uma fotografia muito similar a de Fidanza, a *Negra vendedora de frutas* (Fig.29), a qual foi realizada no Rio de Janeiro e retrata uma cena de trabalho.



Figura 29: *Negra vendedora de frutas* (1869) de Alberto Henschel.
Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>
Acesso em: 15 Jan. 2024.

Assim como Fidanza, Henschel criou um cenário, incluindo nele quase tudo o que encontrou de “exótico”. Os detalhes estão bem dispostos e chamam a atenção, começando com o grande guarda-sol, a variedade de frutas tropicais como bananas, abacaxis, cocos, mamões e a planta cana-de-açúcar.

⁹⁴ Alberto Henschel (Alemanha, 1827–1882) é considerado um dos mais importantes fotógrafos que atuaram no Brasil na segunda metade do século XIX. Chegou no Recife, em 1866, e, ao longo de 16 anos, teve uma intensa atividade no país. Segundo o historiador Boris Kossoy, Henschel pode ser considerado pioneiro no Brasil como empresário da fotografia, pois chegou a ter quatro estabelecimentos: o primeiro no Recife (1866), o segundo em Salvador (provavelmente em 1868) e os últimos no Rio de Janeiro (1870) e em São Paulo (1882). Dedicou-se aos retratos, às paisagens e às imagens etnográficas, tendo se destacado nos retratos de mulheres africanas e afro-descendentes. Também fotografou vários membros da família real no Brasil. Fonte: Brasiliiana Fotográfica, 2015.

As roupas e as joias que adornavam a moça podiam não ser “de estúdio”, mas poderiam lhe pertencer. A cor da pele da moça, os detalhes de sua vestimenta e o cachimbo empunhado lhe garantiam uma identidade africana. [...] As joias podiam também indicar que ela tinha uma certa capacidade de fazer poupança. [...] para completar a cena “de rua”, Henschel colocou uma graminha no piso e um painel com uma paisagem tropical no fundo. Nessa foto, vemos então o forte apelo aos diversos elementos considerados exóticos [...] Podia ser uma visão romântica de uma terra distante, uma visão romântica dos trópicos (KOUTSOUKOS, 2010, 123-124).

A roupa clara não nos permite identificar que se trata de um vestido ou de uma composição formada por blusa e saia, ela também se adorna com um colar e pulseiras, além de fazer uso de um comprido cachimbo e de um enorme turbante, também chamado de torso, pano de cabeça ou *ojá*, provém da herança dos trajes usados pelas mulheres escravizadas negras que chegaram ao Brasil (VIANA; BORGES, 2020).

Que por sua vez, é de origem afro-islâmico, usado como uma maneira de proteger a cabeça do sol dos desertos ou de outras áreas torridas e quentes. Contudo, ampliam-se seu uso e sua função, distinguindo a mulher em diferentes papéis sociais e compondo estéticas que mostram as condições econômicas e as intenções de uso (LODY, 2015).

Ainda sobre o tema da venda de frutas, Henschel fotografou as *Negras da Bahia* (Fig.30) também de 1869. A composição foi realizada em estúdio, dada a presença do chão batido, onde o fotógrafo elaborou todos os detalhes da imagem antes da tiragem, compondo assim, uma fotografia posada. Em uma linha vertical, ao centro, temos duas negras com vestimenta composta por saia com folhos na barra e blusa com mangas curtas na cor branca. Elas seguram pequenos cestos de frutas, uma em seu colo e a outra o equilibra na cabeça, sugestionando que ambas poderiam ter sido quitandeiras ou apenas encenavam tal atividade.



Figura 30: *Negras da Bahia - Salvador* (1869) de Alberto Henschel
Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>
Acesso em: 15 Jan. 2024.

A presença do turbante e dos panos da costa sugere que Henschel optou por preservar a identidade e as raízes culturais das mulheres retratadas. Entre todas as fotografias analisadas até o momento, esta se destaca por apresentar a maior variedade de joias usadas pelas modelos. Sobre sua origem, esses adornos poderiam pertencer aos senhores, no caso de mulheres escravizadas, ter sido emprestadas pelo estúdio fotográfico ou, ainda, ser de propriedade das próprias retratadas.

Em *Negras da Bahia* observamos o uso de brincos, longos colares, pulseiras e fios de contas, pois segundo Factum (2009, p.225) no Brasil foi mantida a tradição do uso das contas em materiais mais baratos do que o ouro, como: prata, metais não-preciosos, pedras, inclusive o coral, vidro e mais comumente em plástico. Tais contas possuem profunda importância para as mulheres negras, até mesmo nas situações em que elas pretendem, o mais fortemente possível, se aproximar dos padrões brancos de vestir.

Ainda sobre os adornos corporais, vemos nitidamente, na imagem, a presença de pulseiras de placas, as quais fazem parte das chamadas *joias de*

crioulas e se caracterizam por serem formadas por várias placas retangulares ornamentadas com motivos fitomorfos ou efígies. Sua união se dá por fileiras de três ou mais cilindros no mesmo metal, vidro ou coral.

É importante ressaltar que a vestimenta usada por essas mulheres poderia ter sido incentivada pelos próprios senhores para sinalizar o “bom trato” e funcionar como uma forma movente de ostentação, mas também poderia indicar que essas mulheres haviam ascendido socialmente, configurando-se como um código social de poder.

Sinais exteriores da posição social dos indivíduos como vestuário e jóias tinham importante papel na hierarquizada sociedade brasileira do século XIX. Neste contexto a indumentária deve ser vista como importante elemento simbólico ao evidenciar as diferenças existentes entre os grupos sociais, tornando visível a hierarquia social. Além de definidora de identidades, a moda permitia a visualização sistemática de significados relacionados a valores e padrões de comportamento. A observação e análise de roupas e ornamentos facilitam a compreensão acerca das relações de poder existentes entre pobres e ricos, negros e brancos, escravos e libertos, bem como entre homens e mulheres (BITTENCOURT 2005, p.25).

Assim, o uso de joias também podem ser consideradas como uma das diversas formas de subversão, pois a rebeldia das(os) escravizadas(os) não se estabeleceu exclusivamente a partir de grandes atos coletivos, mas também de pequenas e cotidianas resistências.

Outro importante fotógrafo que registrou mulheres escravizadas no Brasil, foi o carioca Marc Ferrez⁹⁵. Seus registros marcam importantes momentos da história brasileira e estão entre os principais documentos visuais do Brasil da segunda metade do século XIX e começo do XX, retratando tanto a população nativa e as paisagens naturais como as transformações políticas e a modernização do país, sobretudo do Rio de Janeiro (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

A fotografia *Quitandeiras*⁹⁶ (Fig.31), realizada em 1875, registrou quatro mulheres negras vestidas conforme o repertório visual associado às vendedoras de alimentos do período: saias longas, camisas, turbantes, panos da costa e pés

⁹⁵ Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 1843 - 1923) foi um fotógrafo brasileiro do século XIX, nasceu no Rio de Janeiro em 1843, ficou órfão aos sete anos, o que o fez morar em Paris com a família do escultor e gravador de medalhas Joseph Eugène Dubois. Pouco se sabe desses anos de formação, mas acredita-se que o interesse pela fotografia tenha nascido na capital francesa, pois ao retornar ao Brasil, no início dos anos 1860, Marc Ferrez logo se estabeleceu como fotógrafo. Fonte: IMS, 2023.

⁹⁶ No site do Repositório de Múltiplos Acervos da UFRRJ a fotografia está com o título de “Mulheres no mercado”. Disponível em: <https://rima.ufrrj.br/jspui/handle/20.500.14407/98>. Acesso: 15 Jan. 2024.

descalços. Três delas estão aparentemente sentadas sobre pedras, dispostas em torno de cestas com frutas. Seus olhares se dirigem ao fotógrafo, estabelecendo uma relação frontal com a câmera, exceto a segunda a partir do canto esquerdo, que está sentada no chão com os olhos fechados, gesto que a distingue das demais e pode insinuar cansaço ou desatenção no momento do *clique*.



Figura 31: *Quitandeiras* (1875) de Marc Ferrez

Disponível em: Disponível em: <https://rima.ufrrj.br/jspui/bitstream/20.500.14407/98/1/3.jpg>.
Acesso em: 13 Ago. 2023.

Ferrez utilizou como cenário o ambiente urbano da cidade, evidenciado as atividades comerciais realizadas por escravizadas. Na imagem, as quitandeiras estão sentadas no chão, aparentemente em uma esquina, dado o fácil acesso e o fluxo constante de pessoas, que buscavam maior visibilidade e facilidade na comercialização de seus produtos.

Os trabalhadores das ruas comumente reuniam-se em locais específicos, esquinas, “cantos”, que eram peculiares e sugeriam uma ideia de lugar, um pertencimento simbólico àqueles trabalhadores. Estes “cantos” eram delimitados pela polícia e abrigavam ganhadores e ganhadeiras (pessoas que trabalhavam nas ruas, seja como marceneiros, engraxates, pedreiros, quituteiras, carregadores) libertos, que lá se disponibilizavam para exercer suas funções (JACINTO; SANTOS, 2013, p.141).

Sobre as vestimentas das *quitandeiras*, Silva (2005, p.51) aponta similaridades com o traje das trabalhadoras portuguesas: “O traje cotidiano de trabalho das negras das ruas no Brasil era uma projeção das roupas das camponesas, vendedoras e criadas portuguesas”.

Assim, podemos afirmar o caráter híbrido dessa vestimenta, haja vista que as mulheres negras retiraram da cultura européia aquilo que lhes parecia interessante e mantiveram a herança africana com o pano da costa⁹⁷ e o gosto pelos adornos corporais.

Retornando às fotografias de Felipe Fidanza, as próximas composições podem não retratar vendedoras ambulantes, porém, consideramos importante analisar seus respectivos vestires, pois essas mulheres provavelmente pertencem à mesma camada social, além de permitirem a compreensão das múltiplas construções vestimentares do período.

Na fotografia, *Cabocla* (Fig.32) Fidanza retrata uma mulher jovem, de corpo inteiro, ligeiramente virada para a esquerda. A modelo não encara o fotógrafo, orientação que pode ter sido dada por ele mesmo. Ao observarmos os traços fenotípicos da mulher, notamos a aparência indígena em sua feição, remetendo a ideia de miscigenação apresentada no século XIX, o que pode ter contribuído na escolha do título da fotografia.

⁹⁷ Originalmente chamado de *pano de alaká*, fundamenta um tipo etnossocial afrodescendente. Ele compõe a tradicional indumentária baiana. A feitura do pano da costa, tanto no continente africano, especialmente na África Ocidental, como na Bahia, segue o mesmo processo tecnológico, com o uso do tear horizontal. Diferentes são os usos e significados do pano da costa: estendido sobre um dos ombros e pendendo para as costas significa uso social e atividade "de passeio". Transpassado sobre o peito indica uso sociorreligioso, o mesmo ocorrendo com o pano da costa enrolado como uma faixa na cintura; usado como mantilha ou véu significa proteção para o corpo; e dobrado e posto sobre um dos ombros é chamado de embrulho, conforme a tradição do Recôncavo da Bahia. Fonte: LODY, 2015, p.33-35.



Figura 32: *Cabocla* (1869-1875) de Felipe Augusto Fidanza.
Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.
Acesso em: 13 Jan. 2020.

Antes de analisarmos sua composição vestimentar, consideramos oportuno compreender o termo, dado por um estrangeiro, que intitula a imagem. Para Lima (1999) “caboclo” se origina da palavra tupi *caa-boc*, que significa “o que vem da floresta”, originalmente era utilizado pelos grupos indígenas que viviam na costa para designar os grupos que viviam no interior. Entretanto,

[...] a categoria caboclo é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo; no uso acadêmico, refere-se aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica, também classificados como camponeses [...] no sentido coloquial, o caboclo é uma categoria de classificação social complexa que inclui dimensões geográficas, raciais e de classe [...] na região amazônica o termo é também empregado como categoria relacional; o termo identifica uma categoria de pessoas que se encontra em uma posição social inferior em relação ao locutor [...] os parâmetros desta classificação coloquial incluem a qualidade rural, descendência indígena e “não civilizada” (analfabeto e rústica) que contrastam com as qualidades urbana, branca, civilizada [...] Como categoria relacional, não há um grupo fixo identificado como caboclo; o termo pode ser aplicado a qualquer grupo social ou pessoa considerada mais rural, indígena ou rústica (LIMA, 1999, p.5-6).

Entendemos, na análise da autora, a dificuldade de encontrar uma única definição do termo *caboclo*, haja vista que o termo aparece como uma categoria de atribuição dada pelos outros ou o termo refere-se a pequenos produtores familiares da Amazônia. Entre os múltiplos significados concedidos ao termo, predomina um sentido pejorativo, que define *caboclo* como:

[...] o indivíduo ou grupo que ocupa uma posição social inferior. Embora haja também uma valorização positiva – no folclore (homem da terra) e em cultos de possessão em que aparece como “espírito forte” (Boyer, 1999) – o estereótipo predominante é negativo; corresponde a figuras como matuto e caipira do interior sulista (...) Não há uma identidade clara, forte e socialmente valorizada relacionada ao termo; internamente, o indivíduo constrói sua noção de pessoa com outros referenciais, ligados à condição social (pobre), à principal atividade econômica (pesca artesanal, agricultura de pequeno porte, coleta de castanha), ao ambiente que ocupa (várzea ou terra firme), aos laços de parentesco locais (comunidades de parentes), à cosmologia e à religião que professa (mundo dos encantados, catolicismo popular ou seitas pentecostais)” (LIMA, 1999, p.26).

A mulher retratada por Fidanza possui o tom de pele escuro e usa uma blusa de gola alta, com uma espécie de folho em cima da barriga, com mangas e botões, e uma saia longa com duas faixas paralelas acima da barra, todas em cores claras.

Dentre os cartões de visita de Fidanza analisados, a vestimenta da *cabocla* é a que mais se aproxima dos trajes europeus do século XIX. Aqui, temos o exemplo de assimilação da cultura europeia imposta a essa mulher, sendo também permeado de elementos locais.

A *cabocla* segura em seu braço esquerdo, uma bolsa/cesta feita de palha, em forma de cesta com tampa, que por meio do trançado e da espessura das fibras, sugestiona ser de buriti (*Mauritia flexuosa*) a qual é uma espécie de palmeira abundante do Bioma Amazônico, sendo utilizada por indígenas e populações rurais (BARBOSA, LIMA e MOURÃO, 2010).

E, para compor o penteado elaborado à moda europeia, ela porta arranjos de flores em seus cabelos, o que nos leva a inferir que tal prática era um costume comum entre as mulheres de classes menos abastadas em Belém, conforme analisado anteriormente. Em contrapartida, o penteado da modelo pode ser lido inicialmente como emprestado “do outro”, caracterizando uma tentativa de trilhar seu caminho dentro de uma sociedade branca, exigente e racista (KOUTSOUKOS, 2010, p.16).

Dessa forma, o uso de diversos códigos de representação, sobretudo dos europeus, dá-se principalmente pela necessidade de essas mulheres tentarem ser aceitas, ou ao menos toleradas pela sociedade e, assim, obterem o seu espaço.

A *cabocla* também utiliza pulseiras nos dois braços, um anel na mão esquerda e brincos. Ao observarmos a imagem, vemos a existência de um “ponto” escuro, que pende em seu pescoço, realçado diante da vestimenta clara da modelo. Ainda que a presente imagem não tenha resolução que permita identificar tais nuances, esse detalhe pode ser uma mecha de cabelo, podendo ser considerada uma joia de luto⁹⁸.

Ainda que a *cabocla* de Fidanza porte símbolos de *status* como as joias, também é sugerida a provável condição de escravizada, haja vista que ela parece ter sido retratada sem calçados. Contudo, a presença ou ausência de calçados nas imagens nem sempre traduz com fidelidade a condição da pessoa representada, já que há relatos de pessoas escravizadas que, ao fugirem, utilizavam sapatos justamente para despistar os senhores, explorando o simbolismo do calçado como marcador de liberdade.

Na fotografia, também podemos observar um jogo dicotômico na apresentação da modelo: ao hibridizar códigos visuais característicos de sua posição na sociedade (como mulher escravizada) com elementos associados às camadas mais abastadas (como o uso de joia de luto), a imagem sugere a possibilidade de um sentimento de luto por parte da retratada.

Outra possibilidade de interpretação é que tal joia pode ter sido posta na modelo, apenas como adorno, para fins de “enfeite” e não necessariamente com as mechas de algum ente seu que havia falecido, pois, em alguns casos, o fotógrafo poderia criar um cenário, o que incluía o uso desses signos.

Segundo Koutsoukos, “os retratos deviam deixar explícita a posição que a pessoa ocupava, ou que queria dar a entender que ocupava, e geralmente, apesar de se tratarem de cenas ‘construídas’, ou por isso mesmo, costumavam deixar claro

⁹⁸ As chamadas joias de luto, que nasceram por volta do século XVII e atingiram sua popularidade na Europa durante a era vitoriana, no século XIX, quando broches ou pendentes com mechas de cabelo eram mesclados a camafeus, colares e pulseiras. Tradicionalmente, as joias de luto carregavam uma grande carga semântica e serviam para três propósitos: memória de uma pessoa querida e amada; “memento mori”, um lembrete da morte e da fragilidade de todos os seres vivos; e símbolo de status social (TEIXEIRA, 2020). Esse comentário e as análises das fotografias de Fidanza compõem trechos do artigo de minha autoria: “No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875)”. Disponível em: <https://dabras.emnuvens.com.br/dabras/article/view/1239>. Acesso: 24 Dez. 2023.

o papel de cada um" (KOUTSOUKOS, 2010, p.95), para se tornarem verdadeiras mensagens que poderiam ser facilmente compreendidas pelos parentes e amigos que as recebiam. Dessa forma, pode-se sugerir que existia uma contribuição das modelos, junto ao fotógrafo, na construção do seu retrato e, a partir dessa hipótese, utilizamos essas fotografias como mais uma fonte de pesquisa, para observarmos as representações dos vestuários e adornos que eram usados nas ruas pelas mulheres de classes populares.

No cartão de visita *Cafuza* (Fig.33), Fidanza expõe uma mulher aparentemente jovem de corpo inteiro. Diferentemente da imagem anterior, a modelo olha para o fotógrafo de frente, mesmo que esteja com a cabeça levemente abaixada. Ela segura um prato no quadril com o braço esquerdo, o que pode sugerir que trabalhava com tarefas domésticas. Sua vestimenta é composta por uma blusa decotada, que deixa à mostra seu ombro direito, enquanto a saia é ligeiramente puxada para cima, evidenciando seus pés descalços. Tal composição da vestimenta clara contrasta com o tom de pele da mulher. Notamos que a modelo possui os cabelos muito armados e repartidos ao meio, com flores.



Figura 33: *Cafuza* (1869-1875) de Felipe Augusto Fidanza
Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.
Acesso em: 13 Jan. 2020.

Quanto aos adornos corporais, a mulher fez uso de brincos longos, uma pulseira no braço direito e dois colares em volta do pescoço: um maior e outro menor, que possui como pendente uma pequena cruz, indicando, em um primeiro momento, sua crença no cristianismo.

Em *Mulata* (Fig.34) Fidanza retrata uma mulher jovem, de corpo inteiro e pele retinta. Aqui, não vemos uma posição de subordinação ou subjugação, pois a modelo encara o fotógrafo e o observador com certa altivez. Ela traja um vestido branco de mangas, com decote que evidencia parte de seu ombro, revelando a erotização do seu corpo, o qual era observado pelas suas características raciais e sexuais. Beltramim (2009) também comenta que essa prática era amplamente explorada em aquarelas, pinturas e fotografias, ao apresentar uma vasta representação erotizada que atravessou o século XIX.



Figura 34: *Mulata* (1869-1875) de Felipe Augusto Fidanza
Disponível em: <https://ifl.wissenschaftsbibliothek.de/eresearcha/browse.tt.html>
Acesso em: 13 Jan. 2020.

O vestido é marcado na cintura e apresenta dois folhos na saia. A modelo segura duas caixas na cabeça e um tecido dobrado que está sobre uma delas. Ela também porta uma caixa debaixo do braço esquerdo. Conforme a descrição da referida fotografia pela plataforma do Instituto Leibniz, que divulga as imagens aqui expostas, é sugerido que fossem caixas de roupas, o que nos concede pistas sobre a possível atividade de trabalho da mulher, podendo ser vendedora, costureira, engomadeira ou lavadeira.

Outro ponto que chama atenção é um possível uso de sapatos, o que nos permite interpretar sua condição de liberta, caso tenha sido escravizada em algum momento de sua vida, ou ainda que a *mulata* fotografada por Fidanza não tenha nenhuma relação com a escravidão. Quanto ao adorno que ela carrega, podemos observar ao redor do pescoço o uso de uma corrente com um pendente de cruz, o que remete ao cristianismo e à devoção católica.

Na fotografia *Mulata* de Fidanza, podemos observar uma contradição: ainda que a modelo esteja usando um símbolo do cristianismo, sabemos que a moral cristã oprimia as manifestações corporais, impondo às mulheres brancas comportamentos contidos, enquanto que, por outro lado, o corpo das mulheres negras e *mulatas* era amplamente erotizado, o que fica evidenciado na afirmativa de Beltramim:

No início do século XIX, quando os primeiros viajantes, logo após a chegada da família real, começaram a retratar os costumes brasileiros, a “liberdade com o corpo revelada” por essas mulheres foi vista com certa “estrangeza”, sendo depois sublinhada como puro fetiche (BELTRAMIM, 2009, p.227).

Na fotografia de Fidanza intitulada *Negra* (Fig.35), vemos uma jovem de pele retinta retratada de corpo inteiro, representada frontalmente. Assim como na imagem anterior, a modelo olha fixamente para o fotógrafo. Ela segura um vaso na cabeça com a mão direita e uma pequena cesta fechada no braço esquerdo.



Figura 35: *Negra* (1869) de Felipe Augusto Fidanza
Disponível em: <https://ifl.wissenschaftsbibliothek.de/eresearcha/browse.tt.html>
Acesso em: 13 Jan. 2020.

A *Negra* usa um vestido longo, de cor clara, com três folhos na parte central e mangas curtas. Quanto à posição da mão esquerda da fotografada, ela pode sugerir que está erguendo a barra frontal do vestido ou ainda que a barra pode ser levemente mais curta na frente. Tal detalhe pode ter sido proposital, pois ajuda a evidenciar os pés descalços, e, consequentemente, sua possível condição de escravizada na sociedade. Outro ponto que também merece destaque é que a mulher deixa o ombro esquerdo à mostra, sugestionando certa malícia, o que reforça o estereótipo do exotismo e da sensualidade, pilares que contribuíram para fundamentar ainda mais a diferença, a hierarquização e a discriminação dos corpos pretos que circulavam pelas ruas de Belém.

Mesmo que essas mulheres estejam simulando sua condição de trabalho no estúdio fotográfico, as escravizadas possuíam maior liberdade de atuação no espaço público, o que também colaborou para o estabelecimento de representações depreciativas delas mesmas, haja vista que, em oposição a essa imagem, as mulheres mais ricas eram estimuladas a frequentar as ruas apenas em

determinadas ocasiões, quando iam ao teatros e às casas de chá, ou mesmo passeando pelas novas avenidas, e deveriam fazê-lo sempre acompanhadas (SOIHET, 2018).

Ainda a respeito de sua vestimenta, podemos observar que o tecido apresenta certa fluidez, e, pela posição social da mulher, é indicativo que o mesmo tenha sido de menor valor, pois, conforme aponta Drumond:

[...] na maioria dos casos, as roupas destinadas aos escravos eram confeccionadas por eles mesmos, a partir da produção caseira de fios e tecidos grosseiros feitos de lã. Em outros, eram adquiridos nas lojas. O tecido mais utilizado para a vestimenta dos escravos era a linhagem. Tecido de linho da pior qualidade, era também utilizado para encapar fardos [...]. (DRUMOND, 2008, p.68).

Embora essas imagens sejam registros de pessoas, temos que lembrar que essas representações se ajustaram aos interesses políticos do período em que elas foram produzidas. Tais retratos são bem mais que exemplares de documentação de indivíduos da realidade local, por vezes, nessas fotografias, o povo negro apresenta olhares melancólicos, em posição de inferioridade e descalços, sem nenhuma referência a seus nomes ou de sua origem. Assim, esses elementos marcam a identidade que era imposta a eles, em que os fotógrafos auxiliavam no reforço e na reprodução do senso comum referente ao espaço desses indivíduos na sociedade.

Como comentado, essas mulheres provavelmente eram escravizadas, haja vista que posaram para as fotografias, sem o uso de sapatos. Apenas a *Mulata* que nos deixa em dúvida sobre essa condição.

O universo fotográfico oitocentista que retratou escravizados, de acordo com Hirschman (2011), apresenta três tipos de representação, são elas: “o registro exótico/pitoresco, a representação das camadas populares e a iconografia de caráter científico, esta última muitas vezes baseada em teorias racistas”. Tais especificidades possuem raízes nos séculos anteriores. Assim, a partir desse ponto de vista, podemos classificá-las como registros do exótico e das camadas populares de Belém entre os anos de 1869 a 1875.

Outro ponto que nos chama a atenção são os nomes dados a essas mulheres: “cabocla”, “cafuzo” e “mulata”, os quais seguiam o padrão poligenista, permitindo um esforço de classificação das raças e de seus possíveis cruzamentos, com normatização baseada nos moldes de Lineu.

Aparece desta forma um universo próprio de nomenclaturas cujo objetivo era dar conta dos fenômenos da miscigenação: ‘cafuzo’, ‘mameluco’, ‘mulato’ são as formas de hibridação das raças ‘puras’, elementos marcados pelos traços herdados das matrizes, caoticamente dispostos em uma nova configuração: cabelos lisos em peles de negros, traços de branco em indivíduos indígenas (SANTOS, 2005).

Estes indivíduos, muitas vezes tidos como “degenerados” faziam parte das discussões sobre raça e miscigenação no Brasil, o qual era visto por viajantes, fotógrafos, cientistas e pintores, como uma espécie de “laboratório vivo de raças” (SCHWARCZ, 2018). E a Amazônia, possibilitou a chance para esses profissionais descreverem, observarem, fotografarem e “catalogarem” os diversos resultados destas “experiências”.

Para Figueiredo (2024)⁹⁹, a figura da *mulata* disputa com a *mameluca* esse protagonismo visual na cidade de Belém no século XIX. Tal situação também pode explicar o uso recorrente desses termos nas obras, sejam elas fotografias, pinturas, desenhos e personagens na literatura.

2.1.3 A representação da *Cabocla* paraense por José Irineu

Seguindo a linha dessas personagens, apresentamos a obra *Cabocla* (Fig.36) de José de Souza Irineu, de 1902, a qual atualmente integra o acervo do Espaço Cultural Casa das 11 janelas, situado no Complexo Feliz Lusitânia, em Belém.

⁹⁹ Comentário realizado pelo professor Aldrin Figueiredo durante a banca de qualificação desta tese, a qual foi realizada no dia 19 de abril de 2024.



Figura 36: *Cabocla* (1902) de José de Souza Irineu
Fotografia realizada pela autora no dia 25 de junho de 2021
no Espaço Cultural Casa das 11 janelas, Belém - PA.
Acervo MEP/SIM/SECULT

José Irineu de Souza, natural de Fortaleza, CE, (1850-1924) foi pintor e professor. Em sua cidade natal, inicia sua formação artística com o pintor francês Victor Saillard. Em fins da década de 1870, muda-se para o Rio de Janeiro para continuar seus estudos. Matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios, tornando-se aluno de Victor Meirelles (1832-1906), Poluceno da Silva Manoel e Antonio de Souza Lobo (1840-1909). Em 1883 passa a estabelecer contato e receber encomendas dos estados do Amazonas e do Pará e, entre 1884 e 1890, pinta alguns retratos. Em Belém, a partir da década de 1890, leciona pintura e desenho, tendo sido possivelmente professor do Liceu Paraense e do Liceu Benjamin Constant. As produções de retratos e de obras comemorativas de eventos regionais constituem suas encomendas mais frequentes. Em suas obras, Souza não deixa de imprimir à tela sua formação de retratista e não de pintor histórico. Assim, suas telas retratistas eram nitidamente inspiradas em fotografias (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024).

Tal recurso pode ter sido empregado na obra *Cabocla*, seja pela representação da mulher e/ou na paisagem documentada.

Importante pontuarmos que em uma análise inicial da tela, vemos uma relação de simbiose entre a mulher e a natureza, o que fica corroborado pela denominação dada à obra, tendo em vista que o *caboclo* é o habitante do interior amazônico que pratica atividades, fundamentalmente, herdadas da cultura indígena como a caça, a pesca, a coleta florestal e as pequenas agriculturas. É a figura que detém os saberes nativos sobre a região, isto é, reconstituído como originário do lugar, herdeiro dos antepassados indígenas e adaptado à natureza (GOMES; BATISTA, 2013).

Na obra, observamos a representação de um cenário considerado típico da região amazônica. Ao fundo, no terceiro plano, vemos um rio onde trafega um barco, conhecido na região por *pô-pô-pô*, dada a influência onomatopáica do barulho emitido pelo som do motor. No segundo plano, temos a flora amazônica, com a presença de árvores e vegetação nativa. Essa escolha visual do artista reforça a associação da Amazônia a um espaço de exuberância natural, enfatizando um imaginário estereotipado e simplista que sugere uma vida isolada e em (suposta?) harmonia com a natureza. Tal representação, longe de capturar a complexidade histórica e social da região, reproduz uma visão construída a partir de olhares externos e coloniais, que romantizam a existência amazônica enquanto silenciam as dinâmicas de trabalho, resistência e conflito presentes no cotidiano das populações locais.

Warburg reconhecia em relatos como esses a expressão da sobrevivência de imagens e mitos, continuamente reconfigurados e incorporados em novos contextos culturais. Dialogando com Warburg, Didi-Huberman (2013) propõe que tais narrativas e imagens atuam como um “atlas”, no qual tempos e símbolos diversos se entrelaçam, formando um tecido cultural espesso que expõe as camadas de significado e a persistência dos imaginários ao longo da história. Dessa forma, a representação da Amazônia em *Cabocla* de Irineu, exemplifica o *Nachleben*, ao se alinhar à sobrevivência das imagens ao longo do tempo.

Quanto à figura central da obra, representada no primeiro plano, tem os pés diretamente no chão de terra batida, talvez para fazer uma referência simbólica que seu corpo e sua ancestralidade pertence a esse lugar. A *cabocla* está em posição frontal, mas seu rosto foge dessa centralidade e está levemente inclinado para a

direita, mas ainda assim, continua olhando para o observador, enquanto seu pé está virado para o lado esquerdo. Ela possui traços finos e longos cabelos escuros e lisos, que estão repartidos ao meio e caem sobre os ombros.

Ela traja um vestido cinza claro, com mangas pregueadas, as quais estão levemente puxadas para cima, indicando seu serviço braçal. O vestido possui um decote em forma de “V”, possui três pregas de cada lado e está transpassado. A saia longa foi levantada e amarrada na cintura, a fim de ajudar na mobilidade de seu corpo durante o trabalho de encher e carregar o pote d’água. Por baixo do vestido, a *cabocla* usa uma anágua na cor branca, pois conseguimos visualizar o detalhe da renda tanto no decote, quanto na barra.

Na obra, a cultura material indígena, também está presente, através dos materiais provenientes da floresta amazônica, ambos em suas mãos. A *cabocla* segura uma cuia com a mão direita, enquanto a esquerda está apoiada em um objeto cerâmico, um jarro de barro sem decorações e com alças laterais.

A cuia parece ter recebido verniz, dado o brilho que emana na obra. Essa técnica, é usada até hoje em olarias de aldeias indígenas e de comunidades tradicionais na Amazônia brasileira, consiste na aplicação da resina *jutaísica* (extraída do jutaicero, jatobá, jatobazeiro, *Hymenaea courbaril L.*), que ao entrar em contato com o calor da forma, se derrete, enverniza o barro e lhe confere aspecto vitrificado (FERREIRA, 1974, p.33 apud MARTINS, 2023, p.73).

2.1.4 Lavar, courar e secar: o trabalho das lavadeiras por Carlos de Azevedo

As lavadeiras também compunham um grupo de mulheres que trabalhavam em Belém e tinham um importante papel na economia familiar. Lacerda (2012) expõe que o dia de trabalho das lavadeiras começava cedo, por volta das 5h30 da manhã, e uma vez tomado o café, essas mulheres saíam a percorrer as ruas com o seu xarão cheio de vestidos e casacos, recolhendo-se à noite. O trabalho desempenhado nas ruas se dava tanto para a entrega das roupas limpas como para o recebimento de outras sujas, configurando uma rotina extenuante.

Esse tema foi retratado na obra, *Coradouro de roupa* (Fig.37) de Carlos de Azevedo, de 1903, a qual faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém. A referida obra, por vezes, também recebe o nome de *Roupas ao sol*.



Figura 37: *Coradouro de roupa* (1903) de Carlos de Azevedo

Fonte: TEIXEIRA, 2024

Fotografia realizada pela autora no dia 11 de julho de 2024 no Museu de Arte de Belém, Belém - PA.

Carlos Custodio de Azevedo (1871-1944) foi um pintor paraense nascido em Belém. Realizou seus estudos na Académie Julian, com Jules Lefebvre, M. Baschet, Paul Sain, dentre outros (ALVES, 2011). A temática recorrente de seus quadros gira em torno da figura feminina e do trabalho doméstico, o que:

[...] ficaria conhecido como pintura de gênero, estabelecendo relações da obra do pintor paraense com a tradição que se desenvolvera no florescimento do barroco na Europa Católica nos Países Baixos do século XVII, sobretudo na Holanda.

A questão é que Carlos de Azevedo conhecera as obras dos mestres da pintura holandesa e flamenga, incorporando o estilo sóbrio, realista, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, temas da vida diária como homens dedicados ao seu ofício e mulheres cuidando dos afazeres domésticos. Porém, a partir de seu retorno à Amazônia em 1901, não somente o estilo, mas a técnica e a escala cromática adotada sofrem profunda transformação no traço do pintor. Assim como na Holanda do século XVII, o tema da pintura de gênero e a própria leitura pictórica do trabalho doméstico podem se interpretados como uma resposta nacionalista da cultura neerlandesa no contexto de afirmação da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos, durante o chamado Século de Ouro. Pintores como Rembrandt, Willem Kalf, Adriaen van Ostade, Gerard

Terborch, Albert Cuyp, Jakob van Ruisdael, Jan Steen, Pieter de Hooch, Vermeer, Willem van de Velde e Meindert Hobbema, que não eram conhecidos no início do século XX senão por especialistas entraram no campo de predileção de Carlos Custódio de Azevedo (FIGUEIREDO, 2010).

Na pintura *Coradouro de roupa*, não é apenas a descrição da gestualidade da lavadeira que chama atenção, mas a maneira como o ambiente se estrutura ao redor de seu ofício. O cercado de madeira simples, o chão de terra batida, a vegetação densa ao fundo — composta por bananeira (*Musa acuminata*), pupunheira (*Bactris gasipaes Kunth*), açaizeiro (*Euterpe oleracea*), palmeiras (*Arecaceae*), buritizeiro (*Mauritia flexuosa L.f.*), uma lata com crôtons (*Codiaeum variegatum*) e, outra com um comigo-ninguém-pode (*Dieffenbachia seguine*) — e do lado esquerdo um banheiro, popularmente conhecido como *retrete*, com porta no mesmo material, remetem a um quintal típico das casas urbanas populares em Belém, onde natureza e uso cotidiano se entrelaçam. Diferente das imagens produzidas sob o olhar colonizador, que lançavam sobre a Amazônia os filtros do exotismo, aqui a natureza é moldura funcional, quase silenciosa, sem a grandiloquência do “paraíso tropical” nem o drama do “inferno verde”. Como aponta Pizarro (2012), essas categorias foram historicamente projetadas sobre a região por vozes externas; nesta obra, porém, pintada por um artista paraense, o olhar parece “vir de dentro”. A cena não idealiza, mas também não denuncia, mostra, com certa sobriedade, a convivência possível entre espaço doméstico, natureza e trabalho feminino.

Na cena, vemos uma mulher negra vestida de branco, que pode ser tanto um vestido ou um conjunto de saia longa e blusa de mangas compridas, cujas mangas estão dobradas até os cotovelos, em evidente adequação à natureza manual do trabalho que realiza. Um avental, também branco, está amarrado à cintura, quase imperceptível, se confundindo com o restante da vestimenta pela uniformidade da cor. A cabeça está coberta por um turbante da mesma tonalidade, que parece cumprir uma função prática: proteger do sol e manter os cabelos presos durante a atividade. Diferente de outras situações em que essa peça carrega significados étnicos ou religiosos, aqui o uso do turbante sugere sobretudo uma dimensão funcional, alinhada ao cotidiano do ofício.

Ao lado da lavadeira, temos um cesto com roupas brancas e a sua frente, um grande coradouro com diversas roupas brancas estendidas que passam pelo

processo de branqueamento por meio da exposição ao sol. Sobre o uso de roupas brancas, Tomé (2016) revela que:

Numa sociedade que há pouco encontrava na roupa branca um meio de manter sua aparência limpa, podemos dimensionar a necessidade que este corpo social possuía do trabalho das lavadeiras. Muito além da higiene do corpo, as peças alvas não se resumiam a esse uso estando incorporadas a um sem fim de aparelhos contabilizados à elegância da casa de famílias mais refinadas.

Portanto, o uso de peças brancas também consistia em um marcador social. De acordo com Figueiredo (2010), o pintor paraense buscou na tradição da pintura de gênero um ponto de ruptura com a descrição européia da figura feminina, na incorporação de uma paisagem equatorial. Entre 1898 e 1905, se operou uma profunda transformação na narrativa visual da pintura de Carlos Custódio de Azevedo que, para o referido historiador, é reveladora dos movimentos de construção de uma nova identidade nacional que iria se projetar nas décadas seguintes com o modernismo.

Sobre o ofício das lavadeiras, estas cuidavam das roupas das famílias abastadas economicamente, elas eram: “[...] mulheres menos afortunadas, consideradas pobres, cujos ganhos com as lavagens eram direcionados para o sustento próprio e, às vezes, ao da família também” (ALMEIDA, 2010, p.185). Geralmente, as roupas eram lavadas nos próprios quintais das casas onde moravam as lavadeiras, como pode ter sido o caso da obra *Coradouro de roupas*, nas casas de seus patrões ou ainda no ambiente público como em praças e em fontes d’água.

Pantoja (2002) expõe que as lavadeiras utilizavam fontes, chafarizes públicos e gramados das principais ruas e praças de Belém para lavar, corar as roupas e secá-las nos varais, muitas vezes obstruindo as passagens, o que gerava reclamações, denúncias, multas e até ameaças de apreensão das peças. Elas percorriam as ruas da cidade com suas trouxas na cabeça em uma rotina diária e árdua, o que propiciava o estabelecimento de relações com diversos segmentos da população.

Ainda sobre a obra *Coradouro de roupas*, podemos estabelecer um paralelo entre a almejada modernidade que Belém pretendia conquistar, com o uso de roupas brancas pela população, a qual era uma forma de manutenção de aparência e de evidenciar corpos limpos. Assim, mostramos a importância do trabalho das

lavadeiras que muitas vezes, dedicavam horas do trabalho doméstico lavando, alvejando, secando e passando roupas.

2.1.5 Indesejáveis e toleradas: o comércio do prazer por Carlos de Azevedo

A difusão de um ideário feminino em Belém no final do século XIX baseava-se em modelos geralmente importados da Europa. Esses modelos, somados às mudanças econômicas experimentadas pelos grupos letrados da cidade, contribuíam para a formulação de novos projetos urbanos, como a elevação do *status* da capital para alcançar a projeção social da elite da cidade em relação a outros grupos no cenário nacional. Esses projetos envolviam também alterações nos hábitos, reformulação de comportamentos e uma revisão de valores éticos e estéticos. Foi nesse contexto de transformações que surgiu o "novo discurso sobre a mulher".

A mulher burguesa europeia era vista por essas classes que se colocavam à frente do processo de modernização como boa filha, boa dona de casa, boa esposa, esmerada no aprendizado dos serviços do lar, educada formalmente mas com vistas a satisfazer e dar orgulho ao marido. Mesmo as mulheres do povo, as donas-de-casa, não mais presas espacialmente ao reduto do lar, com atividades econômicas próprias, acostumadas a circular pelas ruas das cidades, tinham como centro de suas vidas a família. Os trabalhos desenvolvidos por estas mulheres eram vistos como rendas complementares a do marido, as atividades individuais e extra espaço doméstico como mecanismos garantidores do exercício de sua função precípua "boa mãe, que garante o sustento da prole, aquecendo-a e mantendo-a segura" (PANTOJA; LEAL, 1997).

E mesmo diante das inúmeras diferenças, não apenas econômicas, também caberia a mulher do povo espelhar-se neste comportamento. Entretanto, nem sempre era o que ocorria na capital paraense, haja vista que muitas mulheres estavam fora do modelo "ideal" proposto pela burguesia. Como elucida Pantoja e Leal (1997):

Nas ruas da cidade, circulando no espaço público, "belle époqueano" estavam presentes mulheres prostitutas, adulteras, vadias, desordeiras e vagabundas. [...] o conceito de vagabundas, imorais e desordeiras despontava nos jornais da época, onde era frequente a presença de artigos relatando brigas e confusões com estas mulheres sobre as quais pairava um discurso pedagógico e disciplinarizador (PANTOJA; LEAL, 1997).

Neste sentido, estas notícias objetivavam alertar as moças e as senhoras sobre o comportamento que não deveriam ter, além de evidenciar para que o poder público realizasse a repressão sobre estes grupos.

Trindade (1997) ao falar sobre as relações de gênero e práticas culturais em Belém no século XIX, fala da preocupação existente com práticas culturais dos populares, principalmente nas ruas, pois era o espaço que se encontravam em maior número as meretrizes pobres, as cafetinas, os boêmios e outros indivíduos, compartilhando um conjunto de experiências nocivas para a moral defendida na época, o que certamente também estava presente no início do século XX.

Como mencionado anteriormente, a busca de uma cultura europeizada estimulou uma reconfiguração urbana nas áreas centrais de Belém, marcada pelo surgimento de espaços de sociabilidade que simbolizavam a almejada modernidade. No entanto, mesmo as áreas centrais como o *Boulevard da República*, eram focos de conflitos, pois eram espaços que coexistiam tanto com as damas da sociedade quanto as floristas, domésticas e meretrizes.

As meretrizes das classes populares tinham poucos ganhos expressivos e, além dessas dificuldades financeiras, tinham que lidar com a perseguição da polícia devido seus comportamentos não usuais para o período. A polícia estava encarregada em manter a ordem nas ruas, seguindo igualmente as diretrizes dos higienistas, que buscavam organizar o espaço urbano e “regulamentar geograficamente a prática do meretrício, como também fiscalizar as mulheres envolvidas nesse comércio através da criação de hospitais próprios para seu atendimento” (PANTOJA, 2015).

Neste contexto, algumas dessas mulheres, por vezes, saíam do centro urbano para exercerem seus trabalhos, o que é sugerido na obra *Coqueiros* (Fig.38), do artista Carlos de Azevedo, de 1905 e também compõe o acervo do Museu de Arte de Belém. Na paisagem retratada, a presença de elementos urbanos consolidados é mínima, quase ausente. O terreno alagadiço, com vegetação rasteira e uma poça d’água em primeiro plano, sugere um espaço pouco habitado, talvez um terreno baldio nos limites da cidade. Apenas três construções figuram ao fundo entre o verde, como se resistissem à expansão urbana que já tomava forma no centro de Belém. A figura feminina de vestido rosa e sombrinha, que contrasta com a rusticidade do entorno, parece deslocada ou até mesmo suspensa em outro tempo, nem completamente urbano, nem rural. A cena, marcada por essa ambiguidade

espacial, evoca uma atmosfera de transição, de margens pouco ocupadas, onde a natureza ainda domina. Não há traço de monumentalidade ou ordenação formal; o que se vê é uma paisagem lateral da cidade, menos regulada, mais orgânica, talvez até incômoda em sua aparência quase inóspita.



Figura 38: *Coqueiros* (1905) de Carlos de Azevedo
Fonte: TEIXEIRA, 2024

Fotografia realizada pela autora no dia 11 de julho de 2024 no Museu de Arte de Belém,
Belém - PA.

A figura feminina está elegantemente trajada com um longo vestido rosa de mangas compridas e cauda que arrasta pelo chão. O chapéu, discreto, é adornado por uma fita na mesma tonalidade do vestido, compondo um conjunto harmonioso. Em uma das mãos, ela segura uma sombrinha igualmente rosa, que além de proteger do sol, reforça a sutileza do gesto e o cuidado com a aparência¹⁰⁰. A sobriedade dos elementos e a escolha monocromática sugerem um refinamento

¹⁰⁰ Esse comentário e uma breve análise das obras *Coradouro de roupas*, *Vendedora de tacacá*, *Vendedora de cheiro*, entre outras, estão presentes no artigo de minha autoria: “Reflexões sobre as vestimentas das trabalhadoras populares de Belém, na primeira metade do século XX, a partir das pinturas de Carlos de Azevedo, Antonieta Feio e Andrelino Cotta” (2022). Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/22292>. Acesso: 05 Out. 2024.

sem ostentação, inserido em um cotidiano que preserva certo ideal de feminilidade urbana.

Ainda sobre a vestimenta da personagem presente em *Coqueiros*, observamos que ela procura imitar os padrões da mulher burguesa, “pois são elas que determinam o esquema de vida da comunidade” (SOUZA, 1987), o que nos ajuda a compreender o motivo da referida escolha aliada a necessidade de aceitação social.

Diante de *Coqueiros*, nos perguntamos o que essa mulher está fazendo nesse local? Segundo Figueiredo (2011, p.65) a cor de sua roupa pode ser uma pista, pois no final do século XX, a cor de rosa era quase um privilégio das prostitutas e de mulheres liberadas¹⁰¹.

Completando a análise, Alves (2011) nos aponta que a tela de Carlos Custódio de Azevedo, o que domina é a natureza, seguida de uma figura feminina de trajes burgueses em meio a um cenário simplório e rural:

Nela, vemos tons de verde escuro para representar a natureza. As cores são calmas e não tão vivas. O que vemos particularmente nessa imagem é uma natureza abundante e não domesticada. O caminho por onde passa a figura feminina é de chão batido e há um pequeno alagado próximo a ela. Os coqueiros ganham destaque e, aí sim, vemos os tons dourados em suas folhas. [...] No que tange à pintura de paisagens, particularmente, no começo do século XX, percebemos que a paisagem estrangeira vai dando lugar à paisagem local e aos costumes regionais, mesmo que ainda sob os cânones acadêmicos europeus, que norteavam a maioria dos pintores e que eram a preferência do público paraense.

Denominadas como "toleradas" pelos letrados, em um tratamento que refletia a percepção simbólica do papel social que lhes era atribuído na dinâmica urbana, esse grupo de mulheres também integrava o segmento de trabalhadores urbanos pobres; embora seus meios de subsistência fossem considerados imorais pela maioria dos habitantes de Belém.

Assim, as prostitutas eram de fato personas ‘toleradas’ em uma sociedade que procurava se mostrar harmônica, higiênica e moderna; ainda que para isso tivesse que se escamotear a expressiva presença dos segmentos sociais que julgavam indesejáveis na paisagem urbana, como por exemplo, os ociosos, vagabundos, bêbados e prostitutas (PANTOJA, 2015).

¹⁰¹ Ainda que a obra tenha sido realizada no início do século XX, ao cruzarmos com outras fontes utilizadas na pesquisa, como os relatos de viajantes, representações de obras de arte e trechos literários, que compunham tanto o oitocentos quanto do início o novecentos, não encontramos relatos escritos ou visuais, sobre o uso de roupas na cor rosa, por mulheres do povo ou por mulheres da elite econômica. Porém, não quer dizer que estas mulheres, em nenhum momento de suas vidas, não usaram roupas ou peças únicas, na cor rosa, mesmo não sendo meretrizes, haja vista que esta cor, numa perspectiva ocidental, está relacionada à feminilidade.

As meretrizes pobres estavam longe do comportamento recatado e submisso, bem como da áurea do francesismo tão divulgado e aclamado na cidade dos trópicos. Os jornais do período apontam para o grande número de meretrizes nas ruas de Belém: “[...] vinculadas ao comércio do prazer, proliferavam pela cidade, dando sinais de sua sensualidade condenada nos cafés, nas ruas, nas praças e nas casas de tolerância, onde a sexualidade ‘pervertida’ e o trato ilícito aconteciam” (TRINDADE, 1995, p.43).

Assim, notamos a preocupação das meretrizes em ocuparem os mesmos espaços que estavam as “moças de família”, haja vista que as primeiras possuíam códigos morais e de sexualidade diferenciados dos modelos burgueses, portanto essas mulheres coexistiram nas ruas da cidade.

Diante desse contexto, Trindade (1995, p.44) comenta que havia tentativas de imposição de valores burgueses às meretrizes, já que, mesmo reprimidas por uma legislação excludente, tal prática não era proibida, porém seus comportamentos rotineiros eram castrados; além de recriarem uma identidade, lutavam por sua manutenção, permanecendo nas ruas e bordéis com a prática do amor venal, senhoras de suas vidas e de suas camas.

As prostitutas de luxo, também conhecidas como *cocotes* eram um pequeno grupo dentro do denso universo da prostituição e podiam manter-se de acordo com os padrões da moda europeia, tal como as damas da sociedade, performando “[...] um mundo distinto do das rameiras da zona do baixo meretrício, que conviviam lado a lado com alcoólatras, viciados, loucos, operários, enfim todos aqueles que foram negligenciados pelo repensar da vida urbana e expulsos das páginas da história” (TRINDADE, 1995).

As meretrizes compunham o quadro de trabalhadoras informais em Belém no início do século XX e como era o período em que a cidade passava por diversas mudanças em uma tentativa de modernizá-la, o trabalho informal também era mal visto pela elite econômica e pela polícia local, que muitas vezes, reprimia tais trabalhadores.

A pressuposta autonomia dos trabalhadores ambulantes se relativiza diante do controle estabelecido pelo poder público com o processo de modernização que se instala com a economia da borracha na região amazônica. Dessa forma, o espaço público que se confunde com o espaço social se transforma na paisagem que deve ser rigorosamente policiada pelos fiscais detentores de poder de força para a implementação da

modernidade civilizatória. Homens e mulheres que circulavam no espaço público e que, no cotidiano, improvisaram a própria subsistência, tinham a vida comparada pelo articulista da *Folha do Norte*, a uma “dolorosa via-sacra, de Herodes para Pilatos”, [...], visto que a cidade não deveria apresentar sinais de uma pseudo-ordem, [...], que estava longe dos parâmetros republicanos positivistas de ordem e progresso (LACERDA, 2009, p.166-167).

Jornais, livros e outros documentos constatam uma variedade de trabalhadores ambulantes que circulavam nas ruas da capital paraense nos séculos XIX e XX, como a vendedora de *cheiro*, a mingauzeira, o peixeiro, o leiteiro, o tapioqueiro, a vendedora de tacacá, as lavadeiras, entre outros profissionais, que além da repressão, muitas vezes violenta, eram vistos como representantes da desordem e como obstáculos ao processo modernizador. Tanto que Antônio Lemos, o então intendente de Belém (1897-1911) “[...] considerava os ambulantes os responsáveis pela sujeira e o afeamento da cidade” (LACERDA, 2009, p.167). Assim, tais trabalhadores viviam em constante tensão com os poderes públicos.

2.1.6 A *Mulher do Pará* de Anita Malfatti

Anos mais tarde, a imagem da *Mulata Paraense* foi retratada por Anita Malfatti, uma das mais importantes artistas plásticas do país a qual teve importante papel na introdução da estética modernista.

Malfatti iniciou seu aprendizado artístico com a mãe, a pintora Bety Malfatti (1866-1952). Em 1910 viaja à Europa para aperfeiçoar sua formação, e se instala na Alemanha, país que vive uma efervescência do expressionismo. Anita ingressa na Academia Imperial de Belas Artes de Berlim, onde tem aulas de desenho, perspectiva e história da arte. Ao longo de sua estadia na cidade que perdurou até 1914, entra em contato a agitação modernista, e se interessa pelas novas linguagens. De 1915 a 1916, reside em Nova York e tem aulas na *Independent School of Art*. A convivência com o clima vanguardista da escola levam adiante o desenvolvimento da liberdade moderna cultivada na Alemanha. De volta ao Brasil, em 1917, associa a liberdade de compor com formas à crítica nacionalista (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

De acordo com Fernandes (2009), Malfatti ao relatar suas viagens, contou sobre uma ocasião em que seu navio precisou aportar na capital paraense, e, passeando pelas ruas da cidade, ela se deparou com uma mulher tomado sol em

uma sacada, usando um vestido transparente, provavelmente confeccionado com entremeios de rendas brancas, sapatos vermelhos e com os cabelos muito armados repletos de flores brancas. Anos depois, em 1927, este episódio foi o tema da tela *Mulher do Pará* (Fig.39).

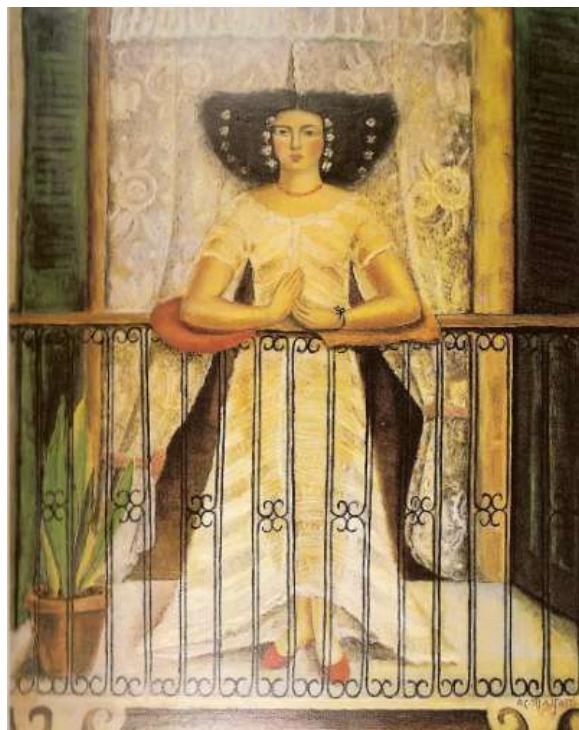


Figura 39: *Mulher do Pará* (1927) de Anita Malfatti.
Coleção Particular.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2056/mulher-do-pará>
Acesso em: 18 Out. 2022.

Simioni (2022) em seus estudos sobre mulheres modernistas comenta sobre o que ela denomina de “efeito de contenção” na produção de Anita Malfatti ao compararmos seus desenhos e pinturas, haja vista que os desenhos foram tidos por ela, muitas vezes, como documentos privados, testemunhos de seu processo criativo, enquanto as pinturas foram concebidas como obras finais, para exibição, como o primeiro desenho feito para a *Mulher do Pará*, Malfatti rebaixou a carga erótica desenhada originalmente:

O corpo da prostituta na janela, que inicialmente escancarava os pelos pubianos, na tela final apresenta-se de forma muito diferente, escondido sob uma vestimenta idealizada. Além disso, os olhos espessos, expressivos, que rabisca no desenho, completando essa figura feminina erótica, cedem lugar a uma representação casta: as vestimentas em branco denotando

pureza, os arranjos florais no cabelo, a posição do corpo, que antes se insinuava com os braços abertos sobre o gradil das janelas, mas foi substituído por um corpo ereto, com as mãos juntas, quase como em um ato de pregação (SIMIONI, 2022, p.84).

Na obra de Anita Malfatti, chama atenção a escolha por uma vestimenta translúcida, que revela o contorno do corpo feminino. Essa opção estética pode remeter à descrição feita por alguns viajantes do século XIX sobre mulheres que circulavam em trajes leves e transparentes. No entanto, mais do que reforçar um estereótipo, Malfatti parece tensioná-lo ao compor uma figura que, embora sensualizada, se mostra firme e centralizada, rompendo com leituras simplificadoras. Ao situá-la em uma varanda, em vez de mergulhá-la em uma paisagem exuberante, a artista também foge da representação idealizada da Amazônia. A personagem adorna-se com um colar de contas vermelhas, que, devido à resolução da imagem, não se pode afirmar se são corais ou sementes, e um laço de fita no punho, pequenos detalhes que mostram o cuidado com o corpo.

Dois elementos reforçam a vinculação com práticas culturais locais: a presença da espada-de-santa-bárbara (ou de Iansã), planta comum nos lares paraenses, e as flores nos cabelos, hábito registrado entre as mulheres populares do século XIX. Malfatti, assim, constrói uma figura de “amazonidade” singular, enraizada no cotidiano urbano e simbólico de Belém.

2.1.7 A Moça Morena de Carmen Souza

As questões raciais aliadas à busca por uma identidade local, atribuída à cor da população belenense, podem ter sido o tema que inspirou a artista portuguesa Carmen Sousa (1908-1950) a pintar a *Moça morena* (Fig.40), em 1932.



Figura 40: *Moça Morena* (1932) de Carmen Souza
Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Além do desenho, Carmem Souza também se dedicou à pintura e à escultura. Em 1942, a artista naturalizou-se brasileira e passou a representar o Estado do Pará em eventos artísticos durante a década de 1940. Participou de diversos Salões de Arte Nacionais e Regionais, recebendo prêmios e menções honrosas, com destaque para o VII Salão Oficial de Belas Artes, realizado no Teatro da Paz em 1946, e para o Salão Nacional de Belas Artes de 1949, no Rio de Janeiro, onde foi premiada com a medalha de bronze pela escultura *Cabeça de Negra - Paula* (BRITTO; MIRANDA, 2016).

O ponto central de suas obras é a figura humana e suas expressões, as quais transmitiam a personalidade das pessoas que retratava. A maioria do acervo da artista é composto por bustos e estudos de nus femininos, mas também dedicava atenção nas vestimentas destas (SIQUEIRA, 1995).

Na pintura *Moça morena* (1932) temos a visualidade dos efeitos da “morenidade” como metáfora racial construída no imaginário amazônico, conforme é discutido por Conrado, Campelo e Ribeiro (2015).

A personagem retratada de meio perfil possui traços finos, cabelos curtos repartidos ao meio e levemente ondulados. A figura é composta com cores suaves, destacando-se os tons de pele da mulher e os detalhes das joias, como os brincos dourados e os colares de grandes contas em ouro e dois colares em prata. Ela também usa um colar vermelho que foi trançado duas vezes em seu pescoço, sendo possível sugerir que ele seja composto por sementes de olho-de-cabra (*Ormosia fastigiata*), um importante amuleto de proteção usado nas religiões de matriz africana.

A expressão facial da retratada é ligeiramente sorridente, transmitindo uma sensação de naturalidade. A composição demonstra atenção aos detalhes na representação do rosto, com iluminação que valoriza os traços e evidencia o brilho das joias.

A personagem de pele *morena*, carrega os traços dessa identidade ambígua, que não se afirma como negra, mas tampouco se encaixa na branquitude idealizada. O busto nu reforça a sensualidade discreta que, historicamente, foi associada à figura da mulher *morena* como símbolo regional, exótico e ao mesmo tempo “domesticado”.

Conforme mencionado, essa representação dialoga diretamente com a ideia de “morenidade” como eufemismo racial que, ao longo do século XX, foi amplamente utilizado para suavizar ou ocultar as marcas da negritude, criando uma imagem socialmente aceitável dentro do pacto da mestiçagem. A *moça morena* aqui não é nomeada como negra, mas é visualmente racializada dentro dos limites impostos por esse código simbólico. O que se vê é a expressão de uma identidade racial que “tropeça”, como dizem os autores Conrado, Campelo e Ribeiro (2015), numa metáfora que impede o reconhecimento pleno da negritude em sua complexidade. Trata-se, portanto, de um retrato que, mais do que representar, participa da construção de um “ideal mestiço de beleza” e pertencimento amazônico.

2.2 Narrativas visuais de vendedoras

A obra *Vendedora de Cheiro* remete a uma figura emblemática que estava presente nas ruas de Belém desde o século XIX, como mostram os relatos de viajantes, literatos e artistas locais.

De acordo com Fernandes (2009), Antonieta Feio conferiu grande expressividade às suas obras ao destacar o contorno regional, sendo por meio

desses elementos que o caráter nacional começa a se formar integralmente em suas composições. A pintora buscou inspiração no trabalho urbano de mulheres comuns das ruas da capital paraense para criar sua *Vendedora de cheiro*, figura que carrega um cesto de palha repleto de plantas e raízes, que exibe nos cabelos um indiscreto arranjo de flores brancas e vermelhas, e veste uma blusa branca com saia florida, em composição com feixes de madeira ao fundo, característicos de habitações populares da região.

A tela, que foi pintada em 1947, explorou no trabalho urbano de mulheres periféricas a referência temática para sua obra. Ao longo da História da Arte Brasileira, o trabalho das vendedoras e das quitandeiras aparece inúmeras vezes em aquarelas, gravuras, desenhos e fotografias tanto do século XIX, quanto em parte do século seguinte. Na pintura modernista o gênero do retrato é atualizado e além da mulher, a vendedora de rua como tipo social popular é tratada como representante da identidade coletiva, sublinhando a questão nacional, encarnando a noção de povo (FERNANDES, 2013).

Assim, as próximas análises procuram mostrar obras de artistas de diferentes tempos e utilizando-se de técnicas variadas, bem como os elementos que compõem a construção de uma visualidade das vendedoras.

O comércio ambulante intensificou-se no Brasil em 1808, após a chegada da família real e era praticado por negros na condição de escravizados, sendo a maioria mulheres. Tal atividade atravessou todos os ciclos econômicos do país e tornou-se uma atividade comum nos centros urbanos até a atualidade.

No Brasil, [as quitandeiras] adaptaram seus produtos de acordo com as ofertas e interesses locais e conquistaram o controle do comércio de retalho (SCHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2007). As atividades da quitanda estavam interligadas às principais atividades da economia vigente, na medida em que eram as principais fornecedoras de alimentos da cidade. [...] Eram vistas sempre trajando vestes e adereços de acordo com a sua etnia, portando turbantes, batas, saias, túnicas de cores e sempre os panos-da-costa que, se não soltos nos ombros, serviam para carregar seus filhos às costas. As negras que trabalhavam no comércio de quitandas constituíam um grupo bastante heterogêneo que no dia-a-dia circulava e se apropriava dos espaços urbanos, criando rimas em seus pregões, enquanto equilibravam seus tabuleiros e gamelas sobre a cabeça (FREITAS, 2015, p.37-38).

Até inícios do século XIX, nos quais o contexto da escravidão começa a se alterar, a quitanda era praticada predominantemente por escravizadas de ganho, ou

seja, para vender as quitandas pelos seus próprios senhores ou alugadas por eles a terceiros para comerciar. O comércio de rua praticado pelas “ganhadeiras” ou “negras de ganho”, era lucrativo, pois figurava em um ambiente no qual apenas elas podiam cumprir certas funções, úteis para os escravizados e trabalhadores livres; para seus senhores, que apropriaram-se do lucro das vendas, e para o Estado, que arrecadava impostos e resolia o problema do abastecimento básico.

O fruto do trabalho das ganhadeiras rendia uma quantia diária ao senhor e o restante permanecia com elas, o que por vezes resultava em um acúmulo considerável de recursos, o bastante para comprar sua alforria. Conforme afirma Figueiredo (1993) várias delas adquiriam escravas para trabalharem ou formarem grupos de mulheres de escravas e ex-escravas, combinando em algumas ocasiões comércio e prostituição.

Quanto à vestimenta cotidiana das negras que trabalhavam nas ruas do Brasil, Silva (2005) nos expõe que o traje era uma projeção das roupas das camponesas, vendedoras e criadas portuguesas, tendo em vista que os escravizados foram introduzidos inicialmente em Portugal, no século XV. Tal vestimenta foi combinada no Brasil, a elementos evocativos da África como os turbantes e o pano da costa, configurando em uma recriação da visualidade negra no país. A autora destaca seu uso principalmente na Bahia, mas de acordo com iconografias do período, vimos que ela também se estendeu a outras regiões do país. Silva, afirma ainda que a variação nos trajes de uso cotidiano das negras brasileiras iria depender da atividade exercida e do poder aquisitivo dos senhores e das próprias usuárias, pois em algumas situações como a de *ganho*, as escravizadas eram responsáveis por suas próprias necessidades como alimentação e vestuário.

As escravas e mesmo as libertas de pequeno rendimento traziam sempre saia e blusa. O vestido era um luxo e segundo Alcântara Machado (1980) era proibido às mulheres negras. Os tecidos mais citados para as escravas baianas são os de algodão: chita e riscado (para as saias) e cassa bordada, brim, zuarte e algodão americano (para as blusas). Quanto às cores, o azul é o mais frequente para as saias e o branco para as blusas. Os tecidos estampados e em outras cores como a vermelha eram mais caros (SILVA. 2005, p.55).

Assim, o padrão vestimentar de duas peças, composto por saia e blusa é uma constante nas iconografias do século XIX, a qual Rossotti (2023), nomeia de “vestir-se negra”. E mesmo após a abolição, o tipo de traje feminino permaneceu nos séculos seguintes como marca registrada do ofício das baianas, como será comentado mais adiante. Sobre a roupa de cor branca, Escorel (2000) expõe que também está associada ao traje dos escravizados rurais, fabricado com tecido grosseiro sem tingir, sendo branco por falta de cor, o único cuja produção era autorizada pelo alvará de D. Maria I, enquanto os escravizados domésticos da casa grande, que possuíam contato direto com seus senhores, usavam vestimentas mais elaboradas.

No próximo tópico serão analisadas obras que versam sobre a temática das vendedoras de rua no Brasil, destacando seus modos de vestir e de adornar, buscando referências visuais que permitam compreender a construção vestimentar da *Vendedora de Cheiro*.

2.2.1 Chamberlain e o Largo da Glória

O desenhista e pintor Henry Chamberlain, chega ao Brasil em 1819, encarregado de realizar transações comerciais no país, permanecendo no Rio de Janeiro até 1820. Durante sua estadia, dedicou-se a captar a vida cotidiana, a arquitetura e os costumes da cidade. Em 1821, publicou em Londres o álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, ilustrado com 36 gravuras (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

Uma delas, *Largo da Glória* (Fig.41), é uma gravura de água-tinta e aquarela sobre papel, datada de 1822. Nela, podemos observar exemplos do comércio de produtos não-comestíveis, também realizado por mulheres. Sobre essa cena, o próprio Chamberlain, comenta:

Suponhamos que as diversas personagens representadas aqui se encontram numa parte do subúrbio chamado largo da Glória, um dos poucos logradouros públicos. [...] A negra, logo no primeiro plano, é uma quitandeira vendedora ambulante de uma porção de mercadorias, tais como chapéus, livros, bandejas, algodões, musselina, etc., etc., e a que tem uma pirâmide de cestas na cabeça vende milho e feijão. O homem no primeiro plano, à direita, traz um quadro pendurado ao pescoço, que contém sob o vidro uma pequena imagem [...]. A negra, ao lado, a quem procura convencer que prove a sua devoção e salve a sua alma, vende cana de açúcar e um licor de arroz, chamado Alhoá. A figura por detrás é um vendedor de esteiras usadas, vassouras, etc. (CHAMBERLAIN apud FREITAS, 2015).



Figura 41: *Largo da Glória* (1822) de Henry Chamberlain
Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19488/largo-da-gloria>.
Acesso em: 9 Out. 2023.

Em primeiro plano, temos uma linha horizontal composta de seis pessoas em pé, todos exercendo atividades ambulantes no Largo da Glória. Da esquerda para a direita, observa-se um homem negro trajando roupa branca, que equilibra feixes de madeira na cabeça e segura um objeto nas mãos; ao lado uma mulher negra com brincos longos usa turbante e uma blusa branca a qual mostra parte dos seios, além de uma saia longa azul. Com a mão esquerda, ela segura o que parece ser uma bandeja, enquanto com a direita apoia o pano da costa. Sobre sua cabeça, equilibra um grande tabuleiro, que possui diversos utensílios, como caixas, cartolas e pedaços de tecido. A vendedora, ao lado, traja roupas similares e nas mesmas cores, porém usa uma pulseira em vez de brincos. Outro diferencial é a cor laranja do turbante, ela carrega na cabeça cinco alguidares, sugestionando que venda comidas, possivelmente servidos nas folhas dispostas próximas à sua mão.

Um homem escravizado, com roupas maltrapilhas, olha os alguidares dessa vendedora. Ele fuma um cachimbo e apoia-se em um pedaço de madeira usado

como bengala, enquanto carrega nas costas uma vassoura dentro de uma espécie de colcha.

O outro vendedor retratado na cena é um personagem branco. Ele veste roupas mais alinhadas, carrega um guarda-chuva abaixo do braço e traz, pendurado ao pescoço, um oratório com a imagem de uma santa, é o único da cena que está calçado. Ele parece interpelar uma outra vendedora que segue o padrão vestimentar das demais escravizadas presentes na cena. O diferencial é o uso de uma saia rosa e de um cordão no pescoço. Ela aparenta vender mingau ou algum outro alimento líquido, que está dentro de um jarro coberto com um tecido branco. O jarro, por sua vez, está dentro de um alguidar, o que garante maior estabilidade para o traslado nas ruas. Outro fator que chama a atenção é o fato de todos os negros estarem devidamente descalços, indicando sua condição de escravizados.

No segundo plano, o desenho revela algumas construções arquitetônicas da cidade, tirando a imagem da planaridade sugerida a princípio e garantindo a sensação de profundidade à cena. Se pensarmos em uma perspectiva comparativa com a obra *Vendedora de Cheiro*, temos um ponto em comum que une essas vendedoras, representada pelo uso da blusa branca.

2.2.2 Debret e a Negra tatuada vendendo caju

Outro importante pintor do período é o francês Jean Baptiste Debret, integrante da Missão Artística Francesa, que chegou ao Brasil em 1816 com o objetivo de promover o ensino artístico no país. Debret trabalhou como pintor da corte, registrando acontecimentos e cenas oficiais, além de paisagens das florestas, dos nativos e das cenas do cotidiano no Rio de Janeiro, com destaque para o trabalho dos negros de ganho que percorriam as ruas da cidade ofertando diversos tipos de serviços. O artista retornou à França em 1831. Parte das aquarelas feitas no Brasil, estão reunidas na obra *Viagem Pictórica e Histórica ao Brasil*, publicada entre 1834 e 1839 (Encyclopédia Itaú Cultural, 2025).

Dentre a vasta produção do artista, citamos a aquarela *Negra tatuada vendendo caju* (Fig.42), de 1827, que retrata uma cena do cotidiano no espaço urbano. O tema central, que dá nome à obra, é a venda de frutas por uma mulher negra. Podemos observar que a venda está presente duas vezes na mesma obra: no primeiro e no segundo plano, onde duas mulheres negociam um frango. Uma delas, de costas para o observador, veste uma blusa amarela no estilo ombro a

ombro, com mangas rendadas. A vendedora aparenta ter escarificações no rosto, abaixo da altura dos olhos. Ela usa brincos longos e uma espécie de diadema que pode ter sido confeccionada com contas cilíndricas.



Figura 42: *Negra tatuada vendendo caju* (1827) de Jean Baptiste Debret
Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Debret_negra_vendendo_caju.jpg
Acesso em: 9 Ago. 2023.

A outra ambulante segura uma bandeja com frutas. Ela usa uma ampla saia cinza e uma blusa de mangas listradas em rosa e branco. Adicionalmente ao traje, ela amarra ao pescoço um tecido quadriculado laranja, o qual pode servir como um avental. A personagem cobre a cabeça com um torço azul quadriculado e outro, menor, nas cores vermelha e branca. Também possui o rosto com escarificações na testa e abaixo dos olhos, além de usar uma pulseira de contas.

A figura principal, que concede nome à obra, tem à sua frente uma bandeja cheia de cajus. Ela está próxima a elementos sólidos, como os degraus de uma escada e uma peça fálica situada um pouco atrás, o que concede estabilidade à figura.

Ela foi representada na típica postura de melancolia, com um dos braços sustentando a cabeça e o outro descansando sobre a perna. Sua vestimenta é comum entre as vendedoras ambulantes do período: saia longa na cor azul e blusa branca com aplicações de renda, evidenciando o colo. Ela usa um turbante e um pano da costa, envolto na cintura. Assim como as outras mulheres representadas na obra, a vendedora também possui escarificações no rosto e no braço. No pescoço, não foi possível definir se é a mesma marcação na pele ou se ela porta um colar. Ela usa uma pulseira e porta, na cintura, por ser a zona que marca a fertilidade, um conjunto de amuletos, os chamados balangandãs. A peça é composta por argolas individuais que carregam cerca de 20 a 50 representações figurativas, os quais eram movimentados e ao se chocarem umas com as outras, conferiram uma denominação de referência onomatopeica. Portanto, esse sinal sonoro é inerente à sua composição, haja vista que diversos amuletos possuem a função de “espantar” as influências negativas através do som.

As pences de balangandãs eram confeccionadas em metal, geralmente em prata, reunindo pendentes com formas variadas, como: moedas, figas, chaves, dentes de animais, representações de frutas, entre outros. Estes são agrupados em uma base denominada “nave”. Os elementos que compõem as pences de balangandãs são escolhidos e reunidos em função de seus significados supostamente mágicos.

Os balangandãs são classificados como amuletos responsáveis por afastar o “mau-olhado” e trazer sorte aos seus portadores. Originalmente, o uso de adornos corporais esteve ligado a essa função, o que já era comum desde épocas pré-históricas, costumando ser um objeto de pequenas dimensões, quase sempre carregado junto ao corpo.

É válido evidenciar que existem figuras predominantes entre os amuletos, como: pimentas, trevos, olhos gregos, efígies de santinhos, pedras preciosas às quais se atribuem certos poderes e figas, sendo esta visivelmente destacada na obra de Debret, *Negra tatuada vendendo caju*. Tais amuletos eram ritualmente sacralizados e impregnados de propriedades consideradas mágicas, de modo que passavam a operar como símbolos carregados de valores protetivos, prontos para serem utilizados por suas portadoras.

Conforme visto anteriormente, era comum que vendedoras ambulantes portassem consigo objetos considerados mágicos, para a proteção tanto de suas

mercadorias quanto de seus corpos, os quais circulavam pelas ruas das cidades e, consequentemente, estavam expostas a riscos de qualquer ordem.

Para Factum (2009), a penca de balangandãs é uma joia exclusivamente brasileira, ainda que seu conceito aglutinador possa ter sido inspirado em peças como *châtelaine*¹⁰² (Fig.43), com molhos de objetos usados por mulheres nômades na África islamicada, ou ainda na ferramenta de Ogum (Fig. 44), devido à sua semelhança estética.



Figura 43: Chatelaine (1863 – 1885), provavelmente da Inglaterra.

Victoria and Albert Museum, Londres. Disponível em:

<https://www.messynessy chic.com/2021/01/13/curiosity-of-the-week-inside-out-handbags-of-yore/>
Acesso em: 9 Ago. 2023.

¹⁰² O *châtelaine* era o molho de chaves preso à cintura das donas de casas francesas, que se tornou habitual no Brasil até o início do século XX. O molho dessas chaves era sempre mantido junto à cintura da senhora, preso por uma argola, por questões de praticidade e segurança. Com o passar do tempo, agregaram-se outros objetos ao molho, como relógios, pequenas tesouras e pequenos utensílios de uso cotidiano, além de objetos devocionais como medalhas de santos. Fonte: CUNHA; MILZ, 2011, p.122. Na figura 43, podemos visualizar pequenos estojos, recipientes para sais aromáticos ou perfumaria, dedal entre outros elementos.



Figura 44: Ferramenta de Ogum.
Fonte: CUNHA; MILZ, 2011, p.120.

A ferramenta de orixá Ogum consiste em um molho de ferramentas de ferro representando instrumentos de caça, lavoura e guerra, como espada, enxada, foice, pá, lança, entre outros elementos. Geralmente, contém sete, catorze ou vinte e uma peças, suspensas em ferro curvo, com as pontas reviradas ou em arco de ferro fechado.

Importante ressaltar que nem todas as peças que compõem a penca são de origem africana ou afro-brasileira, pois alguns objetos, como símbolos do catolicismo, foram absorvidos e reinterpretados, gerando um sincretismo aliado aos signos referentes à África, ao seu imaginário e aos orixás, adquirindo novos valores simbólicos.

Símbolos cristãos: a pomba ou os santos mártires ou todos os santos, como o galo, também representando a vigilância, a pomba do Espírito Santo, de asas abertas e a cruz feita com a cabeça e a cauda. São Jorge ou Oxocê, santo guerreiro e caçador, é representado pela lua, pela espada, pelo cão, pelo veado. São Jerônimo ou Xangô se representa pelo burro, pelo carneiro, pelo caju, o abacaxi e o milho. Santo Antônio, ou Ogum, pela faca, pelo porco. São Lázaro ou Omolu é representado pelo cão ou a fidelidade, e, às vezes, também pelo porco. São Cosme e São Damião se representam pela moringa d'água. Santo Isidoro ou Omolu moço (São Lázaro) contenta-se com o boi. São Bartolomeu no culto 'caboclo' tem o sol. Sant'Ana, ou mestra da Virgem, Nanã, tem por símbolo a palmatória. Nossa Senhora da Conceição ou Oxum fica com as uvas. A ferradura é o signo da felicidade; o coração, da paixão, se tem chamas, paixão ardente; as mãos dadas, da amizade; a romã é a humanidade (PEIXOTO, s/d, 278-279 apud LODY 2001, p.54).

Quanto à classificação dos elementos pendentes da penca de balangandã, Menezes de Oliva (1957 apud SILVA, 2005, p.97) determina cinco categorias, baseadas na utilidade ou função, são elas:

Devocionais: os dedicados a um santo ou culto, como cruz, crucifixo, relicário, medalha. Votivos: os que representam o pagamento de uma promessa feita, como cabeça, perna, casa, olhos de santa Luzia. Propiciatórios: usados para atrair boa sorte, imunizando seu possuidor de infortúnios. Nesta categoria estão o signo Salomão, as moedas, os dentes, as figas. Evocativos: os que lembram fato decorrido, como o cacho de uvas, que lembra ao português a festa da vindima, o tambor que lembra a África. Decorativo: ‘todo e qualquer outro dixe, que não pode ser, desde logo, incluído nas quatro primeiras categorias’ como bolas coloridas (apud SILVA, 2005, p.97).

Conforme pontua Lara (2007, p.120), os balangandãs falavam da vida religiosa, dos amores, desejos e esperanças forjadas do lado de cá do Atlântico e na escravidão. As miniaturas que compunham a penca - como figas, moedas, frutas, sementes, animais, instrumentos de trabalho ou musicais - podiam particularizar a devoção por determinado santo ou culto, representar o pagamento de alguma promessa, ser usadas para atrair “bons fados” ou prevenir desgraças, ou simplesmente para evocar uma situação, uma pessoa amada ou fato decorrido. Assim, os balangandãs associam-se a outros berloques, amuletos e patuás, cujos significados nem sempre eram facilmente desvendados, podendo ser confundidos pelo olhar branco dos senhores e decodificados segundo a simbologia européia do poder e/ou de seus valores morais.

O uso dos adornos corporais por mulheres negras no Brasil Colonial e Imperial tinha alta valoração para além do uso estético, pois de acordo com Lara (2007), estes mostravam claramente a posição na cadeia hierárquica, marcando diferenças importantes, capazes de separar as livres e libertas das que eram escravizadas.

O balangandã possui um forte caráter religioso, haja vista que ele era um meio de permissão para que as escravizadas declarassem sua crença, mesmo que só aparentemente. Essa peça foi primeiramente identificada nos trajes das “negras de ganho” em praças de Salvador, no século XIX. Assim, seu uso se deu principalmente entre as vendedoras, que as usavam como protetores do dinheiro e do “ganho”, e também no traje de beca das *crioulas* em dias festivos.

Em *Negra tatuada vendendo caju*, também temos elementos de aproximação visual com a obra *Vendedora de Cheiro*, como a blusa branca rendada, o uso de pulseiras douradas e o uso da figa, a qual teve apenas seu local de uso alterado no corpo da usuária: enquanto a vendedora de Debret a porta na cintura, a vendedora de Antonieta Feio a transfere para o colo, porém, em ambas as situações, a figa desempenha o valor de proteção mágica e amuleto.

2.2.3 Rugendas e As negras do Rio de Janeiro

Johann Moritz Rugendas foi um pintor, desenhista e gravador alemão. Participou de expedições com o objetivo de documentar o continente americano e possui um trabalho iconográfico de paisagens e costumes brasileiros do século XIX. Em 1822, o artista chega ao Rio de Janeiro como desenhista documentarista da Expedição Langsdorff. Ele retrata a paisagem, a fauna, a flora, os tipos físicos e as vistas da cidade do Rio de Janeiro. Em 1824, vai para Minas Gerais e São Paulo. O artista se desentende com Langsdorff e abandona o grupo, continuando seu trabalho sozinho e, por meio de seus desenhos, sabe-se que ele passou por Mato Grosso, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

Um exemplar dessas obras, produzido em solo brasileiro, é a litografia *Negras do Rio de Janeiro* (Fig.45), de 1835, em que observamos, no primeiro plano, a representação de duas mulheres negras, sendo que uma delas está sentada sobre uma pedra. Ela usa um vestido claro, com mangas longas, o qual possui detalhes em azul na barra, no decote e um cinto. Este é coberto com um xale vermelho, vestido como um pano da costa, que cobre o ombro esquerdo. Importante ressaltar que ela pode ser uma liberta, devido ao uso de sapatos. A personagem usa brincos longos dourados e prende os cabelos com um turbante quadriculado. Atrás dela, vemos um baú aberto e outros objetos, como um pente, um sapato, um pote pequeno e outros objetos que não foram identificados.



Figura 45: *Mulheres negras do Rio de Janeiro* (1835) de Johann Moritz Rugendas

Disponível em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Johann-Moritz-%28after%29-Rugendas/909918/Mulheres-negras-do-Rio-Janeiro%2C-de-%27Picturesque-Voyage-to-Brazil%27-%28Viagem-Pitoresca-ao-Brasil%29.html>

Acesso em: 7 Set. 2023.

A outra mulher presente na obra está em pé e parece oferecer duas pequenas frutas. Ela apoia seu corpo com uma bengala e veste-se com uma roupa branca de alças, porém, não conseguimos identificar que se trata de um vestido ou de um conjunto formado por blusa e saia. Esta, por sua vez, apresenta um fundo na cor branca com estampa de pequenos desenhos azuis, possuindo um detalhe na barra que remete a folhas. Ela também usa um turbante listrado e um pano da costa, ou um xale vermelho, preso à cintura. Diferente da outra, está descalça, o que remete à sua condição de escravizada, mais especificamente de ser uma negra de ganho, pois equilibra na cabeça um cesto com bananas, abacaxis e outras frutas.

O cesto brasileiro serve ao negro, para transportar à cabeça, diferentes espécies de objetos. O carregador, nesses casos, não se esquece de sua rodilha, trapo de algodão grosso, sempre sujo e que é enrolado como uma almofada para preservar a cabeça do contato do fardo (...)" (DEBRET apud BELTRAMIM, 2009, p.66).

Rugendas mostra, nesta litografia, a representação da mãe que segura seu filho amarrado às costas em um tecido azul, caracterizando “o costume tradicional entre os povos mais ‘exóticos’ de manter o filho sempre consigo e ao mesmo tempo trazer as mãos livres, disponíveis para o trabalho” (HIRSZMAN, 2011, p.85).

No segundo plano, à direita, aparecem três bananeiras e, ao fundo, pode-se ver o mar e montanhas baixas, com algumas palmeiras distribuídas na cena.

Ao compararmos esta obra de Rugendas com a tela pintada pela artista paraense Antonieta Santos Feio, em 1947, observamos dois elementos de aproximação visual entre elas: o uso da blusa branca, mesmo que em modelos distintos, e a saia estampada.

2.2.4 Van Emelen e a vendedora¹⁰³

Adrien Henri Van Emelen nasceu em 1868 na Bélgica. Estudou na Escola de Belas Artes de Paris e, ao retornar à sua terra natal, realizou trabalhos por encomenda para universidades e para o governo. Por conta da Primeira Guerra Mundial, mudou-se para o Reino Unido em 1914 e, ao retornar ao seu país de origem, encontrou um cenário de poucas oportunidades para seu trabalho. Assim, decidiu migrar para São Paulo, em 1920 (Museu da Imigração, 2019).

Na obra *sem título*, datada entre os séculos XIX e XX, pertencente ao acervo do Museu Afro Brasil (MAB), o artista retrata uma mulher negra (Fig.46), aparentemente de meia idade, em posição frontal. Ela usa um turbante branco que amarra seus cabelos. Veste uma blusa com estampa quadriculada azul, com detalhes em branco nas mangas, pala e decote, que recebe aplicação de renda na mesma cor. A saia possui fundo branco, com estampa de flores na cor laranja e centro amarelo, além de ramos e folhas em tons de verde claro e escuro.

¹⁰³ Vendedora foi o nome genérico dado à obra para apresentá-la, haja vista que a mesma não possui título.



Figura 46: *Sem título* (século XIX / XX) de Adrien Henri Vital van Emelen.

Fonte: TEIXEIRA, 2022

Fotografia realizada pela autora no dia 24 de julho de 2022 no Museu Afro Brasil, São Paulo - SP.

Assim como a *Vendedora de Cheiro*, a vendedora de Van Emelen apoia a mão esquerda na cintura e, com a direita, segura um cesto, este por sua vez, está cheio de verduras. Ela está ricamente adornada com argolas douradas, um colar pequeno de corais, um colar maior dourado com um pendente, e ambos os braços estão adornados com pulseiras douradas e pulseiras de pérolas. Ela está diante de uma parede na cor ocre, o que ajuda a destacar a figura central da obra.

Das obras aqui expostas e comentadas, sobre a narrativa visual das vendedoras no Brasil, esta é a que mais possui semelhanças com a tela *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio. Nas telas, observamos a predileção por adornos corporais dourados, ainda que em modelos distintos. As blusas de ambas vendedoras recebem aplicação de renda na gola, e também temos o uso da saia estampada com motivo floral. Além da equivalência no vestir, há também

semelhança no gestual ao segurar a cesta de palha: enquanto a vendedora de Feio a suspende, a vendedora de Van Emelen a ergue em direção à cintura.

Sobre a predileção pelo uso de adornos corporais em grande quantidade, Escorel (2000) nos diz que se trata de tradições portuguesas:

Gallois, por sua vez, comenta que "as camponesas (portuguesas) usam a saia curta com naturalidade e o grande chapéu de palha ou feltro, gostam de se enfeitar com jóias numerosas e variadas onde dominam o ouro e a prata". Vemos aí que um dos traços característicos do traje afro-brasileiro, que é o grande número de colares, pulseiras e brincos, tem raízes na tradição lusitana. Da tradição africana, veio o gosto pelas contas e miçangas, além de ser comum o uso de fetiches protetores no pescoço ou no tornozelo, e manilhas de cobre nos braços. Há ainda registro do uso de um grande número de jóias de ouro, abundantes em Kumane, capital do reino ashanti (vale do Volta, Costa do Ouro, atual Gana) onde, numa cerimônia presenciada por viajante inglês no início do século XIX, "enfeites de ouro faiscavam em todas as direções e os colares de ouro eram pesados e intrincadamente trabalhados (Mcleod, 1981, p.1 2). (ESCOREL, 2000, p.17-18).

Enquanto o uso de contas, miçangas e amuletos protetores são provenientes da tradição africana.

2.2.5 Ferrigno e a *Preta Quitandeira*

Antonio Ferrigno (1863-1940) foi um pintor e professor italiano. Em 1893, ele viaja para o Brasil e fixa residência em São Paulo. Entre 1893 e 1905, permanece em São Paulo e realiza pinturas de paisagens paulistanas, do interior e do litoral, assim como cenas de gênero que retratam personagens populares. Conforme Massimo Bignardi, a obra de Ferrigno pode ser dividida em três grupos: as pinturas executadas até 1900, que apresentam uma relação com o que é novidade no meio artístico local e trazem uma afinidade técnica com o impressionismo; as pinturas com a temática social, presentes tanto em sua produção européia quanto na brasileira; e a pintura de paisagem das grandes fazendas, que eram encomendadas pelos seus proprietários (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

Em vários momentos, Ferrigno retrata personagens populares executando seu trabalho, como em *Preta Quitandeira* (Fig.47), produzida entre 1893 e 1902, que mostra a situação da mulher negra após a abolição, haja vista que a emancipação não trouxe a prosperidade almejada e ela parece sucumbir à realidade, totalmente sem perspectiva.



Figura 47: *Preta Quitandeira* (1893 e 1902) de Antônio Ferrigno.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Transferência do Museu Paulista, 1905. Incorporada ao acervo, 1911.

Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Com ombros curvados, ela está sentada no chão, à beira de uma habitação rudimentar, onde deixou seu tabuleiro de madeira, que contém diversos potes e copos tampados postos lado a lado, e, aparentemente, ervas arrumadas para a venda. Ao lado da personagem, temos um candeeiro prateado, indicando que a quitandeira fica até as noites na rua exercendo seu ofício. Outra possível leitura é que a vendedora, já esgotada pelo trabalho, parou suas atividades para descansar, tanto que retira as sandálias desgastadas.

Assim como a vendedora de Debret, ela sustenta a cabeça em um de seus braços, enquanto o outro segura um cachimbo e descansa sobre sua perna. Seu corpo, aparentemente forte, contrapõe-se à imagem de cansaço, proveniente de um longo dia de trabalho exaustivo. A pele retinta é enriquecida pela luminosidade dada pelo artista.

Em meio a um cenário humilde, o que chama atenção são as representações dos adornos corporais, os quais contrastam com a simplicidade de sua vestimenta: uma blusa de alças na cor bege e uma longa saia verde. Ela usa um turbante branco que remete aos usados no Oriente Médio e está parcialmente envolta em um xale com estampas listradas nas cores vermelha e branca, com fundo marrom. De acordo com Dias (1995, p.231), as mulheres pobres quase sempre possuíam xales, “mantos improvisados de algodão grosso ou xales de chita, bem mais baratos, sempre em cores vivas”

Ferrigno enriquece a obra mostrando o bracelete prateado com algumas gravações. Ela também usa uma pulseira no mesmo material. Do seu colar de contas douradas pende uma cruz que, nas pontas, recebe a aplicação de contas vermelhas. O fio do colar não foi totalmente preenchido pelas contas, o que pode ser um indicativo dos poucos recursos da usuária. Ela também usa no pescoço um amuleto, que pode ser uma bolsa de mandinga ou um escapulário católico, o qual está pendurado por um fio.

Em *Preta Quitandeira*, temos mais uma constatação da relação entre as mulheres vendedoras e o uso de objetos considerados mágicos, seja para proteger-se do senhor, dos perigos das ruas, contra possíveis infortúnios e doenças do corpo e do espírito. Tais objetos funcionam como segurança e alívio no cenário escravista ou pós-abolição.

Em uma análise comparativa com a *Vendedora de Cheiro*, temos o uso da blusa branca, mesmo que em modelo diferente, e também o uso de um amuleto. Enquanto a vendedora de Antonieta Feio porta um crucifixo em seu pescoço, a vendedora de Ferrigno porta uma cruz, ambas douradas.

2.2.6. Antonieta Feio e a Vendedora de Tacacá

Dez anos antes de pintar a *Vendedora de Cheiro*, Antonieta Feio expôs a tela *Vendedora de Tacacá*, de 1937 (Fig.48). A obra pertence ao acervo do MABE. Nela, podemos observar, com riquezas de detalhes, o costume de consumir a iguaria nas bancas de vendas, geralmente situadas nas esquinas da cidade de Belém e dos interiores do estado do Pará.



Figura 48: *Vendedora de Tacacá* (1937) de Antonieta Santos Feio
Fonte: Acervo MABE

A referida obra mostra uma tacacazeira com traços fisionômicos da mulher afro-indígena amazônica. Ela está sentada atrás de uma mesa de madeira improvisada, coberta por uma toalha branca. Em cima dela, estão dispostos os recipientes que contêm os ingredientes do tacacá: duas panelas de barro envoltas por capas de tecido na cor branca, as quais estão cobertas com pratos de latão, e outra panela pequena do mesmo material, que contém o molho de pimenta. Também encontramos várias cuias para servir o alimento, além de uma cuia maior decorada, usada para acondicionar o sal.

No chão, está um cesto de palha, que provavelmente serve para guardar as cuias; e, atrás da tacacazeira, temos um alguidar de barro, que serve como uma espécie de lavatório para as cuias. No lado oposto, vemos uma moringa do mesmo material, posicionada no vão do muro.

O cenário apresentado por Antonieta Feio em *Vendedora de Tacacá* nos oferece exemplos de objetos etnográficos e artísticos oriundos da cultura material indígena amazônica, como é o caso das cuias decoradas. Martins (2017) expõe que essas cuias são muito usuais nas tradições dos índios americanos e, assim como as cabaças, são oriundas do fruto da *Crescentia cujete*¹⁰⁴, planta mais conhecida como cuieira ou árvore-de-cuia.

O exemplar exposto na obra de Feio foi confeccionado conforme as técnicas tradicionais indígenas, além de receber a aplicação de verniz negro em sua base, aliada à decoração colorida com tintas vegetais. O ofício de decorar cuias pelas índias, já era reconhecido nos censos desde o final do século XVIII, como “pintoras de cuyas” (MARTINS, 2017).

Importante reiterar que os alguidares, as cuias lisas e as decoradas, a moringa, bem como o cesto de palha, são amostras da cultura material indígena, que contém o uso de técnicas tradicionais e materiais oriundos da floresta amazônica, os quais ainda são encontrados na atualidade, em barracas de venda de tacacá e outras comidas típicas, tanto na feira do Ver-o-Peso quanto em restaurantes regionais e, também como produtos para a venda em lojas de artesanato. O consumo destas artesarias se faz presente na cidade de Belém e nos interiores do estado do Pará.

Retomando à análise da obra, atrás da mesa, no segundo plano, temos uma senhora representada pela artista no instante em que acrescenta pimenta ao tacacá. Seu olhar simpático encara o observador como se o convidasse a tomar a iguaria.

A artista Antonieta Feio dá atenção especial às vestimentas e aos adornos corporais de suas personagens, tal característica é de suma importância para compreendermos sua dimensão sócio cultural e religiosa destas.

A tacacazeira enfeita o cabelo com flores brancas e vermelhas, porta longos colares, adornando-se, ainda, com brincos de penas vermelhas, um bracelete dourado no braço direito que, pelo modo de uso, assemelha-se a um contra-egum, porém, ao visualizarmos a obra com maior proximidade, não se observa a representação da palha-da-costa, material comumente usado em sua confecção. Assim, encontramos correspondência com as braçadeiras, que são aros em latão dourado, cobre, alumínio, prata, bronze, entre outros materiais, usados no cotidiano

¹⁰⁴ Também conhecida por *Crescentia cujete*: planta da família das Bignoniaceae. Etimologia: *cujete* ou *cuyete*, do tupi *Kuia e'te*, que significa, cuia verdadeira. Fonte: MARTINS, 2017.

ou incluídos nos trajes-rituais dos deuses africanos (LODY, 2001, p.36). Ou, ainda, uma pulseira escrava, conforme sugestionada por Figueiredo (2024)¹⁰⁵, que consiste em um bracelete rígido que se tornou símbolo de liberdade, pois, em alguns casos quando as escravizadas eram libertas, cortavam as correntes de suas algemas, mas nem sempre conseguiam retirá-las integralmente dos pulsos. Desta forma, permaneciam com parte das algemas em seus corpos, ressignificando-as como adornos corporais.

A blusa branca de mangas longas é confeccionada com entremeios de renda, e sua transparência deixa à mostra os braços da vendedora. Pela forma como a personagem é retratada, não é possível afirmar se há uma segunda camisa sendo usada por baixo da peça.

Sobre essa especificidade, entre os séculos XVIII e XIX, muitas peças rendadas eram usadas como *lingeries* e originalmente destinadas às mulheres brancas das elites europeias. Nas colônias, no entanto, era comum que mulheres negras adaptassem essas peças como blusas para uso cotidiano, o que contribuiu para o desenvolvimento de um estilo próprio dentro do vestir-se negra. No final do século XIX, com o avanço da industrialização, as rendas de entremeio passaram a ser produzidas por máquinas, tornando-se mais acessíveis e, por isso, amplamente incorporadas à moda internacional, especialmente nas blusas femininas, que se tornaram mais volumosas e detalhadas, embora, geralmente, fossem usadas com camisas por baixo. No Brasil, é possível que a disseminação desse maquinário tenha ocorrido de forma mais lenta, o que explicaria a permanência dessas blusas rendadas como peças principais no vestuário popular (ZUCHELLI, 2021)¹⁰⁶, o que pode ser o caso dessa representação artística datada de 1937.

Ainda sobre o uso dessa blusa pela *Vendedora de Tacacá*, Robert e Velthem (2009, p.7) comentam que:

[...] esta vestimenta evoca as roupas do século XIX e o indispensável aparato das conhecidas baianas [vendedoras de rua]. Até a década de 1960, o traje das tacacazeiras era semelhante ao das baianas, mas

¹⁰⁵ Comentário realizado pelo professor Aldrin Figueiredo durante a banca de qualificação desta tese, a qual foi realizada no dia 19 de abril de 2024.

¹⁰⁶ Essas informações foram compartilhadas em uma conversa informal realizada via WhatsApp, em 17 de abril de 2021, com a designer e pesquisadora Hairan Zuchelli, idealizadora do projeto *Brazilian Baroness*, que se dedica à investigação e divulgação de vestuários históricos.

subsiste, hoje, apenas de forma simplificada, nas cidades da ilha de Marajó, próxima a Belém¹⁰⁷.

Segundo Paes (2016, p.137-138), a indumentária da tacacazeira representada na obra de Antonieta apresenta elementos que podem ser associados à religiosidade de matriz africana, evidenciando sua identidade religiosa por meio dos “vestígios do sagrado”. A blusa de cor branca remete aos paramentos utilizados nos cultos afro-brasileiros, enquanto que os colares, guias ou fios-de-contas, são responsáveis por expressar sua identidade religiosa e sua ligação ao orixá ao qual está vinculada.

Ao analisarmos as guias da tacacazeira, observamos os códigos cromáticos que compõem esses acessórios: um unicolor, na cor branca, que geralmente representa o orixá Oxalá, responsável pela criação e pela fertilidade – e que, nos cultos da Umbanda, consiste na primeira guia de um filho, e outros colares bicolores, nas cores vermelha e preta de forma alternada, que podem representar o orixá Exu¹⁰⁸, guardião das ruas e dos elementos da natureza (LODY, 2001, p.73). Assim, podemos inferir que a vendedora é iniciada ou adepta da religiosidade de matriz africana.

Ainda sobre a obra *Vendedora de Tacacá*, Fernandes (2013, p.87) apresenta uma importante percepção: a de que Antonieta assina, no canto inferior da tela, “Belém, 1937”, enfatizando o caráter tipicamente local da cena, em que a mulher retratada é uma mulher paraense, devido às suas características físicas, aliadas a toda experiência visual construída a partir de um hábito alimentar dos moradores da cidade de Belém. De forma geral, para a autora, o processo de institucionalização das artes no estado do Pará, com incentivos oficiais para a realização de salões de arte e aquisição de obras para acervos públicos, a obra de Antonieta Feio pode ser pensada a partir da inserção em um contexto mais amplo, de construção de referências estéticas e experiências visuais que relacionam a tradição pictórica do realismo *fin de siècle* e o modernismo brasileiro.

¹⁰⁷ Os autores comentam que até o ano de 2009, ano de publicação do artigo, a vestimenta das tacacazeiras ainda existia, de forma simples, em cidades da Ilha do Marajó. Porém, nos últimos anos em que estive em cidades como Soure e Salvaterra, não encontrei tal presença.

¹⁰⁸ Tais códigos cromáticos foram sinalizados a partir da obra de Lody (2001), mas sabemos que as cores presentes nos colares-de-contas podem sofrer variações para cada entidade, pois depende da nação a qual está inserida.

Como relata Martins (2017), o avanço dos conhecimentos arqueológicos e etnográficos na região amazônica e a consequente criação de acervos de objetos das culturas indígenas estimularam muitos artistas modernos brasileiros, já no final do século XIX e no início do XX, a estudarem e se apropriarem da estética ameríndia, inclusive por sugestão do “primitivismo” de muitos movimentos artísticos de vanguarda na Europa. Fato que também observamos em *Vendedora de Tacacá*, como mencionado anteriormente, onde a artista paraense concede atenção especial à herança material indígena, presente tanto nos artefatos domésticos dispostos no cenário quanto no uso de brincos de penas.

Assim como em *Vendedora de Cheiro*, Antonieta também mostra a presença de um pequeno arranjo de flores na cabeça da *Vendedora de Tacacá*, nas cores branca e vermelha, o que ratifica que tal uso era comum entre as vendedoras ambulantes em Belém nos séculos XIX e parte do XX.

As representações da *Vendedora de Tacacá* e da *Vendedora de Cheiro*, com seus respectivos aparatos indumentários, como o uso de blusas brancas, flores nos cabelos, adornos corporais com a finalidade mágica e ritualística, atualmente fazem parte apenas do imaginário da população belenense.

Termos, como *tacacá* e *cheiro*, também estão contidos no segmento da cultura alimentar e material do estado. Com o sucesso da música “Voando pro Pará”, da cantora Joelma, o Brasil conheceu tal iguaria, aumentando a procura pelo prato regional e tornando-a a comida mais pesquisada no Google em 2023 no país.

Esse é apenas um exemplo quando pensamos sobre o (re)conhecimento retardatário da cultura paraense pelo restante do Brasil, fato que não ocorreu em outras culturas, como a baiana, conforme descreve Fernandes (2009):

A imagem da baiana, como representativa desses tipos populares urbanos foi recorrente na produção artística feita no Brasil, principalmente a partir do século XX, e estava bastante associada à figura da mulher vendedora. Algumas décadas mais tarde, durante o período do Estado Novo no Brasil, investiu-se na imagem da baiana como representante da cultura brasileira, capaz de sintetizar um ideal de nacionalidade por meio da figura estereotipada de Carmem Miranda, que foi muito bem aceita por diversos grupos sociais em todo país e no exterior. Além de se harmonizar com a idéia de miscigenação, destacadamente entre brancos e negros, segundo proposições de diversos intelectuais e estudiosos do processo de construção da nação brasileira, por exemplo, ela representava frequentemente a mulher trabalhadora, vendendo comidas em seu tabuleiro, iconograficamente análoga à mulher pintada por Antonieta Santos Feio. Neste contexto, pois, a *Vendedora de cheiro* parece ter sido pensada como

uma solução diferente, ou mesmo como um contraponto à imagem da baiana, apontando outras possibilidades.

Ao compararmos a imagem da *Vendedora de Tacacá* com a *baiana*, apesar de certa similaridade no vestir, observamos que, nos dias de hoje, a venda do tacacá, não apenas no Pará, não traz consigo o uso da então vestimenta e dos adornos corporais retratados na obra de Antonieta Feio. Enquanto isso, atualmente, as *vendedoras de cheiro* usam pontualmente a icônica vestimenta, ainda que ressignificada, além de ter sido transportada para o universo das danças regionais, como o carimbó e o lundu.

De outro modo, a figura da *baiana* continua sendo explorada culturalmente e comercialmente, tanto que, no estado da Bahia, ainda hoje vemos mulheres vestindo tal traje, sobretudo nas ruas do Pelourinho ou em outros pontos turísticos de Salvador, seja para fazerem fotos com turistas ou para anunciar restaurantes de comidas típicas e lojas temáticas. A imagem da *baiana* também está presente em diversos estados do Brasil, sobretudo como vendedora de acarajé. Neste sentido, constata-se que o simbolismo, até então regional, ganhou *status* de símbolo nacional e, consequentemente, de brasiliade.

Kerber (2005), em seu artigo sobre Carmem Miranda, aponta alguns fatores que permitiram a legitimação da baiana como símbolo nacional. A imagem criada da baiana foi acolhida pelos receptores, haja vista que não encontraram oposição dos cariocas, que também disputavam o lugar na invenção de tal simbolismo.

Um fator que contribuiu nessa legitimação está atrelado à miscigenação da baiana, mais especificamente entre a negra e a branca, que nela se uniram harmoniosamente, como intencionava Gilberto Freyre. Elementos como o “pano da Costa, lembrando a herança africana, o Bonfim, que lembrava o candomblé, logo após o rosário de ouro, que lembrava a Igreja Católica” (KERBER, 2005) se fundiam nessa figura e sintetizam a herança do sincretismo religioso no Brasil.

Outro fator que contribuiu nesse processo foi o fato de Salvador ter sido a capital do Brasil durante a maior parte do Período Colonial, associando a cidade ao passado histórico brasileiro.

Durante a República Velha, houve uma grande migração de baianos para o Rio de Janeiro, os quais puderam manter vários elementos de sua cultura. Nas casas das “tias baianas” havia uma rede de proteção aos baianos que chegavam à

então capital e, assim, reuniam-se diversos artistas e intelectuais, possibilitando a circulação da cultura baiana e a consequente aceitação dos símbolos da Bahia como legitimadores da nação.

O sucesso internacional da figura da baiana encarnada por Carmen Miranda foi um elemento determinante para a legitimação dessa imagem como símbolo nacional, ainda que estilizada para atender às demandas do espetáculo: a artista adaptou a composição visual da baiana (Fig.49), com alterações que visavam maximizar seu impacto cênico e comunicativo junto ao público internacional.



Figura 49: Carmem Mirandar vestida de baiana.

Disponível em:

<https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/identidade-brasileira-na-moda-anos-40/>

Acesso em: 16 Out. 2024.

Neste sentido, a bata e a saia longa, ambas na cor branca, usadas pelas baianas originais, muitas vezes foram substituídas por vestimentas coloridas, que estavam associadas “às nossas belezas naturais, ao carnaval e a todas as nuances da diversidade étnica da nação” (KERBER, 2005).

Outra mudança foi realizada no corte da blusa, pois a artista optou por mostrar o abdômen, enfatizando a sensualidade de sua personagem.

Os fios de contas e os correntões de bolas, que compõem as chamadas *joias de crioulas*, que fazem parte do repertório visual e material da vestimenta clássica das baianas, também receberam destaque no vestir de Carmem Miranda e adornavam, de forma hiperbólica, seu colo. Muitas vezes, esses colares ganhavam grandes bolas, muito maiores que os “originais”.

A artista também usava pulseiras de placas¹⁰⁹ e pulseiras de bolas¹¹⁰, igualmente remetendo às *joias de crioulas*. E, para completar o visual, Carmem Miranda não abriu mão do uso do turbante, herança material das escravizadas brasileiras e que também compunha o traje original das ganhadeiras. Este, por vezes, estava repleto de flores e/ou frutas tropicais, fazendo clara alusão ao tabuleiro de frutas que elas carregavam à cabeça.

Assim, a figura da baiana ganhou *status* de símbolo nacional e, ainda hoje, é lembrada em fantasias de carnaval e no repertório vestimentar de misses brasileiras quando representam o país em eventos internacionais.

Dando continuidade à construção da imagem da *mulata*, seguimos para o próximo capítulo, discutindo as teorias raciais que forjaram sua “criação” e, posteriormente, comentando sua presença na arte nacional.

¹⁰⁹ Estas pulseiras são formadas por várias placas retangulares ornamentadas com motivos fitomorfos ou efígies de D. Pedro I, D. Pedro II e D. João VI. Sua união se dá por fileiras de três ou mais cilindros no mesmo metal, vidro ou coral. Fonte: TEIXEIRA, 2017.

¹¹⁰ As bolas, são contas geralmente redondas e podiam ser lisas ou confeitadas com filigranas e pequenos grãos de ouro, com formas e tamanhos variados. A sequência de contas formam pulseiras e colares. Fonte: TEIXEIRA, 2017.

3

COR, CORPO E NAÇÃO: A MULATA NA CULTURA BRASILEIRA

3.1 As teorias raciais e a mestiçagem no Brasil

O Brasil do século XIX foi marcado por uma série de movimentos políticos, sociais, artísticos e culturais que influenciaram profundamente as discussões sobre a formação de uma identidade cultural. Também é válido mencionar que não pretendemos elencar a totalidade de intelectuais que se dedicaram à questão racial, mas citar e comentar os principais expoentes que trouxeram à tona a discussão no Brasil.

Com a independência do Brasil, em 1822, surge a emancipação política do país e, como ela, era necessário realizar algumas medidas emergenciais. Neste contexto, em 1829, foram fundadas faculdades de medicina, a fim de tratarem das mais variadas doenças que a população enfrentava. Adicionalmente a este cenário, era imprescindível dotar a nação de leis próprias, que formalizassem sua soberania. Assim, em 1826, foram inauguradas as primeiras faculdades de direito do país, em Recife e São Paulo, iniciando os esboços de uma constituição nacional.

Além de médicos e advogados, também era necessário delinear uma história para a nação recém formada. Assim, em 1839, foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que, em 1844, teve como título do primeiro concurso: "Como escrever a história do Brasil".

O vencedor desse concurso foi o naturalista alemão Karl von Martius, que divulgava a tese de que nossa história era, na realidade, miscigenada:

Devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de uma maneira desconhecida na história antiga, e que devem servir se mutuamente de meio e fim (MARTIUS, 1991 apud SCHWARCZ, 1995).

Hill (2008) nos chama a atenção ao comentar que, em nenhum momento, são detalhadas as contingências específicas da mestiçagem e nem menciona a palavra “mulato”.

Sob esse contexto, o idealizador do famoso “mito das três raças” é um estrangeiro que reflete sobre o Brasil enquanto nação. O país começará a ser descrito “sobretudo nas obras dos cientistas estrangeiros, como um grande

laboratório racial, degenerado em função da mistura extremada" (SCHWARCZ, 1995).

O que foi corroborado por Agassiz, ao relatar sobre a mistura das raças vistas durante a expedição pelas províncias do Norte.

Aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raças e são levados, por uma falsa filantropia, a romper todas as barreiras colocadas entre elas, deveriam vir ao Brasil. Não lhes seria possível negar a decadência resultante dos cruzamentos que, neste país, se dão mais largamente do que em qualquer outro. Veriam que essa mistura apaga as melhores qualidades quer do branco, quer do negro, quer do índio, e produz um tipo mestiço indescritível cuja energia física e mental se enfraqueceu (AGASSIZ; AGASSIZ, 2000, p.282).

Portanto, para o casal Agassiz a mistura das raças se torna maléfica, tendo em vista que esta diluiria os caracteres positivos de cada raça, originando outras espécies estéreis e degeneradas.

O Brasil era não só o local da convivência social harmônica entre brancos, negros e índios, como também o território da miscigenação biológica, com todas suas implicações. A mestiçagem surgia nesse contexto, portanto, como uma grande incógnita, uma ambigüidade instaurada bem no meio do mito otimista das três raças (SCHWARCZ, 1995).

Elizabeth Agassiz (2000), em sua classificação poligenista das raças, descrevia que as índias tinham um caráter indolente e as negras tinham uma natureza hipersexuada, pertencendo, assim, a extremos opostos da degenerescência. Tanto que a imagem de Alexandrina, como visto anteriormente, é representada pelo caráter exótico e sexual. Em fins do século XIX e início do século XX, temos o surgimento de autores nacionais que se dedicaram a estudar a sociedade brasileira, seja analisando suas manifestações literárias, as tradições africanas ou, ainda, os movimentos messiânicos.

A publicação de *A origem das espécies*, de Charles Darwin, em 1859, aliado ao racismo científico, originou o chamado "darwinismo social". Como relata Schwarcz (1993), esse movimento teórico, amplamente aceito, tentou transformar os conceitos criados por Darwin de "seleção natural" e "evolução" oriundos da biologia, para a análise do comportamento das sociedades humanas. A ideia era que não apenas os conceitos de civilização e progresso universal fossem utilizados para classificar o desenvolvimento da humanidade, mas também que as raças mais

evoluídas tinham, e deveriam ter, superioridade sobre as outras. Partindo de um critério que foi impulsionado pelo grande desenvolvimento econômico e científico dos europeus, a ideia de que a raça branca era mais evoluída que todas as outras difundiu-se rapidamente.

Os darwinistas sociais acreditavam que as características adquiridas não podiam ser transmitidas geneticamente e, assim, afirmavam que as raças humanas eram imutáveis e por isso concluíam que qualquer cruzamento era um erro. Dessa forma, todos os seres mestiços eram considerados degenerados.

O debate racialista no Brasil teve forte impulso a partir de 1870, quando a Lei do Ventre Livre colocou em risco a manutenção da escravidão, promovendo o debate sobre o futuro do país. Nesse período, nomes como o de Sílvio Romero e Nina Rodrigues surgem como expoentes do estudo sobre mestiçagem no país.

Sílvio Romero pertencia à “Escola de Recife”, uma das instituições da então “Geração de 1870”, que reconhecia na miscigenação das raças uma originalidade brasileira, dando a ela um caráter positivo:

[...] às vésperas da abolição e no centro do debate acerca do futuro dos libertos, Silvio Romero valorizava o processo de “mestiçamento”. Ao mesmo tempo, não deixava de apontar para os defeitos do mestiço que, no entanto, tenderiam a diminuir progressivamente, na medida em que se misturavam com as qualidades da raça branca (CARVALHO, 2016, p.20).

Enquanto, para Nina Rodrigues, a mistura de espécies seria sinônimo de degeneração, corroborando com os ideais de Agassiz. Suas considerações dialogam com o evolucionismo, ao considerar a inferioridade do negro como parte de um elemento cultural, e com o determinismo, ao explicar as diferenças sociais pelo viés racial (PAES, 2016). Ele também contribuiu para a disseminação da ideia da hipersexualização dos negros, acreditando que estes possuíam uma sensualidade imoral.

[...] o exemplo que usa para esclarecer seu argumento é o da “clássica mulata”, considerada um tipo anormal por ter uma excitação genética que atingiria ‘as raias da perversão sexual mórbida’. Em outras palavras, ele defendia a ideia da degeneração moral da mulher mestiça – chamada por ele de mulata - expressa em uma sensualidade exacerbada (CARVALHO, 2016, p.21).

Importante pontuar que as observações a respeito das *mulatas*, feitas por Nina Rodrigues, foram construídas com base na etnografia das "raças cruzadas" da Amazônia, realizada por seu contemporâneo, o paraense José Veríssimo¹¹¹. Este, por sua vez, refere-se à "depravada influência deste característico tipo brasileiro, a mulata, no amolecimento do nosso caráter". E que "o povo amoroso" celebra da *mulata* "os encantos [...], a volúpia, a magia, a luxúria, os feitiços, a faceirice, os dengues, os quindins" (RODRIGUES, 1894 apud MOTTA-MAUÉS, 2005).

A professora e pesquisadora Maria Angélica Motta-Maués, em seu artigo "Da 'Bela Joaninha' que virou mulata paraense e desapareceu nos becos da cidade morena" (2023), nos revela que a construção mais acabada da imagem da *mulata*, tal como passou a existir no cenário brasileiro, surgiu a partir da junção das perspectivas do maranhense Nina Rodrigues com o paraense José Veríssimo, ambos do "norte", tendo em vista que o "modelo original" da *mulata brasileira* era, de alguma forma, a personagem que trabalhava e passeava sua "faceirice" pelas ruas de Belém, e que literatos, artistas, jornalistas e homens da ciência transformaram em categoria racial.

Mesmo diante desse cenário, aliado aos comentários provenientes da expedição liderada por Louis Agassiz, a Amazônia era referência importante para embasar a discussão sobre mestiçagem, atestando os "males" que já havia gerado à sua população "profundamente degradada". Entretanto, Motta-Maués (2023) nos chama a atenção que a região norte, e, em particular, a Amazônia, não foi incluída no debate intelectual produzido no país sobre a questão racial, já em curso desde o final do século XIX, no que diz respeito ao elemento negro.

Na verdade, a inclusão deixou de ser feita justamente a partir da mudança de orientação teórica e metodológica dos estudos sobre o negro, que se verificou no bojo e sob o impacto dos resultados do grande programa de pesquisa patrocinado pela UNESCO, no início dos anos cinquenta do XX, que, a não ser por um artigo do antropólogo Charles Wagley, na coletânea que só analisa o Nordeste, a Amazônia estaria completamente de fora do projeto mais ambicioso já realizado no país sobre o tema das relações raciais (MAIO, 1997 apud MOTTA-MAUÉS, 2023).

¹¹¹ José Veríssimo Dias de Matos (Pará, 1857-1916) foi um jornalista, professor, educador, crítico e historiador literário. Disponível em:
<https://www.academia.org.br/academicos/jose-verissimo/biografia>. Acesso: 30 Abr. 2025.

Assim, para os estudiosos do século XIX, o mestiço:

representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social - a elaboração de uma identidade nacional. [...] O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam qualidades naturais do elemento brasileiro" (ORTIZ, 2005, p.21).

Outro ponto que deve ser mencionado é a realização do Primeiro Congresso Universal de Raças, que ocorreu em Londres, entre os dias 26 a 29 de julho de 1911, que segundo Souza e Santos (2012):

[...] o que estava em questão eram os conflitos raciais em diversas partes do mundo e a própria sobrevivência do sistema colonialista, que, na passagem do século XIX para o XX, chegara ao seu auge, envolvendo especialmente países da Europa e suas colônias nos continentes africano e asiático.

Com a justificativa de promover a paz entre as nações, o interesse real do congresso dizia respeito às relações dos países imperialistas com os povos de regiões oficialmente colonizadas por europeus.

A própria Antropologia, em particular a Antropologia Física, assumiu neste contexto um papel estratégico para o sucesso dos empreendimentos coloniais. Desde o final do século XIX, antropólogos europeus vinham sendo financiados por nações imperialistas, em especial Inglaterra, França e Alemanha, para viajar às diferentes regiões da África e da Ásia com o interesse de desenvolver estudos sobre as características raciais, o caráter psicológico e os hábitos dos povos colonizados (Souza; Santos, 2012, p.749 - 750).

O Brasil foi representado pelos médicos e antropólogos João Baptista de Lacerda e Edgard Roquette-Pinto. O texto apresentado por Lacerda, intitulado de "The Metis, or half-breeds, of Brazil", abordava a miscigenação racial no Brasil e o processo de branqueamento da população mestiça.

Para Lacerda, os negros não foram segregados pelos colonizadores portugueses e, desde o início da escravidão, estes fizeram de suas escravizadas suas concubinas, naturalizando o "intercurso sexual" entre brancos e negros no Brasil, o que contribuiu para o rápido crescimento da população mestiça. Segundo o autor, o cruzamento entre negros e brancos não teria gerado, no Brasil, um mestiço de qualidade inferior. Embora fossem descritos como moralmente voluptuosos e

pouco afeitos ao trabalho braçal, Lacerda entendia que os mestiços brasileiros eram “intensamente inteligentes” e teriam “disposição para as letras, para a ciência e para a política” (Souza; Santos, 2012, p.754).

Sua principal tese afirmava que o cruzamento racial tenderia a fazer com que negros e mestiços desaparecessem do Brasil em menos de um século, ou seja, antes mesmo do final do século XX, possibilitando o branqueamento da população. Tais argumentos estavam em concordância com à política internacional brasileira no início do século XX, que desejava “vender” uma imagem positiva do país para atrair imigrantes e investimentos estrangeiros para modernizar o comércio e expandir a economia nacional. Diante deste cenário, Lacerda utilizou em sua apresentação a obra “Redenção de Can” (Fig.50) de 1895, do pintor espanhol Modesto Brocos y Gomes (1852-1936).

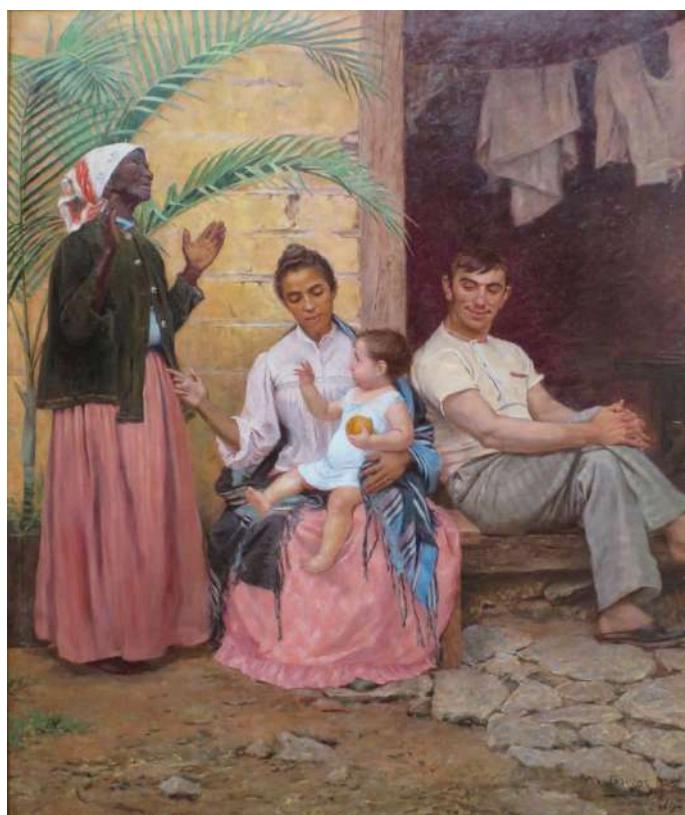


Figura 50: *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>
Acesso em: 27 Ago. 2024.

Na obra, temos um núcleo familiar com coloração racial em diversos tons. À esquerda, diante de palmeiras, a avó negra retinta agradece aos céus, por meio do

gestual das mãos, o embranquecimento de sua família, personificado pelo neto branco, figura central da tela. Ainda ao centro da composição artística, e recebendo forte iluminação, temos a mãe de traços finos e pele mais clara que aponta a avó para a criança. À direita, o pai branco sorri, orgulhoso da “brancura” do filho.

A pintura desenvolve, portanto, e à sua distinção, um argumento forte não só sobre a mistura racial - aqui entendida como “redenção” e “branqueamento” em três gerações (avó, mãe, filho) - como também acerca da própria escravidão (SCHWARCZ, 2017 apud LOTIERZO, 2017).

Já nos anos de 1920 e 1930, houve a valorização do afro-brasileiro a partir das influências artísticas e intelectuais vindas da Europa, onde aumentou o interesse pelo “exótico” e pelo “primitivismo” associados às culturas africanas no imaginário europeu.

Porém, enquanto o movimento modernista de São Paulo celebrava a figura do indígena e o mito amazônico, no nordeste, Gilberto Freyre refutava a ideia de degenerescência racial dos mestiços, argumentando que os problemas físicos a eles atribuídos não resultavam da miscigenação, mas sim de más condições higiênicas, má alimentação, doenças congênitas, como a sífilis, dentre outros problemas de ordem social (DAFLON, 2014).

Para Freyre, o processo cultural e biológico da mestiçagem formaria uma civilização fisicamente e psologicamente apta a sobreviver e prosperar nos trópicos, configurando-se como um método bem sucedido de colonização.

A chamada “democracia racial” como negação do preconceito de cor, difundida por Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala* (1933), disseminou-se entre outros intelectuais durante as décadas de 1930 e 1940.

A elevada miscigenação da população brasileira foi tomada como indicador de tolerância e harmonia racial. Assim, a “ideologia da mestiçagem”, o “luso-tropicalismo” e a “fábula das três raças” tornaram-se definidoras da identidade nacional brasileira oficial (DAFLON, 2014).

Freyre via a *mulata* brasileira como símbolo de mestiçagem central para a formação da identidade nacional. Ele romantizava a figura da *mulata*, apresentando-a como um ponto de fusão entre culturas e raças, mas também a sexualizava ao destacar sua suposta sensualidade exacerbada e o papel no contexto das relações entre senhores brancos e escravizados negros. Esse retrato

reforça estereótipos de gênero e sexualidade, ao mesmo tempo que reflete sobre a miscigenação como um elemento “positivo” para o desenvolvimento de uma cultura brasileira única, mesmo com os conflitos e assimetrias de poder que marcaram essas relações.

Sobre a crença de que negros e negras são sexualmente insaciáveis e naturalmente predispostos à conjunção carnal, é anterior à escravização negra nas Américas.

Os viajantes europeus, ao se depararem com a nudez ou a escassez de vestimentas dos nativos africanos e indígenas, consideravam esse fato uma obscenidade. O etnocentrismo europeu do século XVII considerava as práticas e vivências dos povos africanos como prova da luxúria sexual descontrolada dos negros e negras. Os contornos dessas articulações teóricas sobreviveram com força, inclusive no interior das academias brasileiras, até meados dos anos 1920, ou seja, a desumanização de negros e negras através da sexualidade apresenta um contínuo histórico que consolida as injustiças sociais para essa população (BUENO, 2020).

Sabemos que miscigenação no Brasil é proveniente do histórico de violência sexual sofrida por mulheres negras durante o Período Colonial, porém, esta transformou-se em mito, configurando em um sistema de dominação que organiza as hierarquias de raça e gênero no país:

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latina-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. Essa violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades, configurando aquilo que Ângela Gilliam define como “a grande teoria do esperma em nossa formação nacional”, através da qual, segundo Gilliam: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance” (CARNEIRO, 2003, p.49 apud BUENO, 2020, p.111).

Neste sentido, a miscigenação, frequentemente exaltada de forma romântica e ufanista como uma celebração da diversidade racial, integra a matriz de dominação brasileira ao se apoiar em estereótipos sexuais que legitimam a exploração de pessoas negras, ao mesmo tempo em que negam sua subjetividade.

Anos depois, Roberto DaMatta descreve o mito, ou fábula, das três raças, segundo o qual a nação brasileira seria o resultado de três elementos étnicos: o branco (português), o indígena (ameríndio) e o negro (africano).

O mito das três raças [...] permite ao homem comum, ao sábio e ao ideólogo conceber uma sociedade altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos dados com o sexo e os atributos "raciais" complementares; e, finalmente, é essa fábula que possibilita visualizar nossa sociedade como algo singular - especificidade que nos é presenteada pelo encontro harmonioso das três "raças". Se no plano social e político o Brasil é rasgado por hierarquizações e motivações conflituosas, o mito das três "raças" une a sociedade num plano "biológico" e "natural", domínio unitário, prolongado nos ritos de Umbanda, na cordialidade, no carnaval, na comida, na beleza da mulher (e da mulata) e na música... (DaMatta, 2010, p.77).

Na construção do sistema racial brasileiro, o mestiço é visto como ponte transcendente, em que a tríade branco-índio-negro se encontra e se dissolve em uma categoria fundante da nacionalidade, de onde surge o mito da democracia racial: fomos misturados na origem e, hoje, não somos nem pretos, nem brancos, mas sim um povo miscigenado (MAGGIE, 1991 apud MUNANGA, 2020).

No projeto de nação desenhado para o Brasil, o *corpo pardo* tornou-se símbolo do povo brasileiro e da mestiçagem, enquanto o corpo da mulher brasileira passou a integrar o rol dos elementos de exportação dessa imagem. Conforme Lélia Gonzalez (2020), “o termo ‘mulata’ implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada ‘produto de exportação’, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos nacionais burgueses”.

Tal proposição surgiu no início do século XX, quando a figura da *mulata* se consolidou como símbolo da beleza nacional, proveniente da mistura de raças e herdeira da sexualidade exacerbada atribuída aos negros no processo de racialização colonial das Américas.

A exotificação do corpo da mulher negra de pele clara passa pela lógica racista de um corpo objetificado, disponível para o sexo. Esta representação combina com sua exposição enquanto “troféu” da colonialidade, a representação de que é possível acionar tecnologias para produzir um corpo que combine grupos raciais diferentes de maneira estética, ou seja, é considerada bela em sua aproximação com os ideais fenotípicos do branco [...]. Mulher negra de pele clara, a famosa “mulata” é um importante elemento do “racismo à brasileira” que, conforme afirma Schucman (2018), “funciona na lógica da negação do racismo e da exaltação da democracia racial”, que busca afirmar o seu não racismo através da utilização de negros embranquecidos física e ideologicamente. Coptar negros de pele clara que se adequam aos padrões estéticos da branquitude, porém possuem

algumas características fenotípicas (atenuadas) que confirmam sua negritude, é uma forma de consolidar o sucesso das práticas eugenistas de embranquecimento. É ainda uma maneira de dissimular o racismo presente na sociedade, já que a mulher negra “mais aceitável” passa a ser tolerada em espaços de prestígio e se torna a exceção que confirma o discurso meritocrático que acompanha o mito da democracia racial (LAGO; MONTIBELER; MIGUEL, 2023).

Para as autoras supracitadas, a exotificação da *mulata* reforça a lógica racista da objetificação. Sua valorização está ligada à aproximação com padrões brancos, sustentando o “racismo à brasileira”, que nega a discriminação enquanto exalta a democracia racial. Ao cooptar negros de pele clara que se encaixam nesses padrões, a sociedade disfarça o racismo estrutural e legitima a ideologia do embranquecimento.

Outro ponto importante, refere-se ao racismo no Brasil, o qual se dá a partir da racialização do indivíduo, ou seja, a discriminação ou preferência por pessoas é baseada na cor da pele, configurando um fenômeno conhecido como colorismo ou pigmentocracia. Segundo Nogueira (2007), o colorismo é um termo importado dos Estados Unidos e configura a modulação do racismo de acordo com o tom de pele no contexto de um país em que o racismo é de origem ou não de marca. Tendo em vista que a classificação racial é binária, ou seja, é fundamentada na polarização negro-branco, assim, os mestiços, como categoria social possuidora de identidade própria, não existem, pois são considerados *blacks* pela lei de uma gota de sangue, portanto, a ancestralidade é sinônimo de pertença racial. Neste sentido, a aplicação do conceito de colorismo no Brasil deve ser usada com diligência, pois o nosso país, além de exaltar a figura da *mulata*, frequentemente nega seu pertencimento racial.

Ainda que o Brasil possua a maior população negra do mundo, fora do continente africano, composta por 10,6%, dado do último Censo Demográfico¹¹² do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), realizado em 2022, o percurso histórico do país, com o tráfico negreiro e a escravidão que perdurou por séculos, explica a persistência do racismo estrutural. Tema que ecoou na voz da cantora Elza Soares “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, sintetiza o preconceito e a discriminação racial manifestados nas diversas formas de exclusão do povo negro.

¹¹² Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/populacao-que-se-declara-preta-aumenta-em-2022-e-sobe-por-a-106-diz-ibge/>. Acesso: 19 Jan. 2025.

A despeito dos discursos de mestiçagem e democracia racial, a realidade social brasileira revela desigualdades que afetam a população negra, desde o acesso limitado a oportunidades educacionais e profissionais até a violência policial e encarceramento. O mito da meritocracia, amplamente difundido, mascara os privilégios herdados por aqueles que se beneficiam do racismo estrutural, ao mesmo tempo que responsabiliza os negros por sua própria marginalização. Essa lógica se reflete na desvalorização de manifestações culturais negras, que só são legitimadas quando apropriadas e ressignificadas pela branquitude. Além disso, o apagamento histórico da participação negra na construção da identidade nacional contribui para a manutenção da desigualdade racial.

Assim, vimos que a formação da identidade cultural brasileira, no século XIX e início do século XX, foi marcada por debates intensos e, muitas vezes, contraditórios sobre a miscigenação. Nesse contexto, o discurso científico convergia para uma tentativa de compreender e, por vezes, justificar a diversidade racial do país, através de diversos teóricos, os quais apresentaram diferentes perspectivas sobre o impacto da mestiçagem, ora vista como símbolo de originalidade e riqueza cultural, ora como sinal de degeneração e ameaça à “pureza” racial.

No século XX, o movimento artístico modernista apropria-se positivamente do componente africano na formação da cultura brasileira, conforme expõe Fernandes (2013, p.62):

A miscigenação étnica, pois, deixa de ser vista como negativa e degeneradora para ganhar *status* positivo. A questão da negritude, nessa perspectiva, caracteriza o processo de modernização artística e ganha contornos diferentes ao longo do tempo. O ideal do modernismo brasileiro perpassa, então, pela manifestação de valores locais na tentativa de conciliar universal e regional, erudito e popular, arte e religião, como parte de um processo de construção da nação brasileira. Nos anos de 1940 e 1950, especificamente, o debate sobre o negro e o mulato na sociedade brasileira surge de um novo ponto de vista, que suscitou trabalhos de intelectuais, artistas, instituições e movimentos culturais capazes de garantir uma dimensão nacional.

Ao pensarmos sobre a pintura de Antonieta Feio, podemos afirmar que esta participa tanto de debates nacionais quanto regionais no século XX, ao refletir um momento histórico em que o Brasil tentava definir sua identidade em meio à herança colonial e à independência recente, o que ajuda compreender a inclusão positiva do universo mestiço afro-indígena em suas obras, como será comentado no próximo capítulo.

3.2 De degeneradas a símbolo nacional: imagens da *mulata* nas artes brasileiras

Este tópico aborda a representação da figura da *mulata* nas artes brasileiras, um tema vasto e complexo que atravessa diferentes períodos históricos, linguagens e contextos socioculturais. Reconhecendo a amplitude desse campo, seria inviável e metodologicamente impreciso tentar abranger todas as manifestações visuais e textuais em um único estudo. Por isso, optamos por um recorte analítico que privilegia produções e imagens emblemáticas, selecionadas a partir de critérios que consideram sua relevância histórica, recorrência iconográfica e potência discursiva. A proposta é examinar como a figura da *mulata*, inicialmente marcada por discursos de degenerescência e exotização, foi sendo ressignificada até se tornar um símbolo nacional. A análise se debruça sobre obras literárias, pinturas, poemas, recortes jornalísticos e uma peça teatral, observando tanto construções de alcance nacional quanto expressões específicas do contexto de Belém, de modo a evidenciar as articulações entre erotismo, identidade racial e os múltiplos projetos de brasiliade formulados ao longo do tempo.

Corrêa (1996), em artigo intitulado "Sobre a invenção da mulata", pontua sobre a rica coleção de ervas e especiarias usadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a *mulata* é sujeito, além de discutir a construção da figura da *mulata* como um símbolo nacional brasileiro, articulada por meio de diversas formas de expressão cultural ao longo do tempo.

Manjerião, cravo e baunilha nas de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1890); cravo, canela e alecrim nas de Jorge Amado (*Gabriela, cravo e canela*, 1958; *Tenda dos milagres*, 1969); mandioca doce nas de João Felicio dos Santos (*João Abade*, 1958). A lista poderia continuar, mas podemos resumi-la no verso de Lamartine Babo (*O teu cabelo não nega*, 1932): "Tens um sabor / bem do Brasil". Além de cheirosa e gostosa a mulata é muitas outras coisas nesses e em outros textos: é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável. De Gregório de Matos a Guimarães Rosa, na prosa e na poesia, no universo do carnaval (ou do samba), através do rádio, do teatro rebolado e da televisão, a mulata, assim construída como um objeto de desejo, tornou-se um símbolo nacional. Em sua última encarnação, na vinheta *globeleza*, na qual a tecnologia utilizada para representá-la é pelo menos tão importante como sua corporificação de todos aqueles atributos mais antigos, temos uma espécie de mulata estilizada, abstrata, ou imaginária, que resume ou sintetiza todas as suas antepassadas.

Assim, a coleção de ervas e especiarias usadas como metáforas sensoriais para descrever a *mulata* – manjericão, cravo, canela, baunilha, alecrim – revela como a literatura e a cultura brasileira criaram uma imagem sensorial e exotizada da figura feminina mestiça, imbuindo-a de qualidades sensoriais que remetem ao prazer e à sensualidade. Esses elementos olfativos e gustativos situam a *mulata* como um ícone tropical, vinculado à terra, aos sabores e aromas das especiarias, moldando uma identidade marcada pela exuberância e pelo desejo.

Ao relacionar essas metáforas com as descrições já mencionadas por viajantes e literatos, observa-se que a *Mulata Paraense* frequentemente utilizava perfumes intensos, como os de jasmim, priprioca e *patchouli*, cujas fragrâncias, aplicadas de maneira muitas vezes abundante, destacavam sua presença e atraíam a atenção nas ruas de Belém.

E sobre a obra de Antonieta Feio, a qual foi entregue à Pinacoteca com o nome de *A Mulata de Cheiro*, nota-se uma ponte entre a tradição sensorial literária e a representação visual e cultural no Pará. A figura da vendedora de *cheiro*, que comercializa essências e perfumes típicos da região amazônica, representa a fusão entre o imaginário nacional e o cotidiano amazônico, trazendo à tona o protagonismo de uma mulher que, em vez de ser passivamente descrita, é uma agente ativa no manejo e na venda desses elementos sensoriais. Enquanto as descrições literárias tradicionalmente objetificam a *mulata*, Feio reinterpreta essa figura com um papel cultural e econômico, ressignificando o simbolismo das ervas e dos aromas e subvertendo a visão passiva da *mulata* ao destacá-la como uma protagonista que exerce controle sobre o próprio corpo e sobre as essências que carrega. Dessa forma, a obra sugere uma relação de poder e autonomia, ao mesmo tempo em que dialoga criticamente com os estereótipos presentes na literatura brasileira.

Retomando a citação de Corrêa, ao referir-se a autores como Gregório de Matos e Guimarães Rosa, bem como a contextos como o carnaval, o samba, o teatro rebolado, o rádio e a televisão, a autora sugere que a *mulata* foi moldada pela literatura, música e mídias como um ícone de desejo e sensualidade, culminando na representação da *mulata* na vinheta *Globeleza*¹¹³, destacando como a tecnologia

¹¹³ A vinheta da TV Globo foi criada em 1990 pelo *designer* alemão Hans Donner, que anunciava a cobertura do carnaval da emissora, a qual mostrava a modelo Valéria Valenissa, com o corpo pintado e dançando ao som de músicas carnavalescas. Disponível em:

contemporânea transforma essa figura em algo estilizado, que concentra elementos das suas representações históricas. Esse processo revela como a *mulata* é usada para simbolizar aspectos da identidade nacional, enquanto permanece confinada a uma imagem que reflete estereótipos e dinâmicas de poder racial e de gênero.

A autora, referindo-se à construção cultural da figura da *mulata* e do *mulato*, que se deu em um longo processo histórico, esclarece que:

[...] um transformou-se em agente social, elemento importante para a definição ou constituição da sociedade nacional, a outra transformou-se em objeto social, símbolo de uma sociedade (que se quer) mestiça [...]. Da mulata “animal”, passando pela mulata “vegetal”, chegamos à mulata tal qual, agora visualmente bem definida e aparentemente aceita no imaginário social como personagem com estatuto próprio (CORRÊA, 1996).

Assim, temos a construção social diferenciada entre o *mulato* e a *mulata* no imaginário brasileiro, haja vista que essas figuras foram simbolicamente posicionadas de forma desigual, pois, para a referida autora, o mulato foi elevado ao *status* de “agente social”, sendo visto como um componente ativo na formação da identidade nacional, o que implica um reconhecimento parcial de seu papel na sociedade brasileira, mesmo dentro de um contexto de exclusão racial. Em contrapartida, a *mulata* foi configurada como um “objeto social”, objetificada e sexualizada, vista por meio de estereótipos que a reduzem à sua aparência e sensualidade, em detrimento de suas capacidades como sujeito possuidor de agência.

Corrêa utiliza a analogia de “animal” e “vegetal” para ilustrar as diversas fases da representação da *mulata*, mas não se deteve na explicação de tais termos. Neste sentido, acreditamos que, inicialmente, a *mulata*, foi vista de forma quase bestial, daí o uso do termo “animal”, associada à sua suposta libido incontrolável e ligada a um forte instinto sexual. Posteriormente, a *mulata* é descrita em termos “vegetais”, comparada a um fruto exótico e tropical, cultivado e disponível para consumo, denotando sua exotificação e sensualidade. Finalmente, Correa observa que a *mulata* alcança um *status* de figura definida e aceita no imaginário social brasileiro, mas ainda como uma personagem com um “estatuto próprio”, que continua fortemente marcado pela estereotipação, com foco em sua sensualidade e aparência. Essa visão reflete como a sociedade brasileira, ao invés de reconhecer a

mulata como sujeito ativo, consolidou sua posição como um ícone exótico e erotizado, marginalizando seu protagonismo.

Nas próximas linhas, elegemos algumas obras literárias, pinturas, poemas e recortes jornalísticos e uma peça teatral referentes a essa construção visual e simbólica da imagem da *mulata* como representação da identidade brasileira e, em outros casos, especificamente da identidade paraense, seja pelo prisma de sua descrição e/ou pela vestimenta.

Quanto à literatura utilizada como fonte, Pesavento (2006) estabelece importante relação entre essas ao expor que os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real, já que ambos são representações construídas sobre o mundo e traduzem sentidos e significados inscritos no tempo. Ainda para a autora, a literatura é uma fonte privilegiada, pois permite que enxerguemos traços e pistas que outras fontes não nos dariam, além de possibilitar aos historiadores o acesso às formas de ver a realidade de outro tempo, fornecendo pistas daquilo que poderia ter sido ou acontecido no passado. Assim, para a autora:

[...] o texto literário é expressão ou sintoma de formas de pensar e agir. Tais fatos narrados não se apresentam como dados acontecidos, mas como possibilidades, como posturas de comportamento e sensibilidade, dotadas de credibilidade e significância. Nesta última dimensão de análise que pensa a especificidade da literatura como fonte, cabe retomar a já mencionada reconfiguração temporal. O conceito, desenvolvido por Ricoeur de maneira exemplar, nos coloca diante da possibilidade de pensar a literatura na relação com a história como um inegável e recorrente testemunho de seu tempo (PESAVENTO, 2006, p.7).

Ferreira (2017), por sua vez, declara que, nas últimas décadas, eles passaram a ser vistos pelos historiadores como materiais propícios a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de mulheres e homens no tempo.

Assim, para o exercício desta tese, iniciamos por *Scenas da vida amazônica* (1886), de José Veríssimo, e, posteriormente, pela obra *Hortencia* (1888), de João

Marques de Carvalho¹¹⁴. Tais obras fazem parte da literatura naturalista¹¹⁵ e foram criadas por escritores paraenses, os quais possuíam a característica de revelar, em seus textos, os costumes dos habitantes de Belém do final do século XIX. Aqui, destacamos como as mulheres das classes populares eram descritas, associando-as às suas práticas vestimentares. É válido apontar que os trechos mencionados estão respeitando a grafia da época.

Na obra literária *Scenas da vida amazônica*, original de 1886, escrita por José Veríssimo, temos uma coletânea de contos e crônicas que configuram um registro das paisagens e dos “tipos” humanos presentes na região amazônica do final do século XIX.

Em “O serão”, José Veríssimo relata um costume popular da vida amazônica, que consiste em um trabalho familiar realizado à noite, ao redor da candeia, onde todos permanecem sentados em esteiras de tábuas, enquanto as mulheres costuram, alinhavam ou fazem rendas.

O autor descreve que uma delas está sentada em uma rede: ela é morena, com cinquenta anos de idade, fuma seu cachimbo e possui:

[...] cabellos abundantes, mais grisalhos do que pretos, mais brancos do que grisalhos, seguros por um altíssimo pente de tartaruga com forma de telha. Veste saia de chita escura e um paletó branco todo enfeitado de rendas (VERÍSSIMO, 1899, p.305).

Mais adiante, o autor comenta sobre o traje das demais mulheres que estavam presentes no serão:

¹¹⁴ João Marques de Carvalho (Pará, 1866-1910) com treze anos de idade, mudou-se para Portugal com a família e passou a estudar humanidades sob a orientação de um tio. Depois, em 1881, seguiu para Paris onde passou a estudar Letras. No ano de 1884 retornou ao Pará, indo posteriormente estudar Direito na Faculdade do Recife, cursando os três anos iniciais. Mais tarde, atuou no magistério no Pará, ensinando português no Arsenal de marinha. Foi ainda Secretário Geral de Instrução Pública da Província paraense. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/o-romance-hortencia-de-marques-de-carvalho-2/>. Acesso: 25 Out. 2024.

¹¹⁵ Entende-se que a literatura naturalista surgiu para suprir a necessidade de descrever as mudanças que o mundo vivenciava no século XIX que por meio da estética realista aborda e examina os problemas reais pelas quais a sociedade passava. O autor naturalista assume como missão a representação da realidade que está à sua volta, abordando personagens que outrora estariam à margem da sociedade como o pobre, o negro, a prostituta, o mulato, o homossexual. O Naturalismo prezou pelos retratos fiéis e pelas interpretações objetivas, utilizando-se de uma linguagem coloquial, sem poupar o leitor de detalhes. Fonte: BEZERRA, 2021.

Vestem-se de chita. Encarnados, verdes, azues, amarelos, uns velhos outros novos, uns remendados outros não - taes são os vestidos. Trazem os cabellos penteados por esse modo essencialmente paraense - a madeixa negra negligentemente enrolada e presa no alto da cabeça por um pente de casco (VERÍSSIMO, 1899, p.308).

Aqui, observamos que, assim como a *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio, essas mulheres de origem humilde também usam saias de chita. E, na parte superior, Veríssimo cita um “paletó branco todo enfeitado de rendas”. Sobre esse traje, Rueda (2013) afirma que o paletó combinado com saia foi chamado de “símbolo da mulher emancipada no século XIX” e era usado mais no campo e no litoral, pois contrastava bastante com os vestidos volumosos e ornamentados do decorrer do século. O que pode ter sido uma adaptação para o uso na Amazônia, bem como uma solução mais barata de vestimenta.

Já em “A lavadeira”, o autor relata ter visto, de sua janela, passarem duas mulheres que pareciam ser mãe e filha. A mais jovem tinha cabelos e olhos pretos, era gordinha, com:

[...] o nariz pequeno e um tanto achatado na ponta. Trazia na cabeça um balaio cheio de roupa, o que fazia-a corada. Tinha atraz da orelha um pequeno ramalhete de jasmins, isso tornava-a sedutora. Vestia uma saia amarella com floresinhas azues sobre a camisa branca como a pena da garça, debruada por uma renda larga que deixava ver-lhe soberbo collo (VERÍSSIMO, 1899, p.314).

Tal composição vestimentar é muito similar ao traje presente na obra *Vendedora de Cheiro*, o que nos faz acreditar que esse traje foi eleito como identidade visual de um grupo de mulheres trabalhadoras da Amazônia, extraído essencialmente das camadas populares e de uso diário por essas mulheres, remontando ao século XIX, mas que permaneceu em parte do século XX, período em que a artista Antonieta Feio pintou sua obra e que, até a contemporaneidade, é visto como uma roupa identitária do estado do Pará.

Nesse mesmo trecho, temos uma variação de uso do “pequeno ramalhete de jasmins”, que foi usado atrás da orelha da lavadeira, e não no topo da cabeça, haja vista que o balaio de roupas ocupava essa posição. Além da função de perfumar o corpo da usuária, Veríssimo comenta que o uso dessa flor a tornava sedutora, estando, portanto, intimamente ligada à função de adorno.

No conto “O Lundum”¹¹⁶, José Veríssimo relata a festa do Divino, também conhecida como Senhor Divino Espírito Santo. Sobre a vestimenta das mulheres presentes na festividade, estas usavam: “vestidos encarnados, camisas de rendas, grandes brincos de ouro velho, cabeças cheias de flores, labios cheios de risos, seios cheios de desejos, olhos cheios de amor” (VERÍSSIMO, 1899, p.330).

Aqui, temos mais um exemplar de similaridade com a imagem do vestir em *Vendedora de Cheiro* (1947). Importante notar que a roupa de trabalho, adentrou o espaço das festas e, na atualidade, é vista como um traje de dança, tanto do próprio lundu, quanto do carimbó, conforme comentado no início desta pesquisa.

Por fim, no conto “A mameluca”, o autor apresenta compreensões acerca do trabalho feminino na Belém do século XIX e também comenta sobre a beleza dessas mulheres. Ele relata que a *mameluca* é um “typo” do povo paraense, nascida do sangue tupi e do português, que já estava desaparecendo, ou pelo menos, perdendo a sua originalidade. Aqui, temos um exemplo claro dos debates raciais que ocorriam no período, em que José Veríssimo chama atenção para essa personagem, tanto que intitula o conto como “A mameluca”, reforçando seu caráter racializado. O autor cita a descrição da *mameluca* por Baena¹¹⁷ e comenta que “as velhas *mamelucas* de hoje ainda vestem por essa moda” (VERÍSSIMO, 1899, p.366).

Sobre suas características físicas, o autor a descreve como uma mulher mais baixa do que alta, morena e sempre pálida, com olhos e cabelos negros, que às vezes são ondulados ou não. Possui o rosto redondo, a testa curta, o nariz bem feito, dentes apontados e alvos, covinhas no canto da boca pequena e pescoço curto.

¹¹⁶ Considerado o primeiro gênero musical afro-brasileiro, o lundu tinha como objetivo o cortejo amoroso entre os casais que se dava numa roda de batuques. A dança se iniciava com a mulher indo ao centro da roda, dançando de modo sensual e provocativo e assim despertando a atenção do homem, que se levantava para seguir seus passos. Ela, em meio ao charme e a recusa, acaba aceitando sua companhia, e é através da umbigada que esta relação se estabelece. O corpo do dançarino executa gestos e movimentos que elucidam significados do seu contexto histórico-sócio cultural, em uma linguagem expressiva e dinâmica. Com a difusão da dança, ela alcança o Norte e o Nordeste brasileiro, sobrevivendo até os dias de hoje, mesmo às escondidas. Cultivada por negros e mestiços, uma modalidade de dança de roda de lundu mais comportado é praticada Ilha de Marajó e arredores de Belém, no Pará, agora conhecido como lundu marajoara. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/sensualidade-e-graca-lundu/>. Acesso: 29 Out. 2024.

¹¹⁷ A qual foi realizada em 1833 e comentada no primeiro capítulo desta tese.

Como é formosa com os cabellos negros e lustrosos, negligentemente enrolados e presos no alto da cabeça por um pequeno pente de casco, fingido tartaruga, descendendo a trevo e cumarú¹¹⁸ e onde ella, com uma garradice toda sua, ageitou um raminho de jasmins, a sua flor predilecta; com seus longos brincos de ouro falso e a cruz também de ouro falso caída sobre o peito, entre os dois seios, presa ao pescoço pelo collar de perolas falsas, como o ouro de seus brincos e da sua cruz! (VERÍSSIMO, 1899, p.368).

A *mameluca* traja um vestido de cetim, o autor assinala a predileção por este tecido, geralmente nas cores “encarnado” ou amarelo, destacando que não podiam ser rosa, verde, azul ou qualquer outra cor vistosa, embora não explique por quais motivos. Ele completa: “o vestido é de manga curta e de longa cauda. A manga curta e a cauda são para a *mameluca* uma moda eterna. Traz o vestido muito decotado” (VERÍSSIMO, 1899, p.368), evidenciando que essa era a principal forma de vestir da personagem.

O vestido possui a frente mais curta, para deixar à mostra os pés “metidos a meio nas chinellas encarnadas” (1899, p.369), que, conforme o autor, não se tratam de um calçado, mas de um “enfeite”. Além de serem usadas na ponta dos pés, configuram-se em um objeto de luxo, e não um objeto de utilidade: “é o chic”. Elas gostam de erguer o vestido pela frente, “não é por economia, é por luxo que o fazem”, dessa forma também mostram as “saias brancas de largas rendas” (1899, p.369).

Veríssimo também chama a atenção pela *embriaguez* que a *mameluca* causa aos sentidos de quem a observa: “A gente passa por ellas e fica meio embriagado: é o perfume dos jasmins dos seus cabellos e a periperioca e aratassioia de seus vestidos, tão activo que inebria” (p.370).

Podemos observar que a *mameluca* mistura elementos de luxo, como as chinelas, com adornos falsos, como os brincos, a cruz e as pérolas, criando uma composição dicotômica de valores, também presente na descrição entre a sua vida e a morte: “Pode morrer de fome, mas hão de encontrar-lhe entrelaçada nos cabellos negros uma flor ainda viva. Gosta particularmente do jasmim. Não sei se é pelo perfume ou pela cor” (p.372).

Ainda de acordo com o autor, quando trabalha, essa mulher costura, lava, vende doces na festa de Nazaré e faz *cheiro*. Veríssimo nos relata tal ocupação:

¹¹⁸ Árvore retilínea e alta, que produz uma fava muito aromática encerrada em um pequeno ouriço. O tronco tem uso na construção náutica. Fonte: BAENA, 2004, p.44.

Fazer cheiro é uma industria paraense e das mamelucas. Consiste em raspar em uma língua de piracurú a periperioca, a aratassioia, a casca preciosa, o louro amarelo e outras cascas e raízes odorosas, misturar estes pós todos e a esta mistura ajuntar petalas de jasmins, de rosas, ramos de manjerona e outras flores: este é o cheiro.

Mettido em pedaços de papel dobrados em meios círculos ou triangulos é, em pequenos balaios, levado a vender pelas ruas. Custa um vintem cada papel de cheiro" (p.372-373).

O escritor destaca a relação do “fazer cheiro” com as *mamelucas*, mostrando tratar-se de um trabalho eminentemente realizado por elas, além de nos oferecer mais uma descrição de como o *cheiro* é feito, apresentado e vendido. Finaliza, então, romantizando a condição dessa mulher: “e assim vive a mameluca entre as quatro melhores coisas do mundo: perfumes e amores, doces e flores” (p.373).

A próxima obra a ser analisada pelo prisma do vestir é *Hortência*, escrita em 1888 por João Marques de Carvalho. Para o professor Eidorfe Moreira (2020), a obra é considerada o primeiro romance belenense e faz parte da Escola do Naturalismo, movimento literário que procurava mostrar, por meio de suas obras, um “retrato fiel” da realidade, como a miséria humana, a questão da violência, e aspectos biológicos do ser humano relacionados à sexualidade, entre outros. Segundo Moreira, Carvalho mostrou a paisagem urbana de Belém, dando ênfase a um enredo que trata de um caso de incesto entre os irmãos Lourenço e Hortência.

Ambos os personagens são pessoas do povo paraense e exemplares da miscigenação da sociedade amazônica. A personagem principal, que dá nome à obra, é uma “jovem mulata pobre”, filha de uma lavadeira, que busca melhorar sua condição financeira para, assim, poder ajudar a mãe.

Carvalho (1888) descreve a vestimenta que Hortência estava usando antes de trocá-la por uma “roupa branca”, haja vista que a personagem iria iniciar seu trabalho como enfermeira.

Hortencia entrou no quarto, desabotoando o paletó de riscadinho azul e branco, lançando-o sobre o bahú, depois de tirar de dentro d'este a roupa branca de que necessitava. Em seguida, foi pouco a pouco despindo a sáia de fazenda igual á do paletó, a anágua de panno grosso,- até ficar apenas velada pela camisa de morim (CARVALHO, 1888, p.31).

O autor também descreve o cuidado de Hortência com seus cabelos, mostrando, mais uma vez, o uso de flores pelas mulheres populares de Belém no

século XIX, e, assim como a *Vendedora de Cheiro*, Hortência, do mesmo modo, une uma rosa e um botão de jasmim a fim de enfeitá-los e perfumá-los.

[...] depois lançou mão do pente, passou-o pela cabeça varias vezes e prendeu os cabellos com alguns ganchos. Em seguida, tirou do jarroso uma rosa e um pequeno feixe de jasmim, uniuos n'um só e, mettendo-lhes os pés entre os bastos cabellos negros, fixou-os com un gancho, continuando a mirar-se, n'um doce enlevo de todo o seu semblante (CARVALHO, 1888, p.33).

Em um passeio ao circo que estava instalado na cidade, a jovem Hortência e sua mãe, a lavadeira Maria, usavam vestidos de chita que cheiravam à priprioca: “A's 7 horas saíram de casa. As duas mulheres levavam frescos vestidos de chita clara, cheirando a engommado e a periperóca ralada” (CARVALHO, 1888, p.70).

Adicionalmente às características do vestir, também é válido apontar a carga erótica e sensual que o autor concede a uma menina de quinze anos, a partir da descrição das fantasias que Lourenço tem com sua irmã Hortência.

Entrou a pensar na irmã, na edade d'ella, nas suas bonitas fórmas de virgem, com uma grande volupia no fundo dos olhos. Apertou os braços sobre o peito, como abraçando alguém. Idéava formosamente appetitoso o corpo de Hortencia e começou a experimentar vagos desejos de vel-a, de sentir-lhe o calor do sangue de encontro ao seu corpo, de affagal-a carinhosamente, longamente, nos estos de criminosa paixão a subitas erguida em seu dissoluto espirito liberrimo.[...]. O desejo banal e commum ceden o logar á aspiração incestuosa. Tinha pruridos violentos de ir ter com a irmã, muito devagarinho, para não acordar a mãe (CARVALHO, 1888, p.81).

Em outro momento da obra, Carvalho (1888) descreve, mais uma vez, a vestimenta que Hortência vestia em um passeio de domingo com o irmão e com sua mãe:

Vinha soridente, fresca e festiva no seu simples vestido de cretone crême, com largas ramagens d'um verde tenro, muito campestre e alegre. Calçava pequeninas chinellas de velludo azul-ferrete, bordado a lantejoulas, - um mimo de Lourenço, quinze dias antes. Os cabellos estavam atados simplesmente por uma fita de chamalote encarnada. Trazia pendurados das orelhas bonitos brincos de ouro, com uma pérola no centro (CARVALHO, 1888, p.117).

O autor reforça a simplicidade do vestido de cretone, na cor creme com ramos verdes estampados. E, mesmo diante da sua condição humilde, Hortência usa “bonitos brincos de ouro, com uma pérola no centro”.

No mesmo ano de 1888, às vésperas da abolição da escravatura, a personagem nomeada como Joanna, “a bela Joanninha”, aparecia no folhetim intitulado “A viola de Joana”, publicado no jornal *Diário de Notícias*. O autor, Luís Demétrio Juvenal Tavares¹¹⁹, compõe diversas “modinhas”, sendo poemas e prosas sobre a vida dessa *mulata paraense*:

Logo na parte inicial do livro o autor demarca que: esta publicação é destinada a propagar-se em meio aos populares, e a inspiração para a escrita dialoga com uma ficção, no entanto, está bem próxima da realidade. [...] A obra começa a ser produzida anteriormente à abolição e no decorrer do livro é possível observar que ocorre a deflagração da escravatura, que também vai orientar a produção dos escritos. Ao examinar a obra pode-se destacar duas abordagens, na primeira, o poeta vai falando com a mulher do povo relatando sobre as questões da sua época, apresentando queixas, ambições, prazeres e declarações a sua “musa”.

Na segunda, percebe-se uma virada com a influência que o 13 de maio de 1888 vai reverberar, quando estará presente nos relatos do poeta considerações sobre esta data. Porém, ainda mais interessante, a obra finaliza com o relato de Joanna a respeito das novidades de seu tempo, como telefone, o dono da casa grande onde trabalha e propriamente o fim do trabalho servil forçado, quando esta foi informada pelo seu senhor tendo assim a necessidade de contatar sua colega sobre o grande dia. No momento final da obra, a mulher que no decorrer do livro todo era apenas chamada de “Jonna”, ganha um complemento de título, passando a ser “Joanna 13 de Maio” (ZACARIAS, 2024).

Em *Modinha II*, podemos observar o preconceito racial e a misoginia, profundamente enraizados no Brasil oitocentista:

MODINHA II

MULATA — sangue de gato,
Mulata — sangue sem lei,
Se tu queres ser rainha,
Toma o meu ceptro de rei.
Verás, mulatinha bella,
Que varinha de condão!...

¹¹⁹ Luiz Demétrio Juvenal Tavares (Pará, 1850 - 1907): Publicou várias obras de expressivas sensibilidade poética e artigos de vigorosa combatividade na imprensa. Deixou os livros em versos “Pyrilampos” (1877), “Paraenses” (1877), “Viola de Joana” (1887), “Versos Antigos e Modernos” (1889) e os livros de contos “Vida na Roça”, “Casos e mais casos”, “Serões de Mãe Preta”, além de “Musa Republicana”. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/book-author/luis-d-juvenal-tavares/>. Acesso: 12 Dez. 2024.

— *Faz esquecer o captivo
As dores da escravidão;
Faz desprezar os deleites
Da próxima Redenção.*

(TAVARES, 1888 apud SALLES, 2004, p.73).

A figura da “mulata” é apresentada como um objeto de desejo e exotificação, caracterizada como “sangue de gato” e “sangue sem lei”, epítetos que remetem à animalização e à ideia de desordem atribuídas às mulheres negras e mestiças. Essa linguagem reproduz uma visão colonial que desumaniza a mulher negra, reforçando seu lugar subalterno e sexualizado.

A oferta do “ceptro de rei” por parte do narrador masculino não é um gesto de empoderamento, mas de dominação velada, em que a “mulatinha bella” é instrumentalizada como uma fantasia de poder que mascara a violência estrutural e sexual, haja vista que o “ceptro” também pode ser interpretado como um falo.

Enquanto a metáfora da “varinha de condão” pode simbolizar o prazer sexual, a continuidade das relações desiguais e, novamente, uma alegoria fálica. Ao prometer que a presença da *mulata* “faz esquecer o cativo as dores da escravidão”, o poema ironicamente nega a gravidade da opressão, subordinando as experiências de dor e luta pela liberdade ao desejo masculino.

Por fim, o desprezo pelos “deleites da próxima Redenção” reforça uma visão cínica, em que a liberdade das pessoas escravizadas é minimizada em favor da perpetuação do domínio patriarcal e racial. Assim, o poema condensa uma visão em que a raça e gênero se entrelaçam para sustentar hierarquias coloniais, mesmo em um momento de ruptura histórica como a Abolição.

Como elucida Motta-Maués (2023), logo depois do 13 de maio, com a personagem Joanna livre, a canção joga pesadamente com os eufemismos referidos à manipulação e elaboração do alimento, juntando, na mesma “arte”, comida, trabalho e sexo, com direito a um diálogo entre o “cantor” e sua musa:

*Arte Culinária ...
– Ai Joanna, tu não ouves?...
Mette fogo no fogão!...*

*Mette fogo ó rapariga,
 Que sem fogo, ó bella
 De nada serve o tição.
 Mexe bem, mexe a panella...
 Dá por mexer, não se acabe...
 Se o comer não é mexido,
 Esse comer bem não sabe.
 – Por essa também stou eu...
 Sois um sábio, seu varetas;
 Foi a meza c'um judeu...
 Coisa insulsa, e que pezeta".*

[...]

*Applica-te bem, Joanna,
 N'esta arte culinária;
 Imita quanto puderes
 Uma tar di Januaria*

(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 16 de maio de 1888, p. 2 apud MOTTA-MAUÉS, 2023, p.88).

Assim como em *Modinha II*, no poema *Arte Culinária* também observamos o racismo e misoginia disfarçados em um tom aparentemente humorístico e coloquial. Joanna, agora livre, continua a ser retratada de maneira subordinada, como serva e objeto de prazer masculino, mantendo intactas as dinâmicas de poder que sustentavam a escravidão. A referida “arte culinária” é uma metáfora que mistura trabalho, comida e sexo, tal como expõe Motta-Maués (2023), utilizando eufemismos que reforçam a exploração de mulheres negras mesmo em seu novo *status* de liberdade.

O fogo e o ato de “mexer a panela” possuem duplo sentido, representando tanto o trabalho doméstico quanto à exploração sexual. A interação entre o narrador e Joanna revela uma hierarquia implícita: ele, na posição de comando, e ela, ainda como servente. O elogio à habilidade culinária carrega uma carga de exotificação e erotização, enquanto o diálogo insinua que, mesmo a liberdade recém conquistada, não se alteram as expectativas sobre as mulheres negras.

Além disso, o tom jocoso e a referência “imita quanto puderem uma tar di Januaria” remetem a outra mulher negra, que sempre aparecia envolvida com prostituição e violência nos noticiários do jornal. A inclusão de figuras como “um judeu” e a ideia de “coisa insulsa” inserem ainda outros preconceitos. Assim, o poema reforça que a Abolição não desfez as estruturas de opressão, mas as reorganizou em formas mais sutis, perpetuando o racismo, a exploração de gênero e as desigualdades sociais no cotidiano das mulheres negras como Joanna.

No próximo poema, temos a autonomia destas mulheres alforriadas pelo 13 de maio:

MODINHA XII

*MINHA Joanna está livre,
Livre, livre como o vento;
Livre, livre como as ondas,
Livre como o pensamento
Não é só o ventre d'ella
Que goza da liberdade
Da cabeça até os pés
Ella é sua propriedade.*

*Quando quer dá seus passeios
Vae aqui, vae acolá;
Acabou-se a nhanhá velha,
Não conhece mais sinhá*

*Já não tem impedimentos
Vae fazer filho a vontade...
Ai! Amor, me abraça e grita
-Viva a nossa liberdade!*

*Já se foi o bom tempo
Do tyranno mestre André
Que con quatro badaladas*

Nos punha logo de pé.

*Joanna, bela Joanninha
 É nosso agora este mundo;
 Vamos fazer um filhinho
 Que se chamará Raymundo.*

(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 18 de maio de 1988; p. 2 apud MOTTA-MAUÉS, 2023, p.89).

Neste poema, temos a ambivalência da liberdade recém conquistada e das complexas dinâmicas de poder que permanecem mesmo diante da formalização da emancipação social das pessoas escravizadas. A personagem de Joanna, ou “bela Joanninha”, é retratada como alguém que agora goza da liberdade, mas essa liberdade é apenas superficial e, em muitos sentidos, “mal usada”, o que, na perspectiva do narrador, se traduz em ‘libertinagem’ e Joanna “vira” Januária, a prostituta mal falada no jornal, expressa no poema “Arte Culinária”. Tal retrato perpetua estereótipos de sexualidade exacerbada atribuídos às mulheres negras, como já mencionado anteriormente.

A descrição da liberdade de Joanna como “sua propriedade” sugere um desconforto com sua autonomia, especialmente em relação à mobilidade (“vae aqui, vae acolá”) e à liberdade reprodutiva (“vae fazer filho a vontade”). A menção ao “ventre” de Joanna como algo que “goza da liberdade” traz à tona uma conexão entre liberdade e reprodução, sugerindo que a mulher negra livre, embora emancipada legalmente, ainda permanece presa às expectativas de reprodução e ao controle sobre seu corpo.

O poema também se refere a uma nostalgia do “bom tempo do tyranno mestre André”, ou seja, uma saudade da ordem escravocrata, onde a “sinhá” e o “sinhô” detinham controle sobre os corpos negros. Além disso, o poema expressa uma crítica à ideia de que a Abolição teria representado uma verdadeira mudança para a liberdade das pessoas negras, sugerindo que a libertação de Joanna não a torna verdadeiramente dona de si mesma. Ela ainda vive sob as expectativas do mundo patriarcal e racial que molda seu corpo e seu destino. Ao mesmo tempo, a referência ao nome do filho, “Raymundo”, parece incluir uma tentativa de afirmar o

poder sobre a descendência, mas ainda dentro dos limites impostos por uma sociedade que não reconhece integralmente a liberdade de Joanna.

Em “Epístola amistosa”, temos a publicação de uma carta em que Joanna se dirige à amiga Maria do Rosário, falando da recente abolição. Joanna inicialmente descreve e explica sobre o telefone da casa de seu patrônio, já que foi o veículo de comunicação através do qual chegou a notícia da abolição:

Minha querida Maria do Rosário

Como bem dizem os brancos, não há expressões bastante expressivas com que possa expressar o que vai por esta capital [...]

Ora, por volta das 3 horas da tarde de domingo, estando eu a preparar o jantar, as campainhas repinicaram e o patrônio encostou a orelha.

De repente eu o vi accender os olhos e perguntou [...]: – Passou? Já foi sancionada? Bom! Muito bem!

E colocado o canudo no gancho, deu um pulo para o ar e bradou: – Viva a liberdade! Viva a princeza! Viva João Alfredo! Viva a Joanna! – e atirou-se como um doido sobre mim, querendo me abraçar...

Crédo! Disse eu só commigo, este homem parece estar hydrophobizado, como diz o seu Varetas?

Mas elle prendeu-me em seus braços, cobriu-me... de beijos, enquanto cobriame... de pudor.

E se meu homem sabe! Disse-lhe eu indignada.

Nada disso, mulata, estás livre, viva a liberdade! [...]

Estamos livres, minha querida amiga, estamos livres deste cruel captiveiro [...]

Era delírio! Corri para minha habitação, preparei meu vestido branco e a minha facha (sic) auri-verde e dispus-me a sahir à noite, a fim de fazer pela cidade o meu passeio, não já como uma pobre captiva, mas qual outra exma. senhora dona que sou. [...].

Em outra epístola dar-te-hei conta do que vi e ouvi neste meu passeio [...].

Hoje estou muito cançada (sic) por isto que chego agora mesmo do palácio do governo onde fui como membra da comissão encarregada de saudar o sr. Miguel Pernambuco (era o governador da província) e pedir-lhe o obséquio de ceder-nos uma banda de música para nossa passeata.

O homem, com o fino tracto com que nos acolheu [...] disse que, de todas as comissões e felicitações nenhuma lhe tinha sido mais agradável do que a visita das mulatas do Pará por isso que notava-se n'ellas a sinceridade, etc, etc...

Até mais

Tua do coração

Joanna Treze de Maio

(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 20 de maio de 1988, p. 2 apud MOTTA-MAUÉS, 2023, p.83-84).

A carta entre as personagens negras escravizadas Joanna e Maria do Rosário apresenta um diálogo repleto de ironia, euforia e uma perspectiva crítica sobre o processo de abolição.

Joanna descreve a reação do patrão à notícia da abolição com um tom de incredulidade e sarcasmo. O patrão, em um gesto exagerado, grita "Vivas à liberdade!" e tenta abraçá-la. Porém, Joanna percebe a cena como um ato de hipocrisia, evidenciada por sua reação de pudor e indignação. A fala "cobriu-me de beijos enquanto cobria-me de pudor" mostra a relação de dominação travestida de celebração, mostrando que, mesmo com a liberdade formal, a estrutura de poder persiste, pois ele continua tentando invadir o corpo de Joanna.

A personagem principal expressa alegria ao celebrar sua libertação e enaltece o simbolismo do momento ao preparar seu vestido branco e sua faixa verde e amarela, cores que remetem à identidade nacional. Esse gesto busca refletir a necessidade de se apropriar da liberdade de forma visual e simbólica, reivindicando seu lugar como "exma. senhora dona". Essa transformação é tanto pessoal quanto política, sugerindo um desejo de se afirmar em um espaço até então negado.

Em seguida, Joanna relata sua participação em uma comissão para saudar o governador da província. O tratamento dado às "mulatas do Pará" ressalta a ambivalência da liberdade: enquanto há uma aparente celebração da liberdade e da "sinceridade" das mulheres negras, o governador ainda as enxerga através de um filtro paternalista e racializado.

E, por fim, ao assinar como "Joanna Treze de Maio", ela reivindica o dia da abolição como parte de sua identidade, simbolizando o marco da liberdade

conquistada. Assim, a carta reflete um momento de euforia coletiva com a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, mas também deixa entrever as contradições dessa liberdade, tendo em vista que para muitas pessoas negras, a abolição não trouxe mudanças estruturais significativas, pois elas continuaram a enfrentar racismo, pobreza e exclusão social.

Neste sentido, o relato de Joanna é uma crítica sutil, mas poderosa, às dinâmicas de poder e à forma como a abolição foi vivenciada pelas mulheres negras, ao mesmo tempo, é um testemunho de resistência, celebração e reconstrução identitária.

Motta-Maués (2023) nos lembra que, além da “bela Joanninha” presente nos versos do poeta paraense Luiz Demétrio Juvenal Tavares, sob o pseudônimo *Varetas*, Joanna ilustrava ainda o jornal humorístico *O Mosquito*, de 1895, onde aparece de forma caricata, posando para um suposto pintor, com uma coroa na cabeça e a inscrição “Sua majestade Joanna e seu pintor”, imagem já mencionada e analisada anteriormente. Desse modo, os termos pelos quais a personagem Joanna era chamada, de *bela Joanninha* e de *Joanna e seu pintor*, fosse ela real ou fictícia, representavam uma categoria social (racial), a chamada “mulata paraense”, a qual foi vista como uma espécie de figura paradigmática que nos permite pensar e interpretar um processo de construção social e intelectual, na medida em que, essa personagem, cantada em verso e prosa, simboliza a forma de lidar com a mestiçagem.

A autora também comenta que Joanna é qualquer uma *mulata* e nos chama atenção para a ideologia racial construída na Amazônia “para dar conta de nós mesmos”, haja vista que a combinação da categoria racial “mulata paraense” ou “mulata do Pará” não é vista em nenhum outro lugar do Brasil.

Os debates raciais também eram recorrentes na imprensa nacional, tanto que estavam presentes em folhetins como *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que posteriormente, tornou-se peça teatral.

O Cortiço é um romance que alinha-se estilisticamente ao chamado naturalismo, onde retrata a vida em um cortiço no Rio de Janeiro do século XIX, enfatizando a influência do meio ambiente e das condições sociais sobre o comportamento humano. O livro narra a ascensão social de João Romão, um ambicioso proprietário de um cortiço, explorando a dinâmica de opressão e luta por poder em uma sociedade marcada pelo determinismo social e biológico. Aluísio de

Azevedo utiliza o cortiço como um microcosmo da sociedade brasileira da época, destacando temas como desigualdade, racismo, exploração, sexualidade e a degradação humana provocada pela pobreza, além de evidenciar os conflitos e tensões entre classes sociais, imigrantes, e o impacto do capitalismo emergente.

Aqui, elegemos as personagens Bertoleza, Leonor, a mãe de Raimundo e Rita Baiana. Bertoleza é “crioula trintona”, gorda, de pernas curtas e grossas e “cachaço” largo. Ela é explorada por sua força de trabalho e, ao descobrir que sua carta de alforria é falsa, tira a própria vida. A criada da personagem Miranda, Leonor, é “uma negrinha virgem [...] muito ligeira e viva, lisa e seca como um moleque, conhecendo de orelha, sem lhe faltar um termo, a vasta tecnologia da obscenidade” (2019); o autor sugere que a criada teria uma predisposição precoce à sexualidade. Enquanto, a mãe do personagem Raimundo é descrita como uma “velha louca” e como um vulto “esquelético e andrajoso”, que passa por crises histéricas, “como o riso e os olhos que se agitam em convulsão”, que de acordo com Nina Rodrigues, seria decorrência do transe das religiões africanas. Já a personagem de Rita Baiana é vista como uma mulher bela e perfumada, que mesmo dotada de uma sensualidade incontrolável, jamais engravidou, referenciando às teorias que pregavam a infertilidade dos mestiços.

Importante elencar que Aluísio de Azevedo constrói as personagens negras e *mulatas* a partir de características corporais, reforçando estereótipos ligados às questões de cor: Bertoleza é uma mulher gorda, Leonor é muito magra e obscena, enquanto Rita Baiana é uma mulher sensual. E, também ao estado emocional, já que a mãe de Raimundo está prestes a ficar louca.

Na dissertação de Julia Soares de Carvalho, intitulada de “Benvinda a mulata: O sentido da mestiçagem na *Capital Federal* de Arthur Azevedo”, a autora analisa a personagem Benvinda, a *mulata* protagonista da peça *A Capital Federal*, escrita por Arthur Azevedo¹²⁰ em 1897. Tal obra nos permite compreender a construção do símbolo da *mulata* e, consequentemente, dos sentidos que a mestiçagem passa a ter no Brasil de inícios do século XX.

Carvalho (2016) observa que, nas peças de Arthur Azevedo, dentre todas as personagens marcadas pela cor, são as definidas como mestiças (“crioulos”,

¹²⁰ Artur Azevedo (São Luís, 1855-1908) jornalista e teatrólogo. Figurou, ao lado do irmão Aluísio Azevedo, no grupo fundador da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/artur-azevedo/biografia>. Acesso: 13 Dez. 2024.

“mulatas”, “mulatos” e suas derivações) que possuem importância nos enredos, o que reforça a centralidade do tema para a época, além de todas as mulheres mestiças serem classificadas em suas peças como “mulatas”.

Arthur Azevedo atribui à Benvinda características como a esperteza, a personalidade forte, por ser uma “livre-escravizada” insubordinada, além de uma sensualidade intrínseca, já que a personagem não tem consciência do seu andar sedutor:

Benvinda refletia e reforçava um estereótipo que era construído naquele momento e que começava a aparecer no teatro, nos romances, nos discursos letrados e na música: o estereótipo da mulata sensual.

[...] A presença de mulatas sensuais não era uma novidade de *A Capital Federal*. Essa associação racialista aparece em inúmeras peças encenadas no Rio de Janeiro de finais do século XIX, especialmente naquelas classificadas como ligeiras. Ao ponto da sensualidade ser afirmada como uma das características principais do “tipo da mulata” (CARVALHO. 2016, p.89).

Outro ponto que a autora destaca é que a peça *A Capital Federal* foi exportada para Portugal em 1902, representando “o que era brasileiro”. Neste sentido, a referida obra de Arthur Azevedo nos mostra como algumas das tensões sociais do final do século XIX, como aquelas relativas à raça, classe e gênero, ainda estão presentes na contemporaneidade do Brasil.

Durante a *Belle Époque* brasileira, a imagem da *mulata* continuará a ser representada de forma estereotipada, tanto na literatura quanto na imprensa. Sobre essa construção, Farias (2010b), em seu artigo sobre o jornalista João do Rio (1881-1921), reverenciado cronista da *Belle Époque* carioca, ao falar dos africanos e seus descendentes que viviam no Rio de Janeiro no início do século XX, não economizava nos comentários racistas e evolucionistas em seus textos jornalísticos e literários.

Como podemos observar no jornal a *Gazeta*, de 16 de março de 1904, João do Rio descreveria o “mais terrível mistério da religião dos minas”: o egum ou evocação das almas, que consiste em uma cerimônia ritual em que as almas dos ancestrais mortos voltam à Terra. Na primeira página da mesma edição, o jornal trouxe uma ilustração (Fig.51), provavelmente do caricaturista Raul Pederneiras, retratando duas “feiticeiras” envoltas em panos da costa e adornadas por colares e

grossas argolas. Uma delas, a que aparenta ser mais velha, estaria instruindo, com “orações do rito”, uma “candidata ao sacerdócio” (FARIAS, 2010b, p.252).

NO MUNDO DOS FEITIÇOS



Friulana testemunha em artigo da Rá em candidata ao sacerdócio.
Foto: João do Rio.

Figura 51: *No mundo dos feitiços*
Fonte: FARIAS, 2010b.

Assim, o jornalista contribui para a reprodução do racismo e da intolerância religiosa ao aliar a imagem de duas mulheres com traços negróides hiperbolizados, à feitiçaria e à comunicação como os mortos como algo “terrível” e, assim, digno de medo e rejeição. Também é importante observar na ilustração, que ambas as mulheres usam adornos corporais e roupas afro-brasileiras, funcionando como identificadores visuais daquilo que precisa ser temido pela sociedade.

Farias (2010b) também relata que João do Rio em suas crônicas, frequentemente aliava a “raça preta”, incluindo em menor grau, os mestiços e *mulatos*, ao crime, à loucura, à embriaguez, à prostituição e outras práticas vistas como “degeneradas”. A autora comenta que, em praticamente todos os textos sobre homens e mulheres procedentes da Costa ocidental, João do Rio fala sobre o odor desses corpos, que se espalhava e contaminava quase todos os lugares em que viviam ou por onde transitavam.

Ao longo do século XX, na obra de diversos artistas brasileiros, a *mulata* foi considerada a figura síntese do debate sobre a cultura nacional:

Mas esse movimento de valorização da cultura africana não se deu no Brasil de forma particular ou isolada, se integrou ao um processo de inclusão cultural e simbólica da cultura africana na sociedade ocidental. Em países latino-americanos como o Brasil, isso ocorreu em grande parte associado a um projeto nacional para construção de uma identidade comum (FERNANDES, 2013, p.65).

Tal temática ficou expressa na obra *Tropical* (Fig.52), pintada em 1917, quando Anita Malfatti retornou ao Brasil depois de um período nos Estados Unidos. A artista encontrou o país em um contexto de forte nacionalismo, incentivada por artistas, intelectuais e políticos, cenário que já se desenhava desde o final do século XIX e que culminaria, no século seguinte, com a Semana de Arte Moderna e, consequentemente, pela busca de uma identidade nacional.



Figura 52: *Tropical* (1917) de Anita Malfatti
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82707-tropical>
Acesso em: 13 Jan. 2025.

Em *Tropical*, Malfatti valoriza os elementos tropicais e populares. No primeiro plano, temos uma *mulata* de meio perfil, com olhar melancólico, que segura uma cesta com abacaxi, cacau, laranjas e bananas, remetendo à exuberância e à riqueza natural do Brasil, ao fundo, observamos bananeiras e uma palmeira.

A mulher representada possui uma postura introspectiva e forte, contrapondo os estereótipos da época ao representar mulheres não idealizadas, mas reais e ligadas ao contexto social. O ambiente emoldurado por folhagens reforça o tropicalismo, enquanto o uso de traços marcados e simplificados revela influências

das vanguardas europeias, especialmente do expressionismo. É interessante mencionar que a artista reforçou o caráter exótico ao fazer tal representação.

Sobre a temática da obra, ela nos remete às “negras de ganho”, figuras recorrentes da história da arte brasileira, conforme comentado anteriormente.

Sobre o título da obra, Hill (2008) nos esclarece que:

O campo simbólico instaurado pelo adjetivo *tropical* é substrato fundante da formação identitária brasileira, relacionando-se com lembranças idílicas de tempos remotos ou de partes longínquas do planeta; lembranças que, transpostas para o Novo Mundo por seus colonizadores, já constituíam referências culturais muito antigas.

Assim, parece impossível pensarmos sobre a construção da identidade brasileira sem o termo “tropical”, o qual emerge como uma construção cultural que articula a visão estrangeira com a realidade local, reforçando ideias de exuberância e exotismo.

Tarsila do Amaral também figura como uma importante artista para o cenário do modernismo brasileiro. A artista nasceu em São Paulo (1886-1973) e recebeu influência das vanguardas europeias, principalmente do cubismo, criando um estilo próprio enfatizando obras com carga tipicamente brasileira (Encyclopédia Itaú Cultural, 2025). Um exemplo dessa temática é a tela *A Negra* (Fig.53), de 1923.

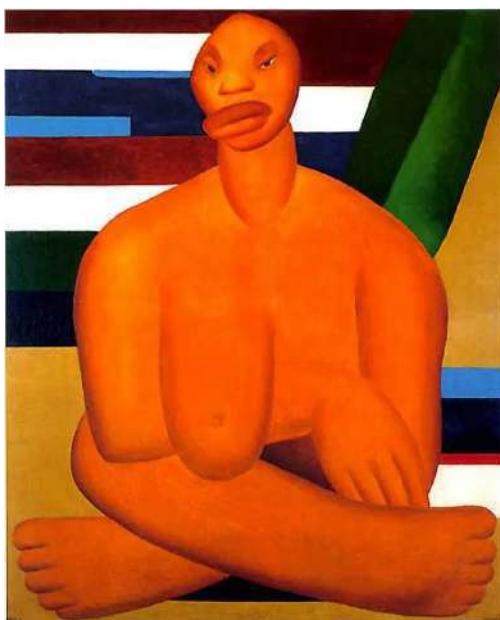


Figura 53: *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral
Disponível em: <https://encyclopédia.itaucultural.org.br/obras/82977-a-negra>
Acesso em: 17 Fev. 2025.

No primeiro plano, temos uma mulher afro-brasileira sentada diretamente no chão, representada por traços exagerados e simplificados, com grandes seios, cabeça pequena que contrasta com o tamanho das mãos, pés, nariz e lábios. Ao fundo, temos faixas horizontais em tons terrosos, branco, azuis e verdes. Adicionalmente a essas, há uma folha de bananeira perpendicular à figura da negra, configurando um elemento característico da paisagem nacional. A personagem remete tanto à ancestralidade africana quanto à valorização das raízes populares brasileiras. A composição se destaca pelo uso de formas geométricas e cores vibrantes, influências do cubismo e do fauvismo, reinterpretadas por Tarsila.

A *Negra* também testemunha o esforço de Tarsila em se adequar à etiqueta (exótica) que nos identifica no exterior a partir do momento em que o Brasil buscava afirmar sua identidade cultural, o que reforça a escolha de uma “negra” como protagonista dessa pintura. Mesmo tratada metonimicamente como configuração afetiva e étnica do povo brasileiro, ela não consegue, no entanto, obliterar completamente a permanência de reminiscências escravocratas.

No primeiro plano, além de contrapor-se à abstração geométrica do fundo, a figura antropomórfica não se desvincula totalmente da realidade exterior; está descalça e parece sentada, ostentando uma organicidade sensual redimensionada (HILL, 2008).

Neste sentido, o destaque dado à protagonista “negra” funciona como um símbolo de brasiliidade, mas permanece atravessado pelas marcas de um passado escravocrata que não pode ser completamente apagado. Além disso, há um contraste entre a figura sensual e antropomórfica e o fundo geométrico, que evidencia um embate estético entre a abstração moderna e a organicidade da figura. Essa leitura sublinha a ambivalência da obra que, ao mesmo tempo que celebra e ressignifica o corpo negro, carrega resquícios de uma visão exotizante e hierárquica herdada do colonialismo.

Outra leitura possível é a relação da personagem com referência visual à figura das mães-pretas, mulheres negras escravizadas que desempenharam papel fundamental no cuidado das crianças brancas durante o Período Colonial e Imperial brasileiro. O corpo volumoso da personagem remete ao imaginário associado a essas mulheres, frequentemente representadas como símbolos de nutrição e maternidade forçada. Contudo, a estilização modernista de Tarsila rompe com as convenções acadêmicas, explorando formas geométricas e simplificadas que distanciam a obra de um retrato realista.

A nudez da personagem, com ênfase nos seios, pode ser interpretada de forma ambivalente: ao mesmo tempo que evoca a exploração e sexualização das mulheres negras, também celebram sua força. A construção visual, contudo, omite nuances fundamentais da subjetividade dessas mulheres, muitas vezes reduzidas a símbolos no imaginário nacional. Assim, a leitura da obra sob a perspectiva das mães-pretas permite problematizar tanto a idealização quanto às omissões históricas na narrativa artística e cultural da modernidade brasileira, evidenciando conflitos entre memória, violência e identidade no projeto modernista de Tarsila.

Essas obras são exemplos de como as artistas modernistas reinterpretaram o papel das mulheres negras na construção da identidade cultural do Brasil, muitas vezes com uma abordagem que oscila entre a celebração e a exotização, refletindo os conflitos sociais e culturais do período.

Retomando a leitura da *mulata* a partir da ótica regionalista paraense, citamos o livro “Terra verde”, de 1929, da jornalista e escritora paraense Eneida de Moraes. A obra é composta por poemas em prosa que celebram a rica natureza da região amazônica. Neste contexto, a personagem *Mulata Paraense* está associada ao *cheiro*, à beleza, à faceirice e aos tradicionais *banhos de cheiro*.

FRUTAS

Ah! as morenas¹²¹ tropicaes de minha terra!...

Jambos-rosas perfumadas de baunilha,

morenas como a terra onde nasceram...

Olhos que reflectem luas romanticas

Boccas que sorriem sorrisos de Belleza...

Morenas da minha terra! Frutas da Amazonia...

Que cheiro bom das morenas de Belém!

(MORAES, 1929, p.55)

¹²¹ Nas condições de produção dos discursos racializados no Brasil, os termos “morena” ou “mulata”, são classificações destinadas às mulheres negras de pele clara. Eles funcionam pela negação da identificação do lugar de negra, bem como pela hipersexualização que as tornam exotificáveis a partir de discursos que se sustentam, também, no imaginário de seus corpos. Fonte: CESTARI, 2017 apud LAGO; MONTIBELER; MIGUEL, 2023.

No poema *Frutas*, Eneida de Moraes enfatiza a beleza e sensualidade das mulheres amazônicas, que ela metaforicamente compara a frutas tropicais. As “morenas tropicaes” evocam uma conexão íntima com a terra, destacando sua cor, aroma e essência, que remetem à natureza da região. A associação com “jambos-rosas perfumadas de baunilha” e o uso de imagens sensoriais, como os “olhos que reflectem luas romantica” e “boccas que sorriem sorrisos de Belleza”, reforçam a ideia de uma beleza natural e simpática da *mulata cor de jambo*, nomenclatura pelo qual negras retintas são chamadas em Belém.

O texto também emite um forte sentido de pertencimento e orgulho regional. A escritora exalta as características físicas dessas mulheres e também estabelece um paralelo entre elas e as riquezas naturais da Amazônia, como se ambas fossem manifestações de uma mesma força vital. A expressão “Que cheiro bom das morenas de Belém!” sublinha essa sinestesia, em que a percepção olfativa intensifica a ligação com o espaço geográfico e cultural de Belém. Assim, Eneida enraíza essas figuras femininas em seu território, transformando-as em símbolos vivos da identidade amazônica.

MA-TIN-TA-PE-RE-RA

AVE... quem lhe disse?

Você não sabe o que é matinta-pe-re-ra-?

Você não sabe, porque não quer.

Pergunte a qualquer caboclo. Pergunte.

Olhe. Eu lheuento:

_Era uma vez uma curiboca que adorava o marido, e vivia feliz por ahi, com elle.

Um dia apparece uma mulata vinda não sei de onde.

Mulata cheirosa, faceira, dengosa.

bonita de fazê medo!

A mulata chegou e os homens daqui ficaram logo doidinhos por ella.

O marido de curiboca,

de serio que era, virou a cabeça e começou num xamego levado da bréca...

Não se largavam mais...

Elle deixou mulher, deixou filhos, deixou tudo, e foi viver com a mulata...

A mulher, coitada! fez tudo p'ra ver se o marido voltava...

"Quaz" nada! Era amor, e amor dos grandes!

A desgraçada, abandonada metteu-se a fazer feitiço.

Encheu a casa de pagés e de todos os preparos de mandinga; começou a sahir às sextas-feiras á meia-noite, para fazer mal aos namorados, e ficou má..., tão má, tão alma damnada, que já não era só para o marido o feitiço: era para todo mundo. Toda a gente soffria, ninguem mais vivía em paz...

Quando ella morreu, então é que foi peior...

porque ella nunca deixou de vir toda sexta-feira, fazer o mal. Você está ouvindo? E' ella, a bruxa, a alma damnada... a matinta...

...E o assobio da ave que o caboclo fez lenda, vibrava na noite sem estrelas:

_Ma-tin-ta-pe-re-ra!

(MORAES, 1929, p.81-82)

Em *Ma-tin-ta-pe-re-ra*, Eneida de Moraes utiliza a narrativa oral amazônica para recriar e perpetuar a lenda da Matinta Perera, misturando elementos míticos e sociais. O texto explora temas como o abandono, a vingança e a transformação, ilustrando a figura da Matinta como resultado de um processo de dor, que reflete o conflito entre o amor, a traição e as consequências emocionais e espirituais de tais vivências.

A história começa com um triângulo amoroso que culmina na destruição da mulher abandonada, levando-a ao universo do feitiço e à perda de sua humanidade. A personagem central, ao ser rejeitada pelo marido que largou a família e foi viver com a *mulata* “cheirosa, faceira, dengosa”, se entrega à mágoa e ao desejo de vingança, tornando-se uma figura temida na região. Importante ressaltar que Eneida dá especial atenção à beleza da *mulata*, que de tão bonita, dava medo, pois, desde que chegou “os homens daqui ficaram logo doidinhos por ella”. Esse processo de desumanização transforma sua dor em maldade coletiva, em que o sobrenatural se entrelaça com questões de gênero e poder.

A repetição do assobio “Ma-tin-ta-pe-re-ra!” reforça o tom sombrio da narrativa. A lenda da Matinta-Pereira conta que ela mora em um casebre no meio da floresta, onde faz poções e feitiços mágicos e, à noite, ela se transforma em um pássaro preto e sai assobiando pela floresta. Por vezes, ela pousa sobre os telhados das casas e emite seu assobio alto, só parando quando o morador prometer fumo, café ou cachaça, se o acordo não for cumprido, algo ruim acontecerá na casa do morador.

Eneida combina a oralidade popular com uma atmosfera quase teatral para dar vida à Matinta, ao mesmo tempo em que preserva e valoriza a riqueza da cultura amazônica e seus mitos como forma de expressão e resistência cultural.

Em “Minha Terra”, Eneida de Moraes inicialmente destaca o perfume do lugar, além de personificá-lo como uma “roceirinha vestida de chita, cheirosa, cheirosa a pão de Angola e a baunilha”, remetendo ao modo de vestir e de perfuma-se das mulheres populares de Belém. Mais à frente a autora compara sua terra “como a mulata cheirosa, risonha, feliz na sua humildade”, que de “tão linda”, parece estar “vestida de seda, coberta de joias...”, evocando a feminilidade e o encantamento da cultura popular local.

Minha Terra

*AMO a minha terra moça e verde!
 toda enfeitada de côr,
 toda perfumada de bellezal
 O céo azul das manhãs de Junho,
 as noites claras de Agosto,
 contando e cantando
 maravilhas,
 harmonias
 Amo a minha terra,
 terra humilde e faceira,
 roceirinha vestida de chita,
 cheirosa,
 cheirosa a pão de Angola e a baunilha.*

*Toda risonha,
 toda sincera,
 na ingenuidade de quem ama e crê!

 A minha terra
 é como a mulata
 cheirosa, risonha, feliz na sua humildade,
 e tão linda, tão linda,
 que parece
 vestida de seda, coberta de joias...

 Minha terra,
 minha terra,
 onde tem tanta cousa bonita,
 tanta cousa gostosa,
 tanta cousa cheirosa

 Minha terral
 roceirinha linda e ingenua,
 coberta de estrelas,
 cheinha de lendas...*

(MORAES, 1929, p.95-96)

Aqui, a escritora exalta a terra natal com uma sensibilidade conectada ao ambiente amazônico e à cultura. Eneida de Moraes apresenta um olhar nostálgico de sua terra, utilizando imagens sensoriais e uma linguagem poética que mistura simplicidade e sofisticação, refletindo a riqueza natural e cultural da região.

A terra é apresentada como “moça e verde”, uma personificação jovem, rica em cores, aromas e beleza. A natureza é celebrada em detalhes como “o céo azul das manhãs de Junho” e “as noites claras de Agosto”, remetendo a um cenário idílico onde a harmonia parece prevalecer.

Eneida enfatiza a humildade e a ingenuidade de sua terra, descrita como “risonha” e “sincera”, mas também realça sua grandiosidade estética, simbolizada por “vestida de seda, coberta de joias”. Essa dualidade entre simplicidade e riqueza sugere que a verdadeira beleza de sua terra reside em sua autenticidade e na herança cultural, cheia de lendas e tradições ancestrais.

No Brasil da década de 1930, surgiu uma nova versão da identidade nacional, que incorporou elementos representativos das camadas populares. Nesse contexto, destaca-se a figura de Carmen Miranda, um ídolo popular, que se tornou a cantora mais famosa do período e representou o Brasil no exterior diversas vezes. Ela trouxe ao público uma série de representações que acabaram sendo incorporadas à identidade nacional, como mencionado anteriormente.

Conforme Kerber (2005), dentre os modelos femininos presentes no Rio de Janeiro, as baianas se destacavam por sua desinibição, linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção. Outro ponto que contribuiu para sua escolha enquanto símbolo nacional foi a sua relação com o trabalho, pois a baiana, tal como aparecia nas canções interpretadas por Carmen Miranda, se apresentava frequentemente em atividades como a venda de comidas em seu tabuleiro, remontando às “negras de ganho” e, assim, atribuindo a imagem de trabalhador(a) ao povo brasileiro. Dessa forma, a baiana não deixou de ser uma figura regional, porém as alterações realizadas pela cantora lhe deram a possibilidade de ser um símbolo nacional.

A *Mulata Paraense* também recebeu atenção especial do intelectual paraense Bruno de Menezes, mais especificamente em seu livro “Batuque”, obra original de 1939, que de acordo Fares e Nunes (2005, p.85):

[...] o que dá um tom que difere "BATUQUE" dos demais livros de poemas negritudinistas brasileiros é a sua "arquitetura" amazônica. Evidenciam-se, nos poemas desta antologia, o perfume das ervas da mata, a liquidez das águas barracentas da bacia amazônica, o malabarismo dos "corpos lisos lustrosos" dos negros que exalam erotcidade, pessoas que têm um pé na Amazônia, mas não cortaram o cordão umbilical que os atava à África-mãe.

Batuque

- (1) — "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

CANTIGA DE BATUQUE — (Motivo)

RUFA o batuque na cadência alucinante

— do jongo do samba na onda que banza.
*Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.*
*Patichouli cipó-catinga priprioca,
baunilha pau-rosa orisa jasmin.*
*Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
crioulas mulatas gente pixaim...*

(1) — "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

*Sudorancias bunduns mesclam-se intoxicantes
no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
Ventre empinam-se no arrojo da umbigada,
as palmas batem o compasso da toada.*

(2) — "Eu tava na minha roça
maribondo me mordeu!..."

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz!

*E o batuque batendo e a cantiga cantando
lembram na noite morna a tragédia da raça!*

Mãe Preta deu sangue branco a muito "Sinhô moço"...

(3) — "Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!"

*Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras*

vem da floresta e entra nos corpos em requebros.

— "Nêga qui tu tem
 (1) — Maribondo Sinhá!
 — Maribondo num dêxa
 — Nêga trabalhá!..."

*E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
 a onda que afunda na cadência sensual.*

*O batuque rebate rufando banzeiros,
 as carnes retremem na dança carnal!...*

— "Maribondo no meu corpo!
 (3) — Maribondo Sinhá!"
 — É por cima é por baxo!
 — E por todo lugá!"

(MENEZES, 1984, p.215-216)

Neste poema, Bruno de Menezes traz a sonoridade dos tambores por meio da aliteração dos versos e da ausência de pontuação, o que produz diversos ritmos como em momentos mais intensos e rápidos, quando o autor fala dos amores, do erotismo e do corpo da *mulata*, ou mais lento e suave, quando este remete à saudade, tristeza e nostalgia (REIS, 2020).

Ao leremos o poema, observamos que sua estrutura se dá em ritmos que lembram cânticos e danças de origem africana, assim, recria o ambiente do batuque como um espaço de celebração e memória coletiva.

Santos (2007) nos aponta a interlocução entre duas mulheres de classes antagônicas, "nega e sinhá". A fala da "sinhá" representa o controle do sistema sobre o oprimido, obrigando-o ao trabalho. A negra, por outro lado, está fora da ordem do trabalho, pois o "marimbondo" pode assumir duas significações: a primeira é de uma dança sensual praticada pelos negros durante os batuques, enquanto a segunda leitura possível é a metáfora para o corpo envolvido no excesso do

erotismo. O apelo físico da sensualidade nesta dança transgride a ordem do trabalho, trazendo o corpo para a festa, para a distensão do eu, que agora se inclina mais para o fluxo das paixões, não deixando, por isso, “a nega trabalhá”. Assim, o corpo se entrega à liberdade da dança, em oposição ao movimento rígido do trabalho.

O trecho: “*Patichouli cipó-catinga priprioca, baunilha pau-rosa orisa jasmin. Gaforinhas riscadas abertas ao meio, crioulas mulatas gente pixaim...*”, nos remete ao imaginário sensorial e identitário dos aromas das plantas amazônicas usadas no *banho de cheiro* e no ato de perfumar o corpo, as quais configuram práticas culturais associadas às tradições afro-indígenas. Esses elementos não apenas criam uma paisagem olfativa e tátil, mas também conectam o corpo e a dança, à terra e à ancestralidade.

Na sequência, as imagens das “gaforinhas riscadas abertas ao meio” e das “crioulas mulatas gente pixaim” evidenciam a diversidade estética dos corpos negros e mestiços. Como visto anteriormente, algumas dessas mulheres usavam seus cabelos encrespados repartidos ao meio e os enfeitavam com flores naturais. A menção ao cabelo “pixaim” enaltece os traços afrodescendentes, que resistem à invisibilidade ou à tentativa de apagamento histórico. Esse retrato dos corpos e suas marcas culturais reforça a importância da valorização de identidades marginalizadas, conectando-as ao contexto de celebração e resistência representado pelo batuque.

Importante mencionar que o poema de Bruno de Menezes não se limita à exaltação da cultura; ele também evoca as tragédias históricas associadas à escravidão e à opressão racial, como fica claro na menção irônica à Princesa Izabel e a outras figuras da abolição. Essa referência sugere a continuidade das marcas da escravidão, que permanecem nas celebrações e nos corpos que carregam a memória da exploração.

Destacamos também o trecho: “*Roupas de renda a lua lava no terreiro, um cheiro forte de resinas mandingueiras vem da floresta e entra nos corpos em requiebros*”. As chamadas “roupas de renda” remetem aos *trajes de santo*, usados pelos filhos de santo nas sessões ou festividades. Não raro, são lavadas com ervas ou “resinas mandingueiras” vindas da floresta, capazes não apenas de perfumar, mas também de purificar as peças, deixando-as prontas para cumprir novamente sua função no rito.

A imagem da lua lavando as “roupas de renda” no terreiro sugere, ainda, uma fusão poética entre o trabalho cotidiano e a espiritualidade, onde a luz da lua simboliza a renovação e o “tempo”, enquanto o “terreiro” remete ao espaço de culto afro-brasileiro, como os terreiros de candomblé e umbanda.

O “cheiro forte de resinas mandingueiras” conecta a natureza ao misticismo, evocando práticas de cura e magia, características das tradições africanas e indígenas. Tais resinas, atuam como pontes sensoriais e espirituais, carregando o poder da ancestralidade para os corpos em movimento.

Ao “entrar nos corpos em requebros”, o poeta revela a conexão entre o ambiente e os dançarinos: a floresta, com seus aromas e energias, transforma-se em um componente ativo da dança. Assim, o trecho une a força da natureza, o rito e o corpo, reafirmando a centralidade da cultura afro-brasileira como resistência e expressão de identidade. Outra possível interpretação do trecho pode mencionar o estado de transe mediúnico em que alguns filhos de santo entram durante as sessões, que costumam começar com batuques, a fim de evocar as entidades para o plano terrestre.

Por fim, a imagem do marimbondo, recorrente na cantiga, simboliza o incômodo da condição social das personagens negras. O “marimbondo” impede a “nêga trabalhá”, metáfora da exploração e da resistência do corpo negro em um contexto adverso. No desfecho, o poema reafirma a fusão entre dor e celebração, ao mesmo tempo em que celebra a força de um povo que ressignifica suas dores em expressão artística.

CHEIRO de mulata

O que tu põe
no teu corpo
que êle chêra
até no vento?

Tu não é rosa
nem cravo
nem jasmim

nem ubiganti...

O que tu é
é a Frôzina
que tem tudo
que tem as ôtra mulhé.

Tudinho não.

Pode sê
que as ôtra
tenha demais.

Mas pra tê
teu cheiro bão
só tu mesmo
ôtra não tem!...

(MENEZES, 1984, p.272)

Neste poema, Bruno de Menezes destaca a sensualidade da mulher negra, especialmente a *mulata*, por meio de uma linguagem coloquial e musical. O poema explora a ideia de um “cheiro” que transcende o físico, simbolizando uma identidade única, irresistível e profundamente enraizada na cultura afro-brasileira.

O eu lírico, intrigado, tenta compreender o que confere à mulher essa essência tão especial, questionando-a diretamente. Ao rejeitar comparações com flores convencionais, como “rosa”, “cravo”, “jasmim”, o poema afasta a ideia de uma beleza padronizada, destacando a autenticidade de Frôzina, personagem que representa a mulher negra em toda sua singularidade.

Como mencionado no início deste tópico, vimos que em diversos momentos da literatura brasileira, a *mulata* esteve relacionada diretamente com metáforas sensoriais a fim de descrevê-la, entretanto Bruno de Menezes se afasta dessas comparações usuais e afirma que o “cheiro bão” de Frôzina, só a *mulata* tem, sugestionando ser um cheiro único e natural, além de ser um símbolo da identidade afrodescendente.

Fernandes (2013, p.77-78) observa que, na arte brasileira do século XX, a figura da mulher negra foi frequentemente acionada como símbolo da natureza nacional, operando como um emblema de brasiliade que contrapõe a cultura local à tradição europeia. A representação da *mulata*, como mulher da terra e corpo tropicalizado, não apenas reforça uma ideia essencializada de natureza, mas também assume um papel ambíguo: se, por um lado, rompe com padrões da cultura branca ocidental, por outro, não se desvincula completamente deles, revelando tensões entre identidade e alteridade. Nesse contexto, a arte moderna brasileira buscou construir uma iconografia própria do homem comum, marcada por influências das vanguardas internacionais, mas ancorada em referências culturais internas, muitas vezes mediadas pelas ciências sociais.

É nesse ambiente político e cultural em transformação que se inscreve a produção de Antonieta Feio, ao lado desses outros artistas que buscavam, por meio da imagem e da palavra, questionar os discursos hegemônicos sobre identidade nacional. Suas obras não apenas refletem as inquietações sociais do período, mas também se articulam com um movimento mais amplo de valorização das culturas populares e das experiências de sujeitos historicamente marginalizados. Ao representar figuras do cotidiano urbano amazônico, Feio insere-se em um debate que atravessa a arte moderna brasileira: o esforço de construir uma imagem do país a partir de dentro, sem perder de vista as influências externas, mas priorizando os modos de vida locais como forma de resistência simbólica e afirmação cultural.

Antonieta Feio, ao transitar pelas imagens da *Mulata Paraense*, descrita por viajantes, literatos, jornalistas, presente em desenhos, pinturas, prosas e poemas, bem como pelas representações estereotipadas da *mulata* na *Belle Époque* brasileira, abre um espaço crítico para a reflexão sobre como essas imagens, embora importantes para as artes em geral, perpetuaram visões racializadas e exotizantes da *mulher mestiça*.

Em sua obra, ela desafia essas narrativas ao reinterpretar o vestuário, os adornos e os corpos retratados, oferecendo novas leituras que recuperam a complexidade e a agência das figuras femininas marginalizadas. Ao revisitar essas construções culturais, Feio subverte a cristalização do estereótipo da *mulata* enquanto objeto de desejo, reconfigurando-a como um sujeito histórico multifacetado que transcende os limites da imagem romantizada e da sensualidade imposta. Dessa forma, sua análise crítica e visual articula um contraponto necessário à

reprodução de discursos que moldaram o imaginário brasileiro, revelando possibilidades de novas identidades e memórias culturais.

Assim, no próximo capítulo, serão apresentadas a vida e o percurso artístico de Antonieta Feio, bem como as influências que recebeu em sua trajetória; analisaremos a construção de uma identidade amazônica em suas obras e, por fim, a obra *Vendedora de Cheiro*, a partir de seus modos de vestir, de adornar-se e seus respectivos desdobramentos.

4

ARTE, VESTIR E IDENTIDADE NA AMAZÔNIA DE ANTONIETA FEIO

4.1 Caminhos entre a Amazônia e a Itália: vida e obra da artista Maria Antonieta Rapisardi dos Santos Feio

Nascida em 31 de maio de 1897, em Belém do Pará, era filha do comandante paraense Antônio José dos Santos Feio e da italiana Sarah Rapisardi dos Santos, a qual teve importante contribuição em sua formação, haja vista que Antonieta (Fig.54) herdou de sua mãe o interesse pelas artes.



Figura 54: Fotografia da jovem Antonieta Santos Feio
Disponível em: <https://todaon.com.br/dia-internacional-da-mulher/>
Acesso em: 29 Fev. 2023

Na pesquisa *Vestígios do Sagrado*, Paes (2016) relata que a formação da artista se deu na Escola de Belas Artes de Florença, iniciando-se por volta de 1905, aos oito anos de idade. Ela permaneceu na Itália por 12 anos, sendo premiada como a melhor aluna da turma. Culturalmente, Florença constituiu um importante centro artístico desde a Renascença, o que pode ter contribuído na escolha do local de estudos da artista.

Importante destacar que Antonieta chega à Itália após o processo de unificação do país, conhecido como *Risorgimento*, que ocorreu entre 1815 e 1870, transformando profundamente o cenário político e cultural italiano. Diante desse

contexto de efervescência nacionalista e reconfiguração identitária, nasceu o movimento *Macchiaioli*, em 1855, que se estendeu até meados de 1870, reunindo diversos pintores impulsionados por um forte sentimento patriótico; esses artistas subverteram as convenções acadêmicas ao romperem com o neoclassicismo e o romantismo, promovendo uma renovação decisiva na pintura italiana.

De acordo com Imbroisi e Martins (2020), o termo foi cunhado em 1862, quando um jornalista da *Gazzetta del Popolo* os chamou pejorativamente de *Manchiaioli* (“manchistas”, originado da palavra italiana *macchia*, que em português significa mancha), sinalizando que os quadros eram construídos com manchas de cor, sem contornos definidos, entretanto, o pintor Telemaco Signorini adotou positivamente essa alcunha. As suas pinturas comunicam uma visão simplificada da paisagem, com fortes contrastes de luz capturados pela justaposição de manchas, rompendo com o claro/escuro tradicional, além de serem pintadas ao ar livre, em busca de efeitos técnicos não convencionais bem como demonstrar a emoção diante da natureza, características que anteciparam o impressionismo francês.

As autoras também comentam que a temática do movimento *Macchiaioli* insere a natureza como protagonista, enquanto outros artistas privilegiam a vida no interior, ocupações domésticas e a ociosidade da burguesia.

Adicionalmente ao movimento *Macchiaioli*, tem-se o surgimento do Verismo, entre 1875 e 1895, a partir das obras de poetas e escritores italianos voltados à representação da realidade social da época, e que primavam pela:

[...] a apropriação de temas e motivos culturais populares, a reprodução da linguagem falada regional na prosa literária, a descrição minuciosa dos costumes e do cotidiano do homem comum, o desenvolvimento do enredo narrativo de acordo com princípios de dois sistemas filosóficos relevantes do século XIX, o positivismo de Auguste Comte e o pessimismo de Arthur Schopenhauer (ANDRADE, 2010).

O Verismo também se manifesta na ópera italiana, a partir de 1890. O movimento é marcado pelo realismo das descrições da vida cotidiana, especialmente das classes sociais mais empobrecidas.

Dentre os diversos mestres que Antonieta Feio teve ao longo de seus estudos, destacam-se Giuseppe Rosi (1876-1952) e Jacopo Olivotto (1873-1955), que exerceram grande influência em sua formação. Ambos eram especialistas em retrato. Rosi pintou retratos de muitas personalidades aristocráticas, militares e

políticas, enquanto Olivotto privilegiou a arte realista e esboços pautados no *Macchiaioli*, desprezando a arte moderna e a abstrata¹²².

Assim, o cenário italiano político, cultural e artístico, marcou fortemente sua produção. Aqui, destacamos sua predileção pelo retrato, configurando o maior número de obras que a artista vendeu, ao pintar telas dos professores da Faculdade de Medicina e da Faculdade de Ciências Jurídicas, bem como governadores, prefeitos e intendentes, que compõem o acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) e do Museu de Arte de Belém (MABE).

No conjunto de obras da artista, além dessas obras mencionadas, há pinturas que compreendem as naturezas-mortas, paisagens, cenas de gênero e retratos da população trabalhadora e urbana. Sua prática artística insere-se em uma tradição italiana que remonta ao *Verismo* e ao movimento *Macchiaioli*, ambos marcados pela representação realista da sociedade e pela valorização das cenas de gênero.

Essa influência italiana, especialmente visível no trabalho de seus professores Rosi e Olivotto, não apenas moldou a técnica e a temática de Antonieta, mas também conectou sua produção à construção de identidades culturais belenenses. No contexto italiano do final do século XIX, o retrato assumiu um papel político e cultural essencial, capturando tipos regionais, como o “tipo napolitano”, contribuindo para a consolidação de uma identidade italiana durante o processo de unificação.

Antonieta, no entanto, reinterpreta essa tradição ao deslocar o foco para a sua realidade, apropriando-se das cenas de gênero italianas e adaptando-as para retratar o universo amazônico. Ao trazer a estética e os valores do realismo italiano para sua produção no Pará, ela constrói uma narrativa visual única, que articula as influências internacionais e a expressão de uma identidade regional, reforçando a importância do retrato como ferramenta de representação cultural e social.

Olhar para o povo e pintar cenas de gênero já consistia em um exercício artístico para os pintores no início do século XX, como foi o caso de Oscar Pereira da Silva¹²³ ao pintar “Interior de Cozinha” (Fig.55), em 1907, presente no acervo do

¹²² Disponível em: <http://www.letteraturadimenticata.it/Illustratori%20Signorine.htm>. Acesso: 07 Jan. 2025.

¹²³ Oscar Pereira da Silva (Rio de Janeiro, 1867 - 1939) foi um decorador, desenhista, professor e pintor. Suas obras de maior destaque são: a pintura histórica, retratos, temas religiosos, cenas de gênero, naturezas-mortas e paisagens, além de ter sido grande copista. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3441-oscar-pereira-da-silva>. Acesso: 07 Jan. 2025.

Museu do Estado do Pará (MEP). A obra evidencia uma cozinha humilde, onde uma mulher idosa assa inhame nas brasas de um fogão a lenha. “É uma cena da vida da classe pobre paulista e passada com grande exatidão para a tela, sem a preocupação de fazer um quadro de composição, uma cena mais ou menos teatral”. (NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 19 set. 1907, p.4, apud ALVES, 2016). Assim, as cenas de gênero se configuram em um tema forte no Brasil, usado para trabalhar a identidade do povo, e permanece até meados da segunda metade do século.



Figura 55: Interior de Cozinha (1907) de Oscar Pereira da Silva
FONTE: Acervo MEP/SIM/SECULT

Em 1917, Antonieta retornou ao Brasil, aos vinte anos de idade, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial, e deu continuidade à sua carreira artística em solo belenense. Em dezembro do mesmo ano, ela participou, pela primeira vez, de uma exposição em Belém, no II Salão de Belas Artes do Pará.

Antonieta também exerceu o ofício de professora atuando na antiga Escola Normal, atual Instituto Estadual de Educação do Pará (IEEP), além de desempenhar suas atividades em seu curso particular de desenho e pintura.

A opção por retratar “tipos regionais e populares” acompanha a sua produção, sobretudo a partir de 1930¹²⁴.

Segundo Paes (2016, p.30-31), as exposições e salões de arte asseguravam visibilidade à obra da artista. O autor elenca algumas participações, são elas: II Salão de Belas Artes do Pará (2ª Fase), em 1953, na Assembleia Paraense, onde expôs nove obras, recebendo o primeiro lugar com a tela *Preta Mendiga*. No VIII Salão Oficial de Belas Artes, destacou-se com a tela *A mulata de cheiro*, que foi adquirida pela Prefeitura de Belém por cinco mil cruzeiros. Em 1940, em Recife, na Exposição Nacional de Pernambuco, foi premiada com a medalha de ouro com a obra *Velho escravo*. Em 1952, participou de exposições pelo nordeste brasileiro, nas cidades de Salvador, Recife e Fortaleza, prevalecendo a temática da identidade amazônica com as telas: *Ver-o-peso*, *Adornos indígenas* e *Mendiga*.

Antonieta era viúva do senhor Cassiano de Melo Feio, com quem teve uma filha, Maria Lúcia Feio Marques, também pintora. Sua última exposição em Belém aconteceu em 1960, na galeria UBE, de propriedade do pintor Ruy Meira. Em seguida, mudou-se para Santos, onde faleceu em 1980, aos 84 anos de idade¹²⁵.

4.1.2 Antonieta Feio: entre a pintura de gênero e a criação de uma identidade amazônica

Como visto anteriormente, durante a segunda metade do século XIX, o Brasil recebeu um grande fluxo de imigrantes europeus, originando o debate sobre o branqueamento da população, que reverberou no século seguinte por meio de discussões e pela busca da compreensão do povo brasileiro. Diante deste cenário, a figura do mestiço, por vezes era sinônimo de degeneração, porém em 1930 tal figura se transformou em um símbolo nacional.

Na concepção de Schwarcz:

Se nos finais do XIX e inícios do XX, o ambiente racional encontrava-se carregado de teorias pessimistas com relação à miscigenação - que por vezes previam a falência da nação, por vezes (necessário) branqueamento -, foi nos anos 1930 que o mestiço se transformou definitivamente em ícone nacional, em um símbolo da nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé, na comida e no

¹²⁴ Informação presente no jornal (sem nome identificado), porém datado “Belém, domingo, 6 de novembro de 1983. O recorte jornalístico está presente na pasta Antonieta Feio - MUFPA.

¹²⁵ Informação presente no jornal (sem nome identificado), porém datado “Belém, domingo, 6 de novembro de 1983. O recorte jornalístico está presente na pasta Antonieta Feio - MUFPA.

futebol. Redenção verbal que não se concretiza no cotidiano: a valorização do nacional é acima de tudo uma retórica que não encontra contrapartida fácil na valorização das populações mestiças e negras (SCHWARCZ, 2012, p.28).

A Semana de Arte Moderna de 1922 também exerceu impacto nessa discussão, ao refletir sobre nossas raízes e ao buscar por representações da cultura e do povo brasileiro, fundamentadas na experiência antropofágica como caminho para a construção de uma identidade nacional, para além dos mitos de origem.

Porém, pouco se fala sobre artistas paraenses como Theodoro Braga¹²⁶ e Carlos Custódio de Azevedo, que desde o início do século XX, foram precursores ao adotar o preceito realista, capturando o cotidiano da sociedade, os hábitos do povo, da sensibilidade dos gestos e a legítima representação da natureza equatorial, o qual foi marcado pela descoberta do povo na pintura paraense, em que a construção da identidade regional tornou-se uma questão central no campo da arte. Contudo, esse novo caminho, que desafiava convenções estabelecidas, logo seria incorporado pelo modernismo nos anos seguintes (FIGUEIREDO, 2011, p.63).

Conforme esclarece Galvão Júnior (2020, p.201), o mito de São Paulo como propulsor do movimento contribui para a fixação de marcos periodizadores, de preconceitos, e para a exclusão de outras localidades brasileiras construtoras da arte modernista, como o Pará, onde artistas e intelectuais estavam efusivamente envolvidos em vanguardas, manifestos, revistas e jornais.

Assim, sublinhamos a existência de uma diversidade de modernismos, em períodos e lugares distintos que, reunidos, compõem o grande panorama de modernização cultural e artística no Brasil.

Embora o modernismo realizado na Amazônia tenha enfrentado tentativas de apagamento, sua presença permeia o movimento, desde *Macunaíma*, de Mário de Andrade, passando por *Cobra Norato*, de Raul Bopp, até o *Manifesto Antropófago* e o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Conforme Faria (2022), o papel da Amazônia no modernismo é frequentemente associado a uma

¹²⁶ Theodoro Braga (Belém, 1872-1953). Pintor, decorador, professor, caricaturista, historiador, crítico de arte. Tem papel relevante na formulação da identidade nacional brasileira, na passagem do século XIX para o século XX. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3741-theodoro-braga>. Acesso: 25 Abr. 2023.

representação folclórica, o que contribui para que ela não seja reconhecida como uma das forças motrizes do movimento¹²⁷.

Nesse contexto, o grupo de intelectuais e artistas paulistanos apropriou-se da Amazônia com o objetivo de completar os mitos formadores da nacionalidade. Tal conceito estava sendo forjado no fim do século XIX, como afirma Figueiredo (2022): “[...] é um marco para a apropriação de diversos elementos amazônicos sem o enaltecimento de pessoas amazônicas”.

A Amazônia talvez seja, afinal, o principal mito geográfico do modernismo brasileiro, como um locus consolidado e perfeitamente explicado por vasta bibliografia e eloquente memória. Não exatamente como um centro intelectual de vanguarda, mas apenas e tão somente como uma espécie de reserva de sólidas tradições e de um imenso fabulário, profundamente necessários para o reencontro com as verdadeiras raízes pátrias. [...] Na narrativa da nação brasileira, o descompasso entre o Brasil moderno e a Amazônia tradicional está relacionado a uma projeção de espaço distante, recôndito, marginal e fronteiriço. Do mesmo modo, a região está circunscrita a um outro domínio do tempo, com balizas marcadas pela natureza e não pela história (FIGUEIREDO, 2021, p.57-58).

Nessa perspectiva, está evidenciada a exclusão da Amazônia como centro produtor de intelectualidade, cabendo a ela somente as funções de portadora das tradições e de narrativas quiméricas, o que reafirma o caráter exótico dado à região, desde os séculos anteriores.

Mesmo com as tentativas de invisibilizar uma produção amazônica nas artes, bem como a tentativa de excluí-la como lugar de intelectualidade, sabemos que muitos artistas estavam envolvidos diretamente com os ideais modernistas. Cenas do cotidiano, uso do regionalismo como demarcador geográfico e a representação do povo foram algumas das características do movimento modernista, que se espalhou no Brasil do século XX para além da Semana de 22. Características estas que estão presentes na trajetória pictórica da artista Antonieta Feio, que, mesmo não se autodefinindo uma artista *moderna*, está no desenrolar do movimento. Aqui, julgamos pertinente salientar que, ao inserirmos sua produção na discussão do modernismo produzido na Amazônia, não queremos reduzi-la a um enquadramento estético, mas sim promover um diálogo entre suas obras e as ideologias do movimento.

¹²⁷ Tal análise está presente no artigo de minha autoria: “A Amazônia no Modernismo: a construção do *ethos* do povo paraense a partir do feminino em Antonieta Santos feio”. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1PoFLgmBm0WINiRKae6xOfJVmBToF1yW/view>. Acesso: 15 Mar. 2023.

De tal modo, a temática de sua produção é fruto de seu tempo e é tangenciada pelo movimento modernista, tendo em vista que suas obras apresentam qualidades opostas ao padrão institucionalizado das artes, aliados à temáticas regionalistas. Em um olhar mais detalhado de suas telas, observamos que, por vezes, abaixo de sua assinatura, a artista insere “Belém” (Fig.56), seguida do ano de produção, enfatizando, dessa forma, a cena representada como algo singular da região.

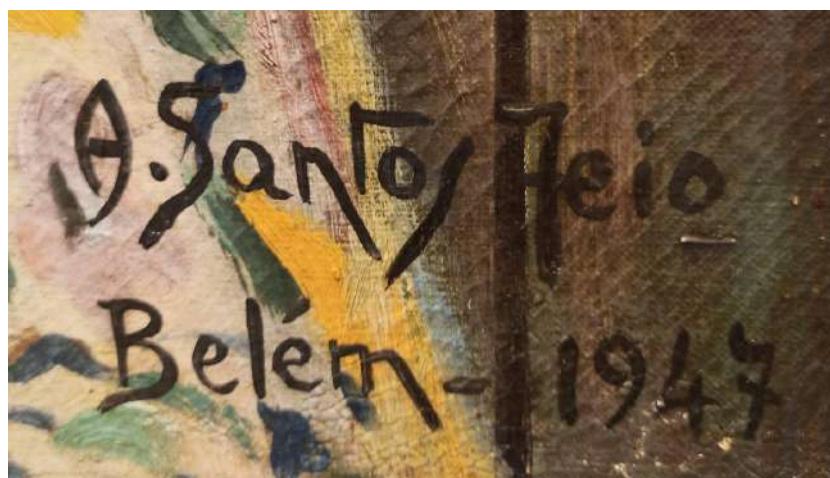


Figura 56: Detalhe da obra *Vendedora de Cheiro*

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

Adicionalmente a essas questões, podemos assinalar o seu olhar voltado para o povo, sobretudo para a realidade de mulheres negras e afro-indígenas, sujeitas historicamente marginalizadas e invisíveis, e que, ao mesmo tempo, carregavam consigo a força simbólica de representação do *ethos* paraense, o que as insere diretamente na busca da identidade formadora do povo brasileiro.

Sobre a temática da mestiçagem, que na perspectiva amazônica, mostra-se como afro-indígena, Bezerra Neto (2001) comenta:

Na Amazônia, o processo de mestiçagem ocorreu de forma multifacetada, envolvendo os grupos indígenas em suas diversas formas de contato com os conquistadores europeus e com os seus escravos africanos compulsoriamente introduzidos na região. [...] a mestiçagem envolvia diversos segmentos sociais e étnicos da Colônia. A constituição de mocambos formados por índios, africanos, colonos brancos e mestiços de todos os tons constituiu-se exemplo desta realidade.

Sarraf Pacheco (2012) destaca a complexidade das interações entre povos indígenas e africanos na Amazônia, particularmente na região Marajoara, onde ocorreram intensos processos de mescla interétnica. Essas trocas culturais e cosmológicas resultaram em identidades compartilhadas e modos de vida que resistiram à opressão colonial. No contexto contemporâneo, essas cosmologias continuam a ser reafirmadas por meio de práticas como saberes tradicionais, danças, cantos e religiosidades, que configuram um patrimônio afro-indígena na Amazônia. No entanto, o autor também enfatiza que esses encontros e contribuições culturais frequentemente foram silenciados, ofuscando sua importância na formação identitária da região.

Destacamos ainda a grande maestria e a atenção com que a artista trabalha os signos sociais materializados nas roupas, como as estampas e os detalhes das rendas e dos adornos corporais de suas personagens, como correntes, fios e contas. Esses detalhes não podem passar alheios em suas obras, pois são aspectos fundamentais que nos concedem pistas para adentrarmos em suas respectivas identidades. Assim, além das fisionomias retratadas, Antonieta utiliza os modos de vestir e de adornar como marcadores sociais, econômicos, culturais e religiosos, evidenciando influências das estéticas afro-indígena e afro-brasileira na construção desses corpos.

Na pintura *Vendedora de Cheiro*, a artista realiza um refinado exercício de Cultura Visual ao articular, possivelmente, fontes textuais e visuais na construção de um retrato ancorado na memória da cidade. A artista pode ter recuperado os modos de vestir das mulheres populares registrados por cronistas e viajantes que passaram por Belém, valendo-se dessas descrições como subsídio para a elaboração da vestimenta e dos adornos que compõem a personagem. Tal visualidade, no entanto, não se restringe à evocação do passado: é materializada a partir da presença concreta da modelo viva, cuja corporeidade confere densidade à representação. Feio, assim, reconfigura fragmentos da tradição visual amazônica, ativando um diálogo entre passado e presente, entre documento e ficção, e produz uma imagem que reinscreve a mulher trabalhadora no imaginário da arte brasileira.

Podemos considerar que o ato de tornar visíveis mulheres historicamente invisibilizadas, como exercício próprio da Cultura Visual, empreendido por Antonieta Feio, também se manifesta na obra *Retrato de Negra* (Fig.57), de 1951, que pertence ao acervo do Palácio do Campo das Princesas, em Pernambuco. Na

referida obra, temos a representação de uma jovem mulher negra em posição frontal, em frente a uma esteira de palha, objeto popularmente utilizado pelos povos tradicionais amazônicos, cuja disposição vertical das fibras, do ponto de vista técnico, contribui para o alongamento da figura retratada.

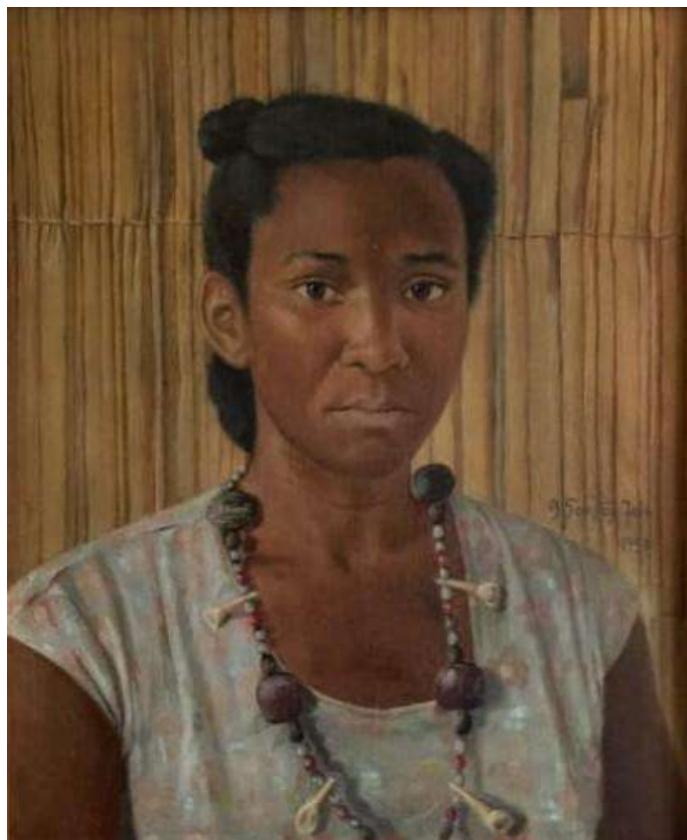


Figura 57: Retrato de Negra (1951) de Antonieta Feio

Fonte: Postagem feita no *Instagram* de Ennio Benning

Disponível em: https://www.instagram.com/p/4_p4bJn927/?igshid=YmMyMTA2M2Y=
Acesso em: 15 Jul. 2022.

A personagem olha diretamente para o observador de maneira séria, ela tem os seus cabelos presos e veste uma blusa com estampa floral em tons claros, talvez desbotados pelo uso excessivo. Ao observarmos a blusa mais detalhadamente, notamos que, na área do ombro, a costura está rompida em três seções, o que sugestiona sua condição humilde.

O colar é o elemento de destaque na obra, seja pela sua dimensão, seja pela sua composição de sementes e presas de animais. Paes realiza uma descrição dos diferentes elementos que integram o colar:

A artista optou pelo predomínio das sementes conhecidas como “lágrimas de Nossa Senhora”, *Coix lacryma-jobi*, também conhecida como Capiá, Capim-Rosário, Capim-de-conta e Capim-Missanga. Alternadas entre tais sementes estão outras em tonalidade vermelha conhecidas, na Amazônia, como “sementes de tento”, *Anandena therape peregrina*. Em proporção bem maior estão dispostas, de forma simétrica na parte superior do colar, duas sementes escuras e maiores de seringueira, *Hevea brasiliensis*. Na área central do colar, destacam-se duas sementes em tom avermelhado, conhecidas na região amazônica como “olho de boi”, *Mucuna altissima*. Entre essas sementes maiores de *Hevea brasiliensis* e *Mucuna altissima*, encontram-se duas linhas simétricas de dentes, possivelmente de onça, na parte superior e inferior do colar (PAES, 2016, p.147).

Ainda sobre o colar presente em *Retrato de Negra*, podemos estabelecer relações com os primeiros adornos corporais usados pelos seres humanos no período pré-histórico.

Ao adentrarmos no universo da história da joalheria, vimos que os adornos corporais eram utilizados por nossos antepassados tanto como ornamentos quanto, supostamente, como formas de proteção, como amuletos, baseados na crença em seu poder. Ideia validada por Boas:

[...] outro modo de invocar a proteção dos poderes é o uso de amuletos (também chamados fetiches). Acredita-se que o amuleto é a seda do poder mágico ou que ele talvez seja o símbolo desse poder, e a sua ação pode basear-se no seu significado simbólico [...] Acredita-se que tais objetos estão investidos de poderes sagrados [...] que supostamente têm o poder de afastar os espíritos (BOAS, 2004, p.318-319).

Os primeiros adornos eram confeccionados com ossos, penas, conchas, pedras polidas, sementes e dentes de animais, que podiam estar associados ou não em sua composição, os quais estavam relacionados a símbolos de poder e *status*, dada a raridade do material. Nesse sentido, a artista, ao retratar a mulher evidenciando o colar com dentes de animais, pode sugerir sua força e seu lugar na hierarquia social.

Ainda sobre o uso dos dentes de animais, González assinala que “a presença da cavidade polpar nos dentes facilita consideravelmente seu corte longitudinal, permitindo a realização de alguns passos técnicos como a perfuração” (GONZÁLEZ, 2015, p.219), o que nos ajuda a compreender o uso dos dentes na confecção dos adornos, sob o ponto de vista técnico.

De acordo com Paes (2016, p.147), o colar da retratada não representa um adereço folclórico ou expõe determinado caráter regional, haja vista que, na religiosidade afro-brasileira, trata-se de um amuleto de proteção/defesa, dados os

elementos que o compõem. Assim, a artista expõe de “forma explícita” a identidade religiosa de sua retratada, sem evidenciar a sincretização presente na obra *Vendedora de Cheiro*.

Como comentado anteriormente, a busca pela identidade nacional brasileira no século XX esteve profundamente ligada ao debate sobre a inclusão do negro como parte fundamental da construção simbólica e cultural do país, o qual ganhou força com o Modernismo, especialmente na Semana de Arte Moderna de 1922, quando artistas e intelectuais buscaram expressar uma brasiliade autêntica, desvinculada das influências estrangeiras dominantes. O negro foi progressivamente reconhecido como elemento essencial dessa identidade, em função de sua contribuição histórica, cultural e social, especialmente nas artes, na música e nas tradições populares.

Em *Retrato de Negra*, vimos a representação desse momento em que o negro é reconhecido como um dos grupos formadores da nação.

Aspecto interessante na tela de Santos Feio foi a sua opção em apresentar sua personagem não meramente enquanto categoria social e, sim, procurou tornar evidente na vida da retratada a sua dimensão cultural e religiosa, com a utilização do colar. Tal fato expõe o processo de construção dessa identidade em solo brasileiro. A matriz africana foi ressignificada a partir do longo processo de contato e assimilação com as demais matrizes formadoras do mosaico religioso brasileiro, dando origem a expressões religiosas tipicamente brasileiras, o que acaba sendo expresso pelo colar que carrega consigo a força identitária da retratada (PAES, 2016, p. 145).

Por fim, *Retrato de Negra* revela a potência da arte de Antonieta Feio ao articular corpo, vestimenta e adorno como forma de insurgência visual contra os apagamentos históricos. A obra não apenas reconhece a presença negra na construção cultural brasileira, mas inscreve sua retratada com agência, fugindo de estereótipos. O colar, em sua composição singular de sementes e dentes, opera como marcador identitário que projeta sobre a figura feminina uma ancestralidade situada entre tradição e resistência. A esteira de palha ao fundo reforça o enraizamento territorial e simbólico dessa mulher na paisagem cultural amazônica. Assim, a artista atualiza a pintura de retrato ao incorporar uma perspectiva decolonial, tornando visíveis histórias e experiências que, por muito tempo, foram silenciadas, num gesto estético e político que afirma a presença negra como elemento constitutivo da nação.

Outra importante obra que dialoga com os debates do período é *Mendiga* (Fig. 58), na qual temos a representação de uma mulher negra, idosa, com cabelos envelhecidos e com variações em tons de branco, cinza e amarelado. Seu olhar é um misto de tristeza, desilusão e súplica. Ela segura um chapéu que contém algumas moedas, e usa uma blusa branca simples, manchada e com rasgos, indicando sua condição de mendicância.

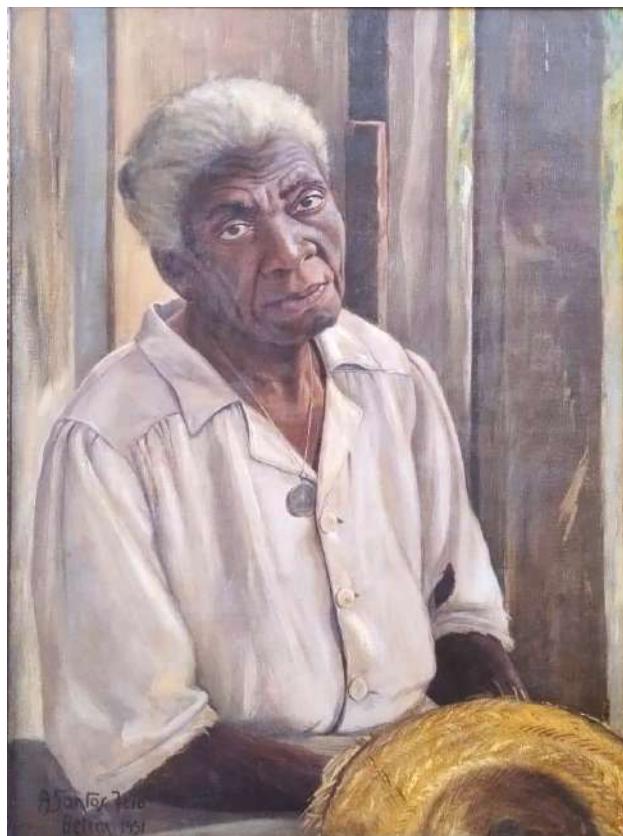


Figura 58: *Mendiga* (1951) de Antonieta Feio
Fonte: TEIXEIRA, 2024

Fotografia realizada pela autora no dia 11 de julho de 2024 no Museu de Arte de Belém, Belém - PA.

Antonieta usou a mesma ideia de pano de fundo empregada na obra *Vendedora de Cheiro*, ao colocar sua retratada em frente a feixes de madeira, sugestionando estar em um lugar da periferia de Belém. Um ponto que merece destaque nessa obra, e que adiciona mais um símbolo de simplicidade, é a substituição de uma corrente por um fio, do qual pende uma medalha que pode ser de Iemanjá ou de Nossa Senhora das Graças, dada a forma de apresentação com as mãos espalmadas, feitas a partir de sombras e leves contornos (Fig.59).

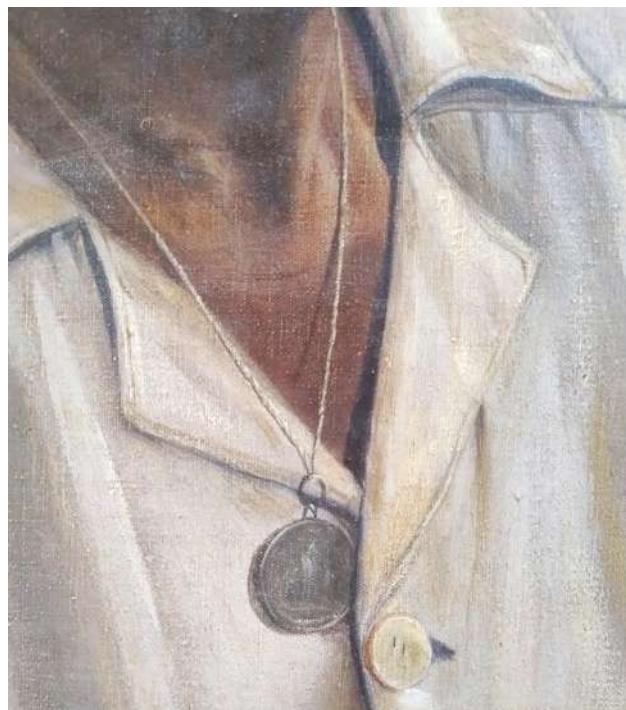


Figura 59: Detalhe para o fio e a medalha presente em *Mendiga*

Fonte: TEIXEIRA, 2024

Fotografia realizada pela autora no dia 11 de julho de 2024 no Museu de Arte de Belém, Belém - PA.

Antonieta Feio, mais uma vez, concede atenção aos adornos corporais usados por suas personagens, tendo em vista que são estes que promovem o elo entre elas e suas respectivas religiosidades. Sobre os colares presentes nas obras analisadas, a artista os diferencia quanto aos materiais e seus significados: pois em *Vendedora de Tacacá*, temos fios de contas e sementes; em *Vendedora de Cheiro*, encontramos uma corrente dourada com pendentes de figa e crucifixo; em *Retrato de Negra*, vimos o colar de sementes e presas de onça; e, em *Mendiga*, temos um fio e uma medalha de santa ou orixá.

Em *Mendiga*, Antonieta denuncia a realidade nacional pós-abolição da escravatura, ao revelar a condição social do povo negro, que permanece à margem da sociedade, mesmo passados sessenta e três anos do acontecimento histórico com a criação da obra.

Por meio dessas pinturas, podemos afirmar que Antonieta Feio estava presente nos debates de seu tempo, evidenciando a identidade amazônica e a transportando para o centro do debate sobre a formação do povo brasileiro, ao exaltar a figura da mulher preta e/ou afro-indígena.

4.1.3 “Chêro, chêroso!”: a temática da obra *Vendedora de Cheiro*

O trabalho das chamadas ganhadeiras está presente na historiografia brasileira desde o século XVIII. Segundo Verger (1986), essas atividades profissionais remontam a Salvador, no Estado da Bahia, desde os fins do século XVIII, no Maranhão e Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Tal prática foi desempenhada em diversas regiões do país, sobretudo no mercado de trabalho urbano, possibilitando para algumas mulheres, enriquecimento e reconhecimento social, por meio da comercialização de diversos produtos, como frutas, hortaliças, verduras, peixes, fazendas e, principalmente, comidas e quitutes.

Silva (2017) insere as vendedoras de *banho de cheiro*, ervas¹²⁸ e garrafadas fitoterápicas como exemplares dessa profissão, seja pelo significado do trabalho e pela simbolização dos produtos que eram comercializados por toda a cidade, seja em lugares fixos ou como ambulantes. Embora, atualmente, seja raro encontrarmos essas vendedoras perfumando as ruas de Belém, sua presença é frequentemente notada nas feiras públicas da cidade. Para Silva (2017, p.243) “as feiras irão representar a relevância da atividade comercial, contemplando as primeiras necessidades da população menos favorecida da cidade, incluindo negros, mestiços e mulatos”.

A autora destaca a importância dessas trabalhadoras em Belém durante o século XIX, o qual contrastava com o processo de modernização proveniente da economia da borracha.

De acordo com Salles (1971), as atividades mercantis das negras de ganho ou vendedeiras de rua, sempre foram toleradas, além de marcar profundamente a paisagem humana de Belém, aparecendo nas ruas, praças, mercados e nas festas de igreja.

Esse tipo, que tanto colorido emprestou às ruas de Belém, ainda não desapareceu inteiramente, embora substituído pelas famosas quituteiras, vendedoras de tacacá, geralmente negras, *mulatas*, *curibocas* ou *caboclas*. As vendedeiras de outrora usavam o clássico ramo de jasmim preso ao cabelo pelo

¹²⁸ De acordo com Silva (2017, p.247) os jornais da época citam os produtos vendidos, normalmente adquiridos no interior do Pará, eram plantas medicinais (folhas, seivas, extratos, cascas, raízes, infusões), óleos, banhos, essências, perfumes, sementes e remédios, e tinham como finalidade basicamente a medicinal e a mística (que inclui o religioso).

pente de casco entrelaçado de favas de baunilha, e os pés nus metidos em chinelas (SALLES, 1971, p.175).

Interessante pontuarmos o cuidado estético-sensorial do ramo de jasmim e das favas de baunilha que enfeitavam os cabelos das vendedoras, o qual podemos situar como espécie de marcador visual e olfativo da profissão, pois evidencia o cuidado em exalar um perfume natural, agindo como um verdadeiro “cartão de visita”.

Em uma análise geral sobre a temática da obra *Vendedora de Cheiro*, Figueiredo aponta que:

Cada detalhe tem um nexo profundo no conjunto da obra, mas em tudo sobressai a força mágica do sincretismo e da pajelança: jasmuns brancos e rosas-de-todo-ano vermelhas no antigo penteado das mamelucas paraenses. No peito um crucifixo e uma figa de pau d'Angola metida em ouro - na certeza de que o amuleto distraía o mal que pode se aproximar (FIGUEIREDO, 2011, p.69).

Paes (2016) também comenta sobre a temática da *Vendedora de Cheiro*:

[...] a essência da personagem reside na força das propriedades do típico “banho de cheiro” da Amazônia para remover as impurezas e as forças negativas, para assegurar a renovação das energias com bons fluídos, legado perpetuado pelos laços da tradição como componente vital na expressão da religiosidade. A partir dos elementos mencionados, identifica-se o “padrão de intencionalidade” utilizado pela artista para singularizar suas personagens ao revelar a dimensão do sagrado presente nas mesmas (PAES, 2016, p.102)

O escritor paraense Raimundo Morais escreveu sobre o *banho cheiroso*, presente em todas as classes sociais do Pará:

Da barraquinha do pobre ao palacete dos ricaços, no passar de 23 para 24 de junho, as mãos femininas ralam, misturam, combinam, mexem e filtram vegetais para o banho propício. Cada criatura possui a sua cuia de cheiro, a sua bacia, a sua banheira, uma vasilha enfim com o miraculoso líquido perfumado. A infusão admirável não somente dá sorte, alegria, prosperidade, como tira a macacoa, a caipora, o azar. Entornada sobre o corpo, equivale a uma limpeza no físico e na alma do indivíduo; dilui a graxa e a panemice, tonifica o coração e amacia o semblante (MORAIS, s/d, apud MARANHÃO, 2000, p.249).

O professor Napoleão Figueiredo¹²⁹, um dos precursores dos estudos sobre as religiões de matriz africana no estado do Pará, escreveu sobre o *banho de cheiro*, também chamado de "Banho de Sorte" ou "Banho da Felicidade". Aqui, citamos dois textos:

Um dos perfumistas mais famosos de Belém, o Dr. Altino Pontes, elaborou fórmula (hoje de posse de seus herdeiros).com (...) ervas aromáticas, para o seu "Banho Cheiroso de São João". As plantas utilizadas na confecção desse banho são as seguintes: trevo-cumaru, japana-branca, pataqueira, catinga-de-mulata, chama, bergamota, manjerona, vindicá, oriza, cipó-catinga, canela, cumaru e arataciú.

Nas casas que vendem artigos de Umbanda, esses banhos de cheiro são igualmente encontrados com os rótulos de "Banho de Sorte", "Banho de Cheiro", "Banho da Felicidade", "Chega-te a mim, etc, e são utilizados para trazer felicidade, sorte, emprego, amor e proteção (FIGUEIREDO, s/d, apud MARANHÃO, 2000, p.250).

Figueiredo enfatiza o uso do *banho* durante o período junino, cita algumas ervas que são usadas na confecção deste, bem como nos revela sua relação com a Umbanda.

Já no texto "Puçangas e puçanguieiros", o pesquisador nos mostra a riqueza das práticas culturais e medicinais populares na capital paraense, destacando a relação intrínseca entre os mercados locais, as tradições religiosas e os saberes ancestrais:

O visitante da capital paraense que, sem rumo certo, percorre os mercados e feiras da cidade, é invariavelmente atraído para as pequenas barracas e bancas de venda, onde são oferecidas ao público, ervas, raízes e cascas; defumações em tabletes ou empacotadas; banhos para preparar ou já engarrafados, ao lado de uma quantidade imensa de outros produtos da flora, da fauna e de natureza mineral da região e que são receitadas para as doenças "do corpo" e "do espírito".

Grande quantidade desses medicamentos do chamado receituário popular estão intimamente ligados a procedimentos religiosos vinculados à Umbanda, ao Batuque e à Pajelança, onde os banhos, as defumações e os amacis, são elementos de um ritual complexo, de fundo mágico e místico e ao mesmo tempo, esses mesmos elementos, constituem o "remédio velho", o "remédio caseiro", o "remédio que o povo ensina", a "puçanga" (...)

Os vendedores [de puçangas] são chamados pelos compradores (em sua maioria habitantes dos bairros proletários da cidade de - puçanguieiros - porém, os mesmos acham essa denominação depreciativa e preferem a velha denominação de "Dr. Raiz" (...).

(...) Os produtos mais caros são em sua maioria de origem animal: uirapuru seco em bolsa de tamanduaí, olho-de-boto, "cunha", de bota, peles de jibóia, ninho de coré (cauré), estrela-do-mar, cavalo marinho, etc.

¹²⁹ Arthur Napoleão Figueiredo (Pará?, 1923-1989) foi militar e jurista e aproximou-se da Antropologia a partir dos anos 1940, tendo iniciado seus estudos no Museu Emílio Goeldi, ao lado do antropólogo Eduardo Galvão. Disponível em:

<https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/11057-conferencia-marca-comemoracao-de-30-anos-do-laboratorio-arthur-napoleao-figueiredo>. Acesso: 10 Fev. 2025.

(...) A grande maioria dos puçangueiros está vinculada ao experimento religioso do Batuque, da Umbanda e da Pajelança, entretanto ainda existem vendedores de puçangas, totalmente desvinculados desses experimentos religiosos (...)

As pessoas mais idosas que residem na capital ainda guardam lembranças dos puçangueiros, rezadores, curadores e pajés famosos que atuavam na cidade.

Dentre os puçangueiros, destacava-se o Dr. Raiz, com banca de venda no Mercado de Peixe. Foi ele quem transmitiu essa denominação a seu filho, também já falecido. Além de receitar, preparava também os remédios para as doenças diagnosticadas. Dizem que era um profundo conhecedor da flora medicinal da região. Seus descendentes não seguiram a mesma "profissão" do pai [...]. (FIGUEIREDO, s/d, apud MARANHÃO, 2000, p.250-251).

A mistura de ervas, raízes e outros elementos da flora, fauna e minerais, são apresentadas como um elo entre a cura física e espiritual, frequentemente vinculada a rituais da Umbanda, do Batuque e da Pajelança Amazônica, mas também pode ser uma prática desatrelada à religião, configurando-se como um saber ancestral, por ser um "remédio que o povo ensina".

Figueiredo sublinha a relevância histórica e simbólica dos puçangueiros, figuras que, apesar de rejeitarem a alcunha depreciativa, desempenharam papel central como guardiões do conhecimento popular. Esses "Drs. Raiz" representam não apenas uma sabedoria enraizada no território amazônico, mas também a resistência frente à modernidade, que tende a marginalizar tais práticas. Por fim, o autor nos dá uma dimensão nostálgica ao lembrar de curadores e pajés icônicos, enquanto sugere um enfraquecimento dessa tradição na contemporaneidade, evidenciado pela ausência de herdeiros que continuem o legado da profissão.

A temática do *banho de cheiro* também foi alvo de atenção da escritora paraense Eneida de Moraes, em seu livro *Terra Verde*, publicado em 1929.

HUM! a senhora está rindo?

Está caçoando da mulata velha?

Então porque velo me procurar? Não acredita, porque é moça e é bonita, mas quando for ficando velha, vai acreditando.

Depois você precisa disso tudo! Menina,

A inveja pode até matar a gente... Quantos casos-quantos! eu vi de moças bonitas, que um dia começaram a dar pra traz, e ficaram, - coitadas - umas infelizes pelo mundo a fora!

Os santos sosinhos não fazem milagres...

Deus disse: “faz que eu te ajudarei”

Ouça um conselho, menina: Faça!

Olhe:

compre priprioca e tome sempre no seu banho de patcholy e pão de Angola...

quando alguém se afastar de si, tome um banho com essa batata de “vae e volta”...

Si a pessoa não voltar, cuspa-me na cara...

Quando quizer prender para toda a vida alguem, ponha carrapato nos seus banhos de cheiro... É uma belleza!

E cachorrinho pra amansar?

— “Escuta minha velha o banho da Felicidade, como é? Como se faz?”

— “O banho da Felicidade?

— tome ás sextas-feiras ao meio dia, catinga de mulata, mangerona, bergamota, pataqueira, priprioca, patcholy, cipó catinga, arruda, cipó uyira, baunilha e corrente...

Ponha isso para ferver, e depois de estar frio, tome o banho...

Ah! menina!

a felicidade vem que vem bonita... Há muitos banhos bons:

o banho p'ra arranjar namorado,

p'ra ter sempre dinheiro,

pra inveja não pegar,

p'ra os maus olhados não fazerem mal à nossa vida!”

— “E quanto custa um banho desses? Você preparando?”

— “Por 5\$000 eu lhe dou um banho e tanto...

Ninguém será mais feliz e mais querida que você...

Tome minha menina...

Tome sempre seu banho de Felicidade...”

.....
Banhos de cheiro da minha terra...

A felicidade que custa 5\$000...

As folhas verdes que nos podem dar, aquillo que o destino nos negou...

a Felicidade...

A Felicidade que a mulata Sabá vende no mercado...

banhos de cheiro do Pará.

Moraes combina lirismo e oralidade para capturar a riqueza cultural e espiritual do Pará por meio das práticas populares ligadas aos banhos de ervas. A narrativa se desenrola em um diálogo entre uma mulher mais velha, a *mulata* Sabá, e uma jovem que, inicialmente, parece incrédula, mas acaba ouvindo os conselhos da experiente personagem. Através do uso de ingredientes como *patchouli*, *piprioca* e arruda, o poema evoca não apenas os aspectos mágicos e ritualísticos dos banhos, mas também seu papel como metáfora para o desejo humano de controle sobre a sorte, o amor e a felicidade.

O poema explora a dualidade presente entre a tradição e a modernidade, a juventude e o envelhecimento, em que a *mulata* Sabá é retratada como uma guardiã de saberes ancestrais, um símbolo de resistência cultural e espiritual frente a um mundo que, muitas vezes, desdenha dessas práticas. A felicidade "que custa 5\$000" revela, ao mesmo tempo, a ironia e a esperança de encontrar soluções simples para as complexidades da vida. Eneida enaltece as práticas populares e dá voz à sabedoria das mulheres afro-indígenas da Amazônia, destacando a riqueza de uma espiritualidade conectada à ancestralidade. O poema é, portanto, uma homenagem das tradições amazônicas, um testemunho da busca pela felicidade e uma crítica sutil ao ceticismo da modernidade frente aos saberes populares.

Bruno de Menezes, no jornal *Folha do Norte* de 24 de junho de 1952, publicou o texto intitulado "Belém, cidade dos cheiros de São João", no qual traça um panorama sensorial e cultural da capital paraense durante as festividades juninas. Posteriormente, esse texto foi incorporado ao livro *Poesias Esparsas*, reunido na coletânea *Obras Completas*, publicada em 1993.

Hoje minha Cidade amanheceu tescalante, cheirando a vegetais odorantes, a raízes maceradas, a bulbos rescententes, a pataqueiras de igarapés, a folhas de vinde-cá-pajé, a cascas de arataciú, a serragens de pau d'Angola, a capelas cor de musgo, entrançadas de fetos verdes, com que a nossa gente do norte, se enfeita de coroas silvestres, como nas antigas festas campestres, para louvar São João e acender fogueiras votivas, que foram o fogo das cavernas e dos moquêns selvagens...

Os santos de junho são uns santos folieiros, que alegram os subúrbios e apreciam os fogos pirotécnicos. Só têm saudades dos balões multicores, porque queimavam palhoças. E também as plantações dos banquezeiros, dos senhores prestigiosos.

Mas, na quadra joanina, São João gosta da cidade cheirando, desde a doca do Ver-O-Peso, onde traficantes e os "marreteiros" enganam os caboclos sabidos, e os turcos negociam coisas falsas... Desde as calçadas da Recebedoria, onde os ambulantes pagam impostos, vendendo acocorados nas pedras brutas... Desde a rampa do cáis poeirento, cheio de vozeria, onde as frutas, os legumes, o carvão, a farinha d'água, vindos nas igarités primitivas, deixam isso para o povo que compra por uns preços que nem se discutem mais...

Todos esses recantos amanheceram mandando no sopro do vento. O cheiro tirado da terra para cidade se banhar, este cheiro que entra pela João Alfredo, invade os ônibus granfinos, belisca os braços das brancas, das mulatas, das curibocas, das rouxinhas. Entra nas casas de comércio, nos botequins, nas farmácias que preparam drogas; Vai bulir com as moças de Quatro e Quatrocentos, até com os malandros "mordedores"...

Há gente que fica tonta de aspirar este cheiro bom, que serve de afrodisíaco para os amores luso-africanos, que andam nas ruas do comércio, nas praças adjacentes, como se uma porção de mulatas, de mulheres diferentes das outras, saíssem de um banho tribal, de ritualismo nudista, feito de cheiros bravios. Quanto povo, quanto colorido interessante, quantas caras diversas, - tudo isso circulando dentro das ondas de cheiro-cheiroso de S. João. Comprado das velhas curandeiras, dos ervanários dos Mercados, que sabem de cor os nomes dos matos aromáticos, dos trevos, dos breus defumatórios, das infusões que dão sorte...

Por isso é que, apesar dos pesares, minha Cidade não se entrega, e faz questão de ser paraense, mesmo vestida de chitão. Porque ela empobreceu sem saber como e nem os Poetas também...

Eu louvo, porém, a minha Cidade otimista, que está mudando a sua fisionomia regional, mas sempre alegre como as cabrochas que são do amor, que fazem raiva com no cheiro aperitivo dos seus corpos.

Quando a quadra joanina entra no fogo, minha Cidade se enfeita e põe foguetes estrelados, queima foguetinhos caros, comprados com o dinheiro do seu suor, que ela recebe sem saber se vem do salário mínimo ou da exploração organizada...

Hoje, minha Cidade, na hora do banho tradicional, lembra-te de mim também e das amadas que não brincam mais o São João nos terreiros, nem tiram sorte para saberem das coisas...

Toma o teu banho de cheiro-cheiroso e deixa que ele se grude na tua pele, para fazer a denúncia dos amores que tiveres, para que saibam te apreciar, para que saibam que ainda és tu a nossa querida Belém de outrora!

(MENEZES, 1993).

O poeta usa uma linguagem repleta de sinestesias ao evocar os aromas das ervas, que se espalham pelas ruas, ônibus e mercados, simbolizando a tradição presente na quadra junina. Bruno faz uma crítica social subjacente ao mencionar a exploração de trabalhadores, o que contrasta com a alegria e o orgulho em preservar a identidade paraense. O eu lírico também comenta sobre a resistência cultural presente na cidade, que, apesar das dificuldades econômicas e do processo de modernização, ainda mantém vivas as manifestações culturais dos *banhos de cheiro* e dos festejos juninos.

Ao final, a cidade é personificada como um corpo que exala identidade e memória, carregando as marcas do passado em meio às mudanças do presente. Neste sentido, o poeta exalta Belém como um espaço de resistência e afetividade, onde o *cheiro* torna-se símbolo de pertencimento cultural.

Osvaldo Orico, no livro *Mitos ameríndios e Crenças amazônicas*, comenta sobre o *banho de cheiro* como algo transplantado de cerimônias antigas.

Mesmo certas festas e crenças que aqui adquiriram sabor regional, como o São João dos bumbás nortistas, das coroas de trevo, dos banhos de cheiro, são transplantações de cerimônias remotas, que os gauleses, germanos e escandinavos celebravam por ocasião dos solstícios do verão (ORICO, 1975, p.37).

O autor relata que, ainda hoje, o *banho de cheiro* é uma das tradições mais apreciadas em Belém e em Manaus, assim como nos interiores do Pará e Amazonas.

Muitas pessoas o prolongam por todo o ano, sob a forma de garrafadas. É comum, mesmo no guarda-roupa de gente fina, encontrar-se uma garrafa de patchuli ou de outras propriedades da flora amazônica. A grande atração do banho de cheiro é, porém, na noite de S. João, depois que as famílias encerraram a festividade dos foguetes, tiraram sortes e pularam as fogueiras, dando-se a mão em parentescos e compadrios. A flora amazônica é pródiga e gentilíssima em toda espécie de ervas e cascas aromáticas com que se fazem as infusões do banho de cheiro. São ervas de odor ativo, como a oriza, a pataqueira, a malvarosa; cipós excitantes como

o corembó, o cipó iuira e o cipó catinga; cascas aromáticas como o cedro, umiribuiçu e macaca-poranga; raízes inebriantes como o urutaciu, a priprioca, marapuama, patchuli e mão de onça; trevos variegados, como o torcidinho, japana, manjericão, manjerona, catinga-de-mulata, pega-rapaz, benjoim, etc. Acrescente-se ainda à relação de tudo o pau-santo, o pau-d'Angola e o pau-rosa (ORICO, 1975, p.135).

Orico comenta sobre a prática de engarrafar o *banho de cheiro* a fim de ser usado continuamente ao longo do ano, e não somente na noite de São João. O fato de garrafas com esses preparados serem encontradas "no guarda-roupa de gente fina" sugere que a tradição atravessa as classes sociais, alcançando até os mais abastados, o que ressalta a importância da cultura popular amazônica, mesmo entre as elites econômicas.

Orico destaca a riqueza da flora amazônica na oferta e acessibilidade de ervas e cascas aromáticas utilizadas para preparar o *banho de cheiro*, o que nos revela como a biodiversidade amazônica sustenta práticas culturais que combinam saberes populares, medicina natural e espiritualidade.

O autor cita Ildefonso Tavares, um cronista paraense, o qual transmite o modo de preparo dos *banhos de cheiro*:

Os trevos, ervas e cipós são pisados e as raízes e paus ralados dentro de uma bacia ou cuia pitinga, com água, e guardados até a hora do banho. Em seguida, deita-se água limpa pelo corpo e esfrega-se com o sumo dos ingredientes, concluindo por despejar à cabeça o líquido perfumoso e vestir a roupa sem enxugar o corpo. Os ingredientes, entretanto, tem as suas virtudes especiais (TAVARES, s/d apud ORICO, 1975).

Nos relatos de preparação expostos nesta pesquisa, este é o único que narra o uso dos pés para macerar as ervas, mas, geralmente, o processo é realizado com as mãos. Tavares explica, ainda, que após o banho de higiene do usuário, as ervas do *banho de cheiro* devem ser esfregadas diretamente na pele, para então despejar o restante na cabeça. O autor destaca que o usuário não deve enxugar o corpo, permitindo que os aromas e as propriedades das plantas sejam absorvidos, reforçando o caráter ritualístico e simbólico do *banho*.

Eneida de Moraes volta a escrever sobre a infusão de ervas amazônicas, registrando seu modo de produção no livro *Aruanda e Banho de Cheiro*, de 1989:

[...] em minha terra, na longínqua e amada cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, há uma prática extremamente bela e perfumada, que se chama banho de cheiro ou banho da felicidade. Quereis aprender a fazê-lo? A receita é simples [...] Tomai de uma lata de banha bem limpa. Dentro dela, com bastante água jogai folhas, raízes, madeiras cheirosas da Amazônia que, raladas, esmagadas – verdes pela juventude ou amareladas pela velhice – darão, depois de fervidas, um líquido esverdeado, com estranho perfume de mata virgem.

Perdoai se os nomes dessas ervas parecerem selvagens aos vossos ouvidos habituados aos caros, raros e belos perfumes franceses, cujos rótulos lembram romances e poemas. Nossos aromas, primitivos, agrestes, são frutos da floresta e, com eles, naturalmente nossos avós índios também se perfumavam; se não recendiam aquele odor, é porque – sabeis – os índios têm cheiro de terra.

Eis as plantas necessárias ao banho da felicidade: catinga de mulata, manjerona, bergamota, pataqueira, piprioca, cipó catinga, arruda, cipoíra, baunilha (só uma fava) e corrente. Deixai ferver e ferver muito. Depois – ah depois... – deixai esfriar e está pronto o vosso banho de São João, que deve ser tomado à meia-noite de 23 de junho para abrir as portas de todas as venturas. São João ajudará (MORAES, 1989, p.69-70).

O *banho de cheiro do Pará* mostra a tradição dos paraenses ao longo das festividades de santos realizadas durante o mês de junho, sobretudo na festa de São João. Moraes rememora suas lembranças de infância, nas vésperas de São João, em que:

[...] a cidade amanhecia festiva, com a correria de homens carregando à cabeça tabuleiros cheios das ervas da felicidade [...]. – Cheiro cheiroso! (a pronúncia local: chêro chêroso.) Eram muitos, muitos; janelas e portas se abriam em todas as casas. Quem deixava de comprar seu banho para aquela noite? Nos fogões e nas fogueiras – as mesmas que iriam iluminar a noite do santo, – a grande lata fervendo. São João ia chegar encontrando nossos corpos perfumados, prontos nossos corações para a felicidade. No cabelo das curibocas, jasmins e maços de patchuli recendiam (MORAES, 1989, p.70-71).

No excerto acima, fica claro que a venda das ervas era realizada por homens, o que fica ratificado em: “Os homens paravam de casa em casa, desciam os tabuleiros: ervas, raspas, folhas, pedacinhos de madeira passavam de suas mãos às da compradora. Ninguém queria perder o direito à felicidade: ricos e pobres” (MORAES, 1989, p.198).

Ainda que a venda das ervas também fosse realizada por homens no passado, a essência feminina marca tal tradição: desde a escolha das ervas, o modo de preparo, bem como sua comercialização.

A autora faz questão de ressaltar que a tradição do *banho cheiroso* não estabelece distinções sociais, pois sua finalidade era desejada por todos, como a limpeza do corpo e da alma. Ela também relata que os *banhos* servem “para se arranjar namorado, para se ter sempre dinheiro, para que a inveja e o mau-olhado não perturbem nossa vida” (MORAES, 1989, p. 74-75).

A prática do *banho de cheiro* a que se refere Eneida de Moraes, e a temática expressa na pintura de Antonieta Feio, remete a conhecimentos adquiridos pela tradição¹³⁰ da oralidade, a qual é transmitida de geração a geração, construindo um verdadeiro processo de transmissão de saberes populares. De acordo com Salles (1971), o conhecimento dessas vendedoras pode ter ligações com os africanos ou seus descendentes que já residiam na Amazônia desde o século XVII, remontando às primeiras levas do tráfico negreiro.

Também é válido apontar o caráter religioso e sagrado do *banho de cheiro*, ao evidenciar matrizes étnico-religiosas distintas, vivenciadas tanto em práticas individuais ou por comunidades tradicionais que se expressam pelo culto coletivo, seja pela devoção aos santos do catolicismo, seja pelos rituais afro-indígenas, como a Umbanda e a Pajelança Cabocla. Nesse sentido, seu uso pode ocorrer em qualquer período do ano, sendo que o auge do consumo se dá nos meses de junho, como visto anteriormente, e, também em dezembro, a fim de limpar as “impurezas” do ano velho e trazer sorte para seus usuários.

Sobre os conhecimentos ancestrais em forma de herança cultural:

Nota-se fé, crenças, manifestações religiosas e também um conhecimento elaborado em ações sociais, culturais e econômicas. Em relação ao papel que as práticas religiosas e culturais exercem sobre o pensar e o agir dos homens e mulheres na sociedade, nota-se, na crônica de Eneida, a configuração do universo simbólico-existencial da antiga “Santa Maria de Belém do Grão Pará” como processo de afirmação das identidades locais. (ATAIDE, 2022, p.9-10).

Neste sentido, a prática do banhar-se com o *cheiro* configura-se como um exemplar de identidade cultural do povo belenense, o que fica evidenciado em sua comercialização no mais conhecido ponto turístico da cidade, o mercado do Ver-o-Peso, sendo o espaço fixo que contempla o maior número de mulheres

¹³⁰ O conhecimento tradicional é definido como o conjunto de saberes e saber-fazer a respeito do mundo natural, sobrenatural, transmitido oralmente de geração em geração (DIEGUES et al. 2000, p.30).

erveiras da cidade, de tal maneira que existe uma ala exclusivamente destinada a elas, conhecidas como “erveiras”, “cheiroosas”, “mulatas de cheiro” ou ainda “mandigueiras”.

Os produtos comercializados por essas mulheres em suas barracas vão além dos próprios *banhos de cheiro* e garrafadas, incluem pomadas, perfumes, óleos, ervas e insumos biológicos, responsáveis por curar as doenças do corpo, os problemas espirituais e amorosos, bem como atrair sorte e prosperidade. Conforme afirma Santos (2000), essas tradições surgem de interações interétnicas, como a influência indígena, a fitoterapia da medicina popular européia, influência africana e nordestina – essa última com seus próprios processos sincréticos.

4.1.4 Narrativas tecidas: imagens do vestir na representação da *Vendedora de Cheiro*

Em obra acadêmica importante para os estudos do vestir no Brasil, Gilda de Mello e Souza nos aponta que:

[...] a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de idéias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador (1987, p.125).

Mesmo com a atual facilidade de comunicação entre as pessoas, a vestimenta continua sendo uma importante linguagem simbólica, além de nos conceder pistas que ajudam a revelar as identidades de suas usuárias. A partir dessa ótica, vamos analisar os itens que compõem a construção vestimentar presente em *Vendedora de Cheiro*.

4.1.4.1 Bata

A *Vendedora de Cheiro* veste uma bata branca (Fig.60), adornada com um delicado folho franzido no decote (Fig.61) e aplicações de renda passa-fita em bordado inglês com motivos florais, distribuídas verticalmente nas mangas, nos punhos e na pala. A modelagem da peça é reta, com leve franzido a partir da pala do decote, característica que, segundo Viana e Borges (2020), pode variar entre os formatos evasê, reto, godê ou ciganinha, com ou sem babados, mas sempre marcada por dimensões amplas que garantem caimento solto e afastado do corpo.

A manga da bata foi confeccionada em formato tulipa (Fig.62), cujo recorte específico favorece a mobilidade dos braços — um atributo funcional às exigências de agilidade da vendedora ambulante. Embora não seja possível afirmar com certeza as razões da escolha desse modelo, dado que envolvem valores objetivos e subjetivos ausentes na fonte visual, pode-se conjecturar uma possível relação com práticas ou símbolos da religiosidade da retratada.



Figura 60: Bata da *Vendedora de Cheiro*
Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

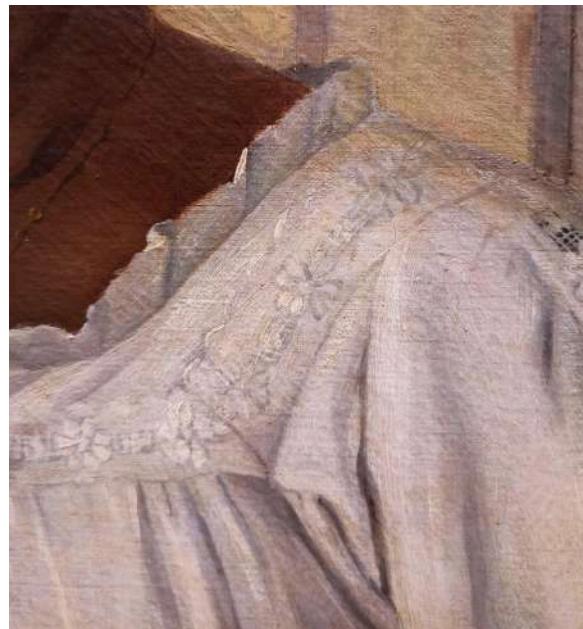


Figura 61: Detalhe do folho no decote da bata

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

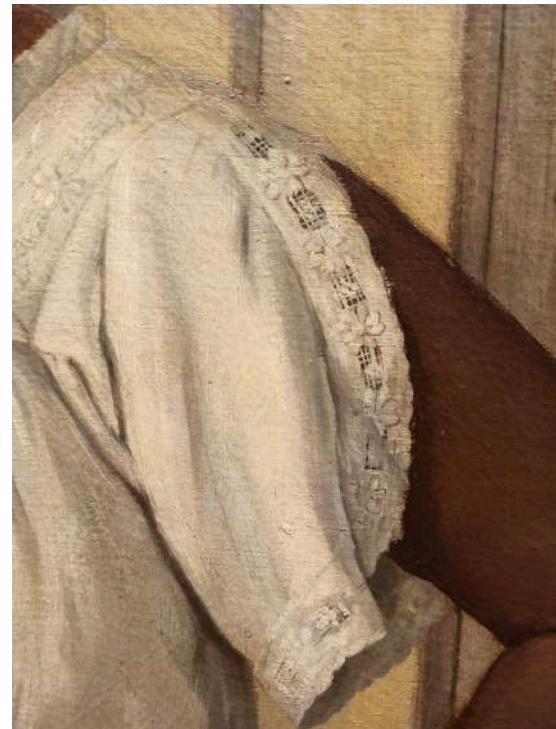


Figura 62: Aplicações de renda na manga em estilo tulipa.

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

A semelhança da bata usada pela *Vendedora de Cheiro* nos remete à vestimenta sagrada, pois de acordo com Anaíza Vergolino (apud PAES 2016, p. 138-139), a bata consiste em um elemento de permanência nos cultos das religiões de matriz africana no Pará, pois a indumentária marcada por esse tipo de blusa já era utilizada desde a época do batuque paraense e ainda permanece na atualidade como elemento litúrgico dos cultos.

Por sua vez, a bata traz também fortes marcas muçulmanas (LODY, 2015). São largas, soltas, sem adesão excessiva e sem delimitar o corpo da mulher, exatamente como pregam os seguidores do Alcorão (VIANA; BORGES, 2020).

Além de uma possível herança religiosa, a predileção pelo uso da bata branca também pode estar relacionado à higiene dos corpos e/ou à adaptação da roupa às condições climáticas da região.

Como visto nos capítulos anteriores, o uso da roupa branca por mulheres populares foi constantemente descrito por viajantes, literatos, jornalistas e artistas, desde o século XIX, mantendo-se até a primeira metade do século XX. Manter a aparência e os corpos devidamente limpos era um comportamento que estava vinculado às questões higienistas difundidas no período, além de configurar em um sinal de *modernidade*, traço almejado pela capital paraense.

Os cuidados corporais abarcavam todas as classes sociais presentes no Pará e, mesmo entre os menos abastados financeiramente, o banho e a troca da roupa branca eram comuns, fato que chamou a atenção do médico Américo de Campos, em 1900, ao comentar sobre a higiene no estado:

São minimamente cuidadosos com a limpeza do corpo, os paraenses. Raro, raríssimo mesmo, é quem não usa tomar banho diariamente, ensaboando-se. A isto acresce o uso de **mudar cotidianamente a roupa branca, cuidado de limpeza comum, nos naturais desta zona, à classe baixa, mesmo da mais ínfima condição social** (CAMPOS, 1912, grifo nosso).

A roupa branca mencionada por Campos pode ser as “roupas de baixo”, que originalmente nos séculos XVIII até o XIX, eram as *lingeries* usadas pelas mulheres brancas, mas nas colônias, era frequente o uso destas como blusas pelas mulheres negras, o que pode explicar a presença e o uso constante visto nas diversas reproduções de obras mencionadas e nas descrições das vestimentas, presentes nesta tese.

Está introduzido em Belém, sobretudo na classe comercial, a mais numerosa, o uso das roupas leves, de algodão ou linho branco, para o labutar diurno. [...] O serviço de lavagem de roupas é feito nos quintais das casas onde moram as lavadeiras, e a água tirada da bica ou de algum poço. Houve nesta cidade uma empresa de lavagem de roupa por meios mecânicos, a sua vida não foi muito longa, porque ao paraense não praz a promiscuidade e repugna a mistura de suas vestes com outras que podem ser portadoras de corpúsculos morbígenos (CAMPOS, 1912, grifo nosso).

A ênfase no uso de roupas leves, de algodão ou linho branco, reflete uma adaptação ao clima quente e úmido da região amazônica, mas também denota os hábitos e convenções sociais dos trabalhadores do comércio local. O autor comenta que essas roupas eram usadas no trabalho diurno. Por outro lado, a descrição do serviço de lavagem de roupas e a rejeição à lavanderia mecânica apontam para questões de saúde pública: a preferência por lavar roupas em espaços domésticos evidencia uma preocupação com a contaminação e a higiene, alinhada aos conhecimentos médicos da época sobre doenças transmitidas por contato.

O uso de roupas claras pela população belenense era uma realidade que ultrapassava o uso apenas no local de trabalho, haja vista que a fotografia realizada por Jacques Huber¹³¹ (Fig.63) nos permite observar que tais roupas também estavam presentes nos dias festivos dos populares, como na maior festa religiosa do Pará: o Círio de Nazaré.

¹³¹ Jacques Huber (Suiça, 1867 - 1914) foi um botânico contratado por Emílio Goeldi para o Museu Paraense de História Natural e Etnografia. Ele viveu em Belém de 1895 até seu falecimento. Nessa cidade, aperfeiçou suas habilidades no uso da tecnologia fotográfica, aplicando-a de maneira sistemática à pesquisa de campo na Amazônia. Ganhou notoriedade mundial com seus registros de plantas e paisagens, sendo considerado, em publicação da historiadora francesa Caroline Fieschi, um dos 50 principais fotógrafos de ciência do século XIX e início do século XX. Disponível em: <https://medium.com/@ensaio/o-c%C3%ADrio-negro-de-jacques-huber-6b21e4502689>. Acesso: 16 Nov. 2024.



Figura 63: Populares caminhando no Círio de Nazaré de 1902.
Fonte: SANJAD, 2023.

Ainda sobre o uso de roupas brancas, o anúncio do “Bazar Paraense” (Fig.64) destaca o “grande deposito de camisas brancas e de cores” e, acima, informa que “tem sempre tudo que é necessário para o enxoval de noivas e completo sortimento de roupas brancas para senhoras e meninas”, mostrando assim, a variedade de itens que atende às diferentes idades.



Figura 64: Anúncio *Bazar Paraense*
Fonte: Indicador Ilustrado do Estado do Pará, 1910.

Em relação às referências de um passado histórico, a bata branca nos remete ao camisu¹³², que consiste na camisa usada no traje de crioula. Torres (2004) diferencia camisa de camisu: em que a camisa pertence à indumentária de beca¹³³, enquanto o camisu é a peça que compõem o traje do dia a dia.

A autora aponta a camisa talhada que compunha o chamado traje de beca e que descia um pouco abaixo da cintura.

O ombro é feito de um pequeno retângulo embainhado, a que se “apregam” mangas curtas, ligeiramente franzidas; na parte inferior do braço, na região da axila, um pequeno quadrado postiço dá liberdade à manga para todos os movimentos. A manga (de 15 cm de comprimento), termina franzida numa tira estreita, provida de duas casas [...]. O decote arredondado alarga-se mais para o lado que em profundidade e termina por uma renda, que a goma sustenta em pé. A camisa é toda feita em pontos de “barafunda”, tecida a cheio, em “asa de mosca”, “jasmim”, “empalhamento de cadeira”, etc. Pouco abaixo da cintura, a camisa prolonga-se, por emenda, até ao meio da barriga da perna. Esta é a peça que a baiana veste diretamente sobre o corpo [...]. A camisa também pode ser bordada à mão e, geralmente, as emendas laterais fazem-se com um entremeio de renda. A renda usada nas camisas é quase exclusivamente a de almofada e o bordado é de flores, espinha de peixe, crivos, ilhós e pontos russos, etc (TORRES, 2004, p.439).

Sobre a característica do camisu, Souza (2007, p.77) o define como uma peça simples, uma espécie de camisa ou camiseta mais ou menos justa, sem gola, pouco decotada, feita geralmente em algodão e usada pelas iaôs¹³⁴.

Geralmente, o camisu é uma bata longa até por volta da altura dos joelhos, e remete à roupa de ração, que recebeu esse nome por ser confeccionada com sacos de ração de animais. Ainda hoje é produzida com tecidos resistentes, pois é voltada para as funções diárias no barracão e, quase sempre, na cor branca. Sobre as especificidades da roupa de ração, Lody (2015) comenta que nos terreiros de candomblé é um traje interno, usado nas lidas cotidianas, composto por saia sem anáguas, com ou sem camisa. A saia pode ser usada na altura do busto, deixando

¹³² O termo *camisu* também é encontrado em algumas pesquisas como *camizu*.

¹³³ O traje de beca é um traje religioso e de luxo, usado na Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, que é composta unicamente por mulheres negras, a partir dos 45 anos de idade, geralmente adeptas do Candomblé. O traje de beca mantém a mesma estrutura do traje de crioula, porém as saias são plissadas e pretas, e o pano da Costa é preto com avesso vermelho. Esse traje só é dado às mulheres depois de três anos de iniciação e deve ser devolvido caso haja um desligamento. Fonte: MONTEIRO et al., 2005.

¹³⁴ No candomblé são pessoas que entram em transe, com menos de sete anos de iniciação. Fonte: PEREIRA, 2017, p.98.

os ombros livres. Quanto à nomenclatura, deriva da ideia de *roupa que come*, isto é, que recebe obrigações durante os diferentes rituais.

A bata é uma peça também de uso exclusivo das ebômis¹³⁵ e consiste em uma camisa bastante ampla, geralmente decotada ou vazada quando feita em *richelieu*, o que exige o uso do camisu por baixo (Souza, 2007, p.77). As batas femininas são mais rodadas e decotadas, enquanto as masculinas são mais retas e com modelagem mais simples, são peças confeccionadas em tecidos elaborados, como o *richelieu* ou outros tecidos bordados.

Quanto aos materiais utilizados na confecção deste item pertencente ao traje de crioula, as descrições apontam que as camisas ou camisus eram feitas em tecidos brancos. Oliveira Neto (1968) afirma que as camisas eram de linho ou cambraia de linho, enquanto Monteiro et al. (2005) afirmam, no entanto, que tais camisas, usadas até os dias de hoje e que provavelmente correspondem ao modelo anterior, são feitas de algodão branco.

Torres (2004) diferencia a camisa do camisu ao indicar que os bordados eram mais comuns nas camisas que compunham o traje de beca, que consiste em um traje religioso e de luxo usado pelas mulheres pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Assim, os camisus usados no dia a dia possuíam um corte aparentemente mais simples.

4.1.4.2 Saia

Seguindo a análise, observa-se que a vendedora de Antonieta traja uma saia estampada com motivo floral (Fig.65), composta por flores na cor rosa, pintadas de forma simplificada e sem um padrão comum, além de ramos em tom de verde claro (Fig.66). Adicionalmente a essa composição, há desenhos abstratos, que não foram possíveis a identificação, nas cores amarela, laranja, verde escuro, azul claro, azul escuro e magenta, sobre um fundo branco. Tais desenhos podem ter sido feitos apenas para preencher os espaços vazios e possuem o mesmo padrão cromático em toda a extensão da saia. As disposições dos motivos florais na composição do tecido, aparentemente, mantém uma distância igual entre si, assim como os motivos ornamentais que compõem os espaços.

¹³⁵ Pessoa iniciada com sete ou mais anos de santo (no caso de pessoas que entram em transe), ou equeudes e ogãs (que não entram em transe). Fonte: PEREIRA, 2017, p.98.



Figura 65: Saia da Vendedora de Cheiro

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.



Figura 66: Detalhe do tecido

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

Sobre os motivos ornamentais com ramos de flores, Monteiro (2012, p.58) afirma que estes não foram uma invenção do *design* de estampados, tendo em vista que já eram usados nos padrões de bordado de períodos anteriores ao uso desse tipo de composição na estamparia, datando do século XVIII.

A autora também comenta que a criação dos cilindros na tecelagem agilizou o processo e diminuiu a mão de obra, e que as descobertas de novas tintas no século XIX, aliadas à facilidades de entrada e comércio, contribuíram para o barateamento dos tecidos estampados, o que pode indicar que eram um tipo de mercadoria acessível à grande parte da população. A estampa formada por ramos de linhas simples era considerada tradicional, portanto tal motivo não possuía nenhuma grande inovação estilística, como por exemplo, aconteceu com os tecidos da casa *Liberty* (Fig.67), que embora formados por flores miúdas, tinham a assinatura de sua marca e se tornaram uma tendência no final do século XIX e início do XX (MONTEIRO, 2012, p.151).

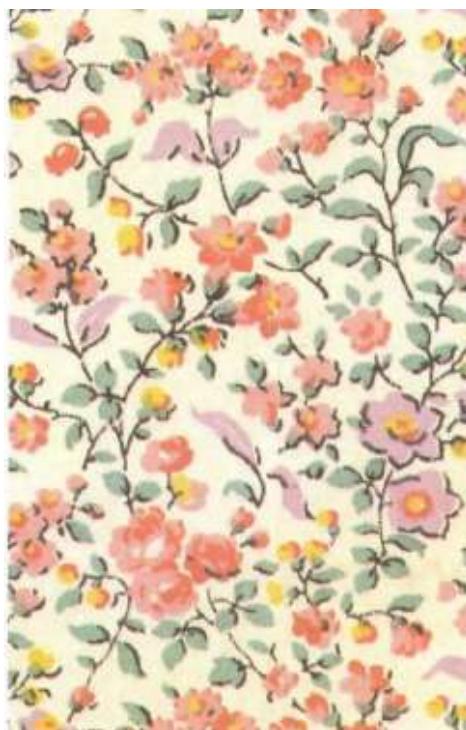


Figura 67: Exemplar de algodão *Liberty* (1920-1930/USA)
Fonte: Monteiro, 2012, p.67.

Em relação à forma, a pintura de Feio não nos permite saber se a saia é longa, pois a retratada se encontra de meio corpo na composição pictórica, assim como não sabemos se ela é composta por pala, babados ou se é ornamentada com bordados na barra. Apenas sugerimos que seja longa, tendo em vista um fator comparativo com outras representações de vendedoras do período e com saias encontradas em acervos de museus, como as saias de *crioula* (Fig.68) do Museu do Traje e do Têxtil de Salvador, na Bahia (MONTEIRO, 2012).



Figura 68: Vestimentas pertencentes à Florinda Anna do Nascimento
Fonte: <https://institutofeminino.org.br/traje-textil/>

Nota-se também que a saia apresenta certo volume, o que sugere o uso de anáguas para a armação, elemento que remonta à roupa europeia, sobretudo pela influência portuguesa nos trajes das “negras de ganho” do século XIX, conforme assinala Lody (2001, p.44-45):

O conjunto de tecidos e suas diferentes disposições na formulação dos trajes das quituteiras, quitandeiras ou simplesmente negras de ganho (século XIX) sem dúvida tem muito mais português do que africano. [...] As roupas das negras de ganho no Brasil do século XIX são projeções das roupas das vendedeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados [...]. Essas roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de várias outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia, e o produto dessas combinações culturais, visíveis nas roupas afro-brasileiras, são turbantes, batas largas, algumas chinelas à mourisca, diferentes camisas, saias, anáguas, mantilhas e, em certos casos, panos da costa, além de alguns objetos de adorno como correntinhas, brincos e outros.

É válido ressaltar que, quanto à origem das saias que compõem o traje de crioula, estas são classificadas ora por influência portuguesa, ora por influência africana. Como fica evidenciado em Ramos (apud Lody, 1988), “na indumentária, os panos vistosos, as saias rodadas, os xales da costa, os braceletes, argolões etc., usados pelos negros da Bahia, têm procedência nigeriana”.

Ainda sobre o uso de saias pelas escravizadas, alguns autores acreditam que elas tinham como referência suas senhoras. Tanto que Peixoto (1945, p.333) cita o escritor Stefan Zweig que suspeitava que as avós ou bisavós dessas *crioulas*, na época da saia-balão tivessem visto, em suas senhoras portuguesas, as crinolinas e conservado essa moda em seus vestidos de chita, como símbolo de distinção.

A saia-balão e a crinolina são outros dois símbolos de classe que, alcançando seu exagero máximo [...], mostram como coerência e comodidade são elementos estranhos à moda, sobretudo à moda feminina. Ambas tolhiam sobremodo os movimentos: a saia-balão, com a série portentosa de anáguas engomadas, seis ou sete ao todo [e] a crinolina, com a monumental armação de aço [...]. (Souza, 1987, p.127-128).

Interessante pontuarmos que Souza (1987), em seu clássico estudo da moda no século XIX, afirma que à medida que os sujeitos se elevavam na escala social, os recursos se tornavam mais exagerados, a fim de demonstrar, através do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia à classe ociosa. Assim, podemos inferir que as mulheres pertencentes à classe trabalhadora subtraíram os excessos de anáguas e se desfizeram da crinolina, pois seus corpos precisavam de movimento e praticidade, a fim de desempenharem suas funções. Nesse sentido, era comum o uso de saias longas, porém com poucas anáguas.

Monteiro (2012, p.114) indica que no início do século XX, em São Paulo, o hábito de usar saia já não estava mais tão relacionado a mulheres negras, mas sim a mulheres pobres, trabalhadoras, que possivelmente não conseguiam acompanhar as variações e mudanças da moda européia, com suas modelagens curvilíneas.

A autora afirma que, desde o início do século XIX, vestir o *traje de crioula*, cuja saia era parte essencial, era vestir um traje formalmente fora do sistema da moda vigente, caracterizada pelos vestidos. A saia, fora dessa construção, pode ter

adquirido então significados que iam da pobreza a questões morais (MONTEIRO, 2012, p.124).

O que fica ratificado por Peixoto (1945), ao assinalar que a saia, quando usada em outras composições vestimentares, poderia simbolizar, no final do século XIX e começo do século XX, a condição marginalizada da mulher com poucos recursos financeiros, tornando-se uma roupa do cotidiano sem grandes simbolismos, que não fosse o da pobreza ou o de mulheres “sem moral”.

Outro ponto que nos chama atenção é o contraste na composição pictórica da *Vendedora de Cheiro*: a estampa vibrante e alegre presente na saia da mulher retratada *versus* a melancolia expressa em seu olhar, que também pode sugerir o cansaço físico ao percorrer as ruas em um dia de trabalho ambulante sob fortes temperaturas.

No que diz respeito ao suposto material empregado na confecção da saia da *Vendedora de Cheiro*, ela parece ter sido feita em chita ou algum outro tecido semelhante de algodão estampado, constituindo mais um código visual da origem simples da mulher retratada.

Até hoje no Brasil, o uso da chita é sinônimo de tecido popular, seja pelo seu baixo preço ou por atender um caráter de “brasiliade”, com suas estampas coloridas e vibrantes, que geralmente apresentam flores, folhas e animais, mesmo que sua origem seja indiana.

De acordo com Silva (2010, p.99), a palavra chita deriva de *chint* em híndi, língua falada na Índia, derivada do sânscrito. *Chint* significa pinta ou mancha, em Portugal, as estampas de chita, vindas da Índia, seriam conhecidas pelo nome de pintado. Na Holanda, recebe o nome de *sits* e, na Inglaterra, o tecido estampado de flores é chamado de *chintz* até hoje. A chita é caracterizada por ser uma estampa predominantemente floral, tendo em vista que o hinduísmo e o islamismo, as duas religiões principais do Oriente, proibiam as representações figurativas. Assim, entre 3.000 e 5.000 a.C., já podem ser encontrados flores, galhos, folhagens, arabescos e desenhos geométricos, como o madra (listras cruzadas formando xadrez típico da região de Madras), nos tecidos que os indianos estampavam com seus cunhos, uma espécie de carimbo de madeira entalhada ou de metal, antecessor dos clichês de impressão.

A chita era um tecido muito comum, usado pelas mulheres das classes trabalhadoras de Belém, nos séculos XIX e XX, como fica afirmado no comentário

de Lacerda e Sarges (2009), ao relatarem sobre o assassinato de duas mulheres pobres, residentes em Belém, as lavadeiras¹³⁶ Raimunda Rosa e Severa Romana¹³⁷, que em outros artigos, também é apresentada como cozinheira. Ambas viviam de seu próprio trabalho “que mal ganhava para suas despesas”. Ao ser “[...] conduzida para o necrotério Raimunda Rosa, muito parecida com o vestuário de Severa Romana, ‘trajava camisa branca, saia de chita e blusa branca’, numa clara indicação de sua condição social” (LACERDA; SARGES, 2009, p.177).

O algodão era amplamente usado por pessoas pobres, além de servir para ensacar mercadorias, vestir escravizados e como produto de troca em transações comerciais.

[...] os algodões eram tecidos desprestigiados na vestimenta da sociedade oitocentista, o que não significa menos usado ou consumido. Informações como a de Martinez (2007) que relata a pouca quantidade de registros de roupas de algodão, sendo que os encontrados geralmente estavam relacionados a pessoas de classes economicamente inferiores, [...] de Graham (1973) que relata que ingleses também exportavam para o Brasil algodões grosseiros para concorrer com os nacionais e servir a população de escravos e trabalhadores, e enfim, de Heaton (1946), que estuda os escritos do negociante inglês Luccock, [...] diz ser o algodão o tecido “favorito” dos pobres, indicam que o algodão era sem dúvida o tecido mais usado por escravos e pessoas de classes econômicas inferiores (MONTEIRO, 2012, p.141-142).

A autora também comenta que as saias e os algodões estampados poderiam ter atributos indesejáveis e serem sinônimos de despr茅stigo, t铆pica dos tr茅picos, fora de moda e associados a algo barato. Assim, a saia confeccionada em algod茫o estampada poderia carregar um peso dobrado de adjetivos negativos. Portanto, ser mulher de saia, sem estar necessariamente vestida com o traje de crioula ou sem ter

¹³⁶ Lacerda (2017, p.29) sublinha que o ofício de lavadeira era muito comum em Belém, em geral realizado por mulheres e possuía o papel fundamental na economia familiar. O dia de trabalho das lavadeiras começava por volta das 5h30 da manhã, conforme descrito na *Folha do Norte* em 20/07/1900, e uma vez “engolido o café”, as mulheres saíam pelas ruas com o “seu xarão cheio de vestidos e casacos, recolhendo-se à noite”.

¹³⁷ O ano de 1900 foi marcado pela trágica história de Severa Romana, morta à navalhadas às vésperas do nascimento de seu primeiro filho. Severa tinha 19 anos e estava casada há quase dois anos com o soldado Pedro Cavalcante de Oliveira, segundo os jornais do período a jovem guardou sua própria honra e a de seu marido, ao negar-se a manter relações com o soldado Antônio Ferreira dos Santos, depois de muitos assédios, na noite de dois de julho de 1900, ele a matou. Tal assassinato até hoje é lembrado pela população belenense, por meio da devoção à Severa, a qual é considerada por muitos como santa e capaz de fazer milagres, dada a brutalidade de sua morte. Fonte: LACERDA, 2009.

vinculações religiosas, era estar debaixo de uma identidade de mulheres excluídas e desvalorizadas socialmente (MONTEIRO, 2012, p.155).

Em um comparativo com a chita encontrada no mercado brasileiro na atualidade, o tecido da saia da *Vendedora de Cheiro* pode ser classificado como estampa de padrão pequeno.

4.1.4.3 Flores

Uma característica que distingue as *Vendedoras de Cheiro* das ganhadeiras, vistas nesta pesquisa, é o uso de flores nos cabelos (Fig.69). Na obra de Antonieta, vimos um arranjo de flores brancas e vermelhas preso nos cabelos da retratada.



Figura 69: Detalhe do arranjo de flores nos cabelos da *Vendedora de Cheiro*
Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

Conforme cita Paes (2016, p.100-101), as flores brancas compõem o arranjo de jasmim - *Pleonotoma jasminiflora*. Esta se caracteriza por seu intenso perfume, como descreve Eneida de Moraes ao se referir à prática de perfumar e adornar os cabelos:

No cabelo das curibocas, jasmins e maços de patchuli recendiam. [...] O cabelo em coque, e dentro dele um ramo de jasmins bogaris. Ah, os jasmins bogaris de minha terra, tão escandalosamente perfumados que, se muito usados, podem até provocar vertigens; foi o que me contou, aconselhando cuidado, a preta Marcolina (MORAES, 1989, p.71-73).

Enquanto a flor vermelha é uma rosa, porém não há como identificar a espécie a que pertence, devido a variações que apresenta, por isso, é definida nos parâmetros da botânica, de modo geral, como *Rosa sp.*

Portar flores nos cabelos, configurou-se em um costume social e local das mulheres pertencentes às camadas populares de Belém, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, manifestando o cuidado sensorial com seus corpos, perfumando-os e evidenciando a feminilidade, bem como estava associado à questão higienista:

A associação entre as flores e o seu perfume [...] se relaciona com a proposta higienista das reformas urbanas, que tinha como propósito esconder mazelas urbanas, como o mau cheiro, causado pela precariedade da rede de esgotos e pela falta de higiene (IMADA, 2019, p.46-47).

Carvalho (2008) também esclarece sobre a afinidade, culturalmente entendida das flores como intrínseca ao feminino: as mulheres são representadas em fotografias ao lado de vasos de flores, com roupas estampadas com motivos florais; as flores enfeitavam o interior das salas e eram um sinal da presença permanente da mulher; além de estarem presentes nas estampas dos estofados das salas, nos acessórios pessoais e nos objetos de guardar, também eram utilizadas para descrever qualidades e sentimentos femininos; e perfumavam as roupas brancas guardadas em sachês nas gavetas. As mulheres eram frequentemente comparadas às flores, portanto, elas faziam parte do universo de objetos com os quais se excitava a imaginação e a fantasia, território e arte das mulheres refinadas.

Outra possível relação do uso de arranjos de flores no cabelo remete-nos à ascensão do estilo *Art Nouveau*¹³⁸ na sociedade burguesa dos fins do século XIX. Sua chegada ao Brasil se deu por meio da importação de objetos, da moda e de revistas. Posteriormente, o estilo foi absorvido fortemente pela arquitetura e pelo

¹³⁸ A qualidade visual característica do *Art Nouveau* é uma linha orgânica, similar às feições das plantas [...] Gavinhas, flores (como a rosa e o lírio), pássaros (particularmente pavões) e a forma humana feminina eram motivos frequentes dos quais essa linha fluida era adaptada. Fonte: MEGGS; PURVIS, 2009, p.248.

segmento das artes gráficas, como é o caso dos relatórios de governo, chamados “Álbum do Pará”, nos quais eram registrados os feitos administrativos dos governadores do Estado; e de algumas revistas, como a carioca *Kosmos*, responsáveis por ditar os parâmetros de bom gosto e elegância a serem seguidos por suas leitoras em seus passeios pelos recém-conquistados espaços públicos do centro urbano em crescente modernização. Como podemos observar em Imada: “os trajes, os acessórios e os penteados afrancesados, presentes nas fotografias [da revista *Kosmos*], compõem um conjunto de alto valor estético para a leitora da revista” (IMADA, 2019, p.109).

Assim, a estética *Art Nouveau* esteve muito presente na moda feminina do século XIX, sendo comum, entre as mulheres brancas, o uso de ornamentos com a representação de itens da natureza, costume que pode ter sido ressignificado pelas escravizadas e pelas mulheres pertencentes às classes mais baixas, ao portar flores naturais em seus cabelos, devido à acessibilidade.

Adicionalmente a essas hipóteses, também se faz necessário pontuar sua relação com um costume indígena, citado na obra *Viagem ao Brasil 1865-1866*, do casal Agassiz. Ainda que a ocorrência não tenha se passado na cidade de Belém, e sim em “Manaus e seus arredores”, podemos estabelecer tal relação com o costume adotado pelas vendedoras ambulantes da região.

Essas mulheres vinham de um sítio, como logo me informei; amarrada à embarcação, a índia moça começou a descarregar, indo e vindo, com saias arregaçadas em volta da cintura e a pesada cesta na cabeça; os **seus cabelos estavam enfeitados com flores, como é de costume entre as índias; por mais rudimentar que seja a sua vestimenta, nunca se esquecem desse enfeite** (Agassiz; Agassiz, 2000, p.275, grifo nosso).

Assim, podemos inferir que a tradição de portar flores nos cabelos recebe, primeiramente, a influência indígena e, que ao longo dos anos, foi incorporada por mulheres pertencentes às camadas populares, tornou-se símbolo visual e identitário das vendedoras de rua em Belém, no século XIX e parte do XX.

Paes (2016, p.101), ao percorrer os “vestígios do sagrado” nas pinturas de Antonieta Feio, nos concede outra possibilidade de leitura ao descrever duas funções centrais das flores nas religiões de matriz africana no Brasil: a condição de pólo de captação da energia projetada pelo astral e de fonte a partir da qual a energia emana. O referido autor cita a entrevista que realizou com a antropóloga

Anaíza Vergolino, a qual relata que era muito comum o uso do arranjo floral entre os nativos e dançantes do batuque amazônico, fato muito presente à época de suas pesquisas de campo, e que atualmente sofreu modificações, cedendo lugar a outros elementos litúrgicos no culto, geralmente cobrindo a cabeça, como no uso de torços, turbantes e amarrações.

4.1.4.4 Adornos corporais

Assim como nos trajes das ganhadeiras, observa-se também o uso de adornos corporais na figura da *Vendedora de Cheiro*. É interessante pontuar que todas as peças são douradas, podendo ser em ouro ou, simplesmente, de um metal pintado.

A artista concede atenção especial a essas adornos, que não configuram meros “objetos de enfeite”, mas são responsáveis por identificar elementos religiosos de sua portadora.

O brinco (Fig.70), confeccionado em chapa redonda dourada, possui traços que sugerem o desenho de um pássaro com asas abertas. Vale ressaltar que, quando a obra é observada de frente, percebe-se que a artista não realizou uma representação figurativa, tendo pintado apenas duas linhas curvas na cor amarela.

A imagem formada no brinco pode estar a fazer referência ao “Divino Espírito Santo”, cujo símbolo é exatamente a pomba com asas abertas. Trata-se de mais um elemento da religiosidade popular que procura estabelecer uma relação semântica com os demais componentes em destaque na tela: as flores, a corrente dourada que a vendedora traz no pescoço com a cruz e figa de pau d’angola lado a lado (PAES, 2016, p.99).



Figura 70: Brinco da *Vendedora de Cheiro*

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

O culto ao “Divino Espírito Santo” foi introduzido no Brasil pelos portugueses no século XVI. Seus festejos ganharam mais força no século seguinte, sendo umas das mais antigas e difundidas práticas do catolicismo popular.

A artista também conferiu destaque à pulseira dourada (Fig.71) em sua composição pictórica, que segundo Vergolino (apud PAES 2016, p.48), pode fazer referência ao universo religioso da retratada, pois era muito comum a utilização dessas pulseiras, fossem lisas ou estilizadas, entre os dançantes e nativos das casas de batuque de Belém.



Figura 71: Pulseira da *Vendedora de Cheiro*

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

O ponto central da tela é o colar que porta dois signos com relações religiosas: um crucifixo e uma figa em madeira encastoada em ouro (Fig. 72).



Figura 72: Pendentes da *Vendedora de Cheiro*

Fonte: TEIXEIRA, 2023

Fotografia realizada pela autora no dia 27 de outubro de 2023 na Bienal das Amazôncias em Belém - PA.

O crucifixo é formado pela cruz com o corpo de Jesus sobre ela, remetendo ao cristianismo católico. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p.309), a cruz é um dos símbolos cuja presença é atestada desde a mais alta Antiguidade, sendo a tradição cristã enriqueceu prodigiosamente seu simbolismo, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do salvador. A cruz simboliza o crucificado, o Cristo, o salvador. Os autores complementam:

A cruz com um braço transversal é a cruz do Evangelho. Seus quatro braços simboliza os quatro elementos que foram viciados na natureza humana, o conjunto da humanidade atraída para o Cristo dos quatro cantos do mundo, as virtudes da alma humana. O pé da cruz enterrado no chão significa a fé assentada em profundas fundações. O ramo superior da cruz indica a esperança que sobe para o céu; a envergadura da cruz indica a esperança que sobe para o céu; a envergadura da cruz é a caridade que se estende mesmo aos inimigos; o comprimento da cruz é a perseverança até o fim (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.310).

Enquanto a figa é um gesto mágico, obtido com a mão fechada de maneira que o dedo polegar sobressaia entre o indicador e o médio, e que se materializa em amuletos (VASCONCELOS, 1996, p.177). O gesto representa a união dos órgãos

genitais masculino e feminino em ato sexual, podendo ser feita tanto na mão direita quanto com a esquerda.

A figa propriamente dita, conhecida como *mano fica* ou *mano in fica*, era um amuleto contra o mau olhado bastante difundido no mundo clássico romano, com origem atribuída ao Oriente Médio. [...] Seu nome origina-se em latim de *ficus*, que também designa a figueira e seu fruto, o figo. Por seu interior assemelhar-se ao órgão sexual feminino, em latim vulgar, *fica* designa a vulva. A figueira era a madeira predileta para entalhar imagens e falos [...]. A figa não é somente um amuleto itifálico (representação de falo ereto), ela reúne o princípio feminino e o masculino em união sexual. Todos esses amuletos estão conectados à magia sexual, que se refere aos ritos de fertilidade, numa ação representativa demiúrgica, da criação da vida. Daí o seu caráter de proteção, funcionando segundo o princípio de magia simpática, de similaridade, iconicidade [...] Sua natureza a capacita a antepor-se às forças malignas existentes na concepção mágica do mundo como oponentes às forças benignas. [...] No Brasil, a figa está presente desde o século XVI e seu uso era bastante popular no século XIX (SILVA, 2005, p.100-102).

A figa é amplamente utilizada nas práticas de matriz afro-brasileira, podendo ser interpretada como símbolo de fertilidade e proteção. Dessa forma, pode-se inferir que a usuária possuía uma religiosidade sincrética, dado ao caráter dicotômico presente nos dois pendentes, mesclando elementos de origens diferentes que, combinados, oferecem pistas de suas crenças, como afirma Paes:

Neste aspecto, a ambiguidade surge como opção adotada pela artista para apresentar em suas retratadas a dimensão da religião como elemento fundamental no processo de formação da cultura do povo brasileiro marcada fortemente por essa dimensão paradoxal e dialética entre aquela que foi estabelecida como matriz dominante a partir do processo de colonização - o catolicismo - e a matriz africana, ressignificada e reconfigurada em solo brasileiro (PAES, 2016, p.99).

A figa representada na obra de Feio foi confeccionada em pau d'Angola e encastoada em ouro. Segundo Vergolino (apud PAES 2016, p.99), era comum a utilização do pau d'Angola para a produção de figas, seu uso era frequente entre os nativos do batuque paraense, a qual possui um forte sentido de defesa. Isso fica confirmado em Orico (1975), ao comentar que o comércio de figas está muito desenvolvido em todo o Brasil:

As figas de Pau-d'alho, Guiné, Guiné Africano, Arruda, Azevinho e de outras madeiras - informa o padre Teschauer, protegem o indivíduo e particularmente as crianças contra o mau olhado, feitiços, invejas e pragas de toda sorte. Existem de todos os tamanhos e formatos, desde as

destinadas aos forros dos quartos e salas até as minúsculas, que podem ser trazidas ocultamente debaixo da roupa. Dessas madeiras se fazem pequenas cruzes e santinhos que gozam de fama semelhante.

Nesse sentido, o uso de objetos considerados mágicos provém da herança colonial, em que as mulheres negras usavam uma variedade de signos mágicos, os quais poderiam ser escondidos ou exibidos publicamente de forma intencional. Conforme descreve Silva (2005), estes eram confeccionados em diversos materiais e usados tanto no seu dia a dia quanto em ocasiões festivas. Nas iconografias, sobretudo do século XIX, os amuletos mais comuns observados são as cruzes, os crucifixos em ouro e os escapulários.

Conforme Debret, são raras as vendedoras negras ambulantes que não usam amuletos. Ewbank observou a popularidade da figa, usada por todas as classes, e destacou a sua importância, visto que o “primeiro dinheiro que um escravo consegue é gasto numa figa, às vezes esculpida em raiz de jacarandá” (SILVA, 2005, p.73-74).

Prática que perdurou durante os séculos seguintes, conforme retratada na obra *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Feio.

Assim, como base na análise dos elementos que compõem a vestimenta e os adornos corporais presentes em *Vendedora de Cheiro*, a artista registra a opção seletiva em uma construção visual cuidadosamente construída por elementos simbólicos culturalmente compartilhados no universo amazônico. Longe de criar signos arbitrários, conforme aponta Paes (2016), Feio realiza uma curadoria sensível de referências visuais que condensam aspectos religiosos, sociais e identitários de sua personagem.

A bata branca, com suas associações aos cultos afro-religiosos e à adequação ao clima local, a saia floral, o uso das flores nos cabelos, herança indígena ressignificada pelas mulheres populares de Belém, e os adornos dourados de cunho religioso, como o brinco, o crucifixo e a figa, compõem uma tessitura simbólica que ultrapassa a aparência. Cada elemento desses modos de vestir e adornar aponta para uma memória coletiva, expressa nos diálogos com os testemunhos de viajantes que estiveram no Pará no século XIX, articulando práticas devocionais, códigos sociais e experiências sensoriais enraizadas nas tradições belenenses. Nesse sentido, a artista constrói um retrato que não é apenas visual, mas profundamente antropológico, permitindo que a figura da *Vendedora de Cheiro* se afirme como representação viva de uma cultura sincrética da floresta que ganha

espaço na urbe, marcada por continuidades históricas e apropriações simbólicas que revelam a complexidade identitária da mulher amazônica.

Antonieta Feio sintetiza, em *Vendedora de Cheiro*, parte da cultura amazônica ao narrar visualmente o uso de *cheiros*, *banhos* e perfumes, os quais estão atrelados às práticas da pajelança cabocla, da umbanda e da macumbaria. Estes, por sua vez, estão aliados à crença no catolicismo, materializado na imagem presente no brinco e no uso do crucifixo, revelando o culto sincrético dos belenenses.

4.2 Memória social e hibridação cultural em *Vendedora de Cheiro*

A visualidade construída por Antonieta Feio na figura da *Vendedora de Cheiro*, por meio do modo de vestir, revela um *ethos* social amazônico caracterizado pela permanência e reinvenção de práticas ancestrais de mulheres paraenses das camadas populares. Esse aspecto dialoga diretamente com o pensamento de Aby Warburg, para quem imagens e símbolos do passado não desaparecem, mas persistem e ressurgem em novos contextos culturais, carregando significados transformados. Em *A Imagem Sobreivente*, Didi-Huberman (2013) analisa o modo como essas sobrevivências se manifestam, enfatizando que as imagens incorporam uma temporalidade múltipla, na qual o passado atravessa o presente, tecendo uma rede complexa de significados. Tal relação é vista em algumas erveiras contemporâneas, ao reinventarem seus modos de vestir, nas quais mobilizam elementos do passado que atravessam o presente como sinais de pertencimento e resistência. Assim, essas imagens vestimentares sobrevivem, pois condensam temporalidades distintas.

A artista, em seu registro, parece seguir o padrão vestimentar de indígenas, negras, caboclas e *mulatas* que exerciam as mais variadas profissões nas ruas, becos e vielas de Belém no século XIX, como descrito por viajantes, cronistas, pintores, fotógrafos e artistas em geral. Como mencionado ao longo desta pesquisa, esse padrão é composto basicamente por saia e blusa do tipo bata, podendo ser no estilo ombro a ombro ou com mangas curtas. Entre as representações analisadas, Feio recria uma variação da bata, com mangas em estilo tulipa, caracterizadas pela abertura na base dos ombros, o que certamente favorecia a movimentação dos braços da vendedora ambulante.

Como mencionado anteriormente, além do uso nas atividades profissionais, tais vestimentas também foram descritas em ambientes festivos, como as rodas de carimbó, e em festividades religiosas, evidenciando que esse padrão se estendia para além do cotidiano de trabalho, consolidando-se como uma vestimenta multifuncional, que atualmente expressa um símbolo de identidade amazônica tornando-se um *traje tradicional*.

Sobre identidade, Rosa (2007) comenta que o termo se tornou muito evidente no pensamento contemporâneo das Ciências Sociais, como pauta necessária à compreensão de determinadas temáticas do final do século XX. Nesse contexto, diversos autores pensam sobre a temática e seus respectivos desdobramentos para o sujeito pós-moderno.

Para Denys Cuche (1999) o conceito de identidade cultural, no domínio das ciências sociais, se caracteriza por sua polissemia e fluidez. Este conceito remete à questão da identidade social de um indivíduo, o qual é caracterizada pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social além de ser localizado socialmente. Para o autor, todo o grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, dessa forma a identidade social ao mesmo tempo que é inclusiva, ao identificar membros do grupo que são idênticos sob um determinado ponto de vista; também é excludente, ao distinguir um grupo dos outros grupos.

Seguindo a ideia, Woodward (2014) comenta que as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, a qual ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. Assim, a identidade, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Para a autora, “ao afirmar uma determinada identidade, podemos buscar legitimá-la por referência a um suposto e autêntico passado [...]”.

Ainda sobre o termo, para Stuart Hall (2001) o conceito é extremamente complexo e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea. Assim, a concepção de identidade para o sujeito pós-moderno está se tornando fragmentada, não sendo mais composta de uma identidade unificada e estável, mas de diversas identidades, tornando-se uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Neste contexto, a identidade é algo formado, ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e não algo inato, permanecendo sempre incompleta,

estando sempre “em processo” e “sendo formada”. Hall (2001) também faz um apontamento sobre este termo “[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”.

Jesús Martín-Barbero (2004), no contexto dos estudos culturais latino-americanos, entende a identidade como uma representação da diferença que está ligada ao mercado. “A identidade local é assim levada a se transformar em uma representação da diferença que se possa fazê-la comercializável, ou seja, submetida ao turbilhão das colagens e hibridações que impõe o mercado”. Assim, o autor considera um caráter de hibridação e colagem para as identidades evocando a vivência aberta das identidades culturais.

No que se refere à memória social, Maurice Halbwachs (2003, p.38) afirma que ela é construída e reproduzida coletivamente ao longo do tempo, sendo considerada dinâmica, mutável e seletiva. Enquanto a memória individual é construída a partir e no interior de um grupo. A identidade é um reflexo que um grupo realiza ao longo do tempo, no processo de construção da memória, logo a memória coletiva é fundamental para a construção da identidade, reforçando o sentimento de pertencimento, o que concede a coesão do grupo.

Quanto às especificidades da região amazônica Costa (2019), ao discutir sobre a “visualidade amazônica” aponta para a necessidade de entendê-la não como um conjunto fixo de signos, mas como um território em constante construção, atravessado por relações sociais e processos históricos.

Castro (2011), ao teorizar sobre a “moderna tradição amazônica” se refere aos processos de subjetivação e intersubjetividade vivenciados em Belém, na segunda metade do século XX, que incentivaram a busca e fabricação de um identidade amazônica, em reação à fronteirização da Amazônia, experiência ampliada de incorporação da região amazônica ao território brasileiro. Segundo o autor, tal fabricação identitária ocorreu principalmente no âmbito da produção cultural e artística, as quais possuem algumas características gerais:

- a) a presença de elementos icônicos evocadores da Amazônia (ou melhor, das condições geográficas e históricas da vida amazônica);
- b) a presença de formações sintáticas e semânticas amazônicas;

- c) a presença de reduções transcendentais elaboradas pelas populações tradicionais amazônicas e reificadas na cultura híbrida do homem urbano amazônico, notadamente do artista, que utiliza essas reduções;
- d) a projeção idealizada de um personagem sintético, emblemático da região (o caboclo);
- e) a denúncia das transformações sofridas na região, com o resultado da formação de uma “consciência do risco” e numa atitude de “cuidado”.

A formulação dessa moderna tradição amazônica operaria por meio de um processo social de tipificação, elaborando sínteses identitárias que dariam coesão às obras e aos discursos. Castro (2011), elege três sínteses da identidade amazônica: a Amazônia como lugar; a floresta latifoliada e úmida; e o caboclo amazônico.

Essas sínteses, são constatadas na produção artística em Belém durante o século XX, como é o caso da produção de Antonieta Feio, ao eleger personagens humanos como figuras centrais em suas obras, retratando o cotidiano amazônico, os quais receberam influências das estéticas, técnicas e dos valores do realismo italiano, dada à sua formação.

Conforme mencionado no segundo capítulo, mulheres negras do século XIX, vestiam um padrão de duas peças, composto por blusa e saia, atrelada à elementos lidos como afrodispóricos como o turbante e as joias com padrões volumosos, a qual Rossotti (2023), nomeia de “vestir-se negra”, com foco nas regiões da Bahia e Rio de Janeiro. No entanto, é possível estender essa análise para outras capitais, como Belém, onde tal padrão se manifestou na figura das *vendedoras de cheiro*, que no primeiro momento, estavam associadas às chamadas ganhadeiras.

Em Belém, o modelo se reconfigura: as *vendedoras de cheiro* não utilizam turbantes, mas adornam os cabelos com rosas e jasmins, em prática que remete ao universo simbólico indígena, o qual pode estar associado ou não, a uma releitura do estilo *Art Nouveau* e às questões higienistas, conforme comentado anteriormente. Dentre as obras analisadas nesta pesquisa, somente uma personagem, a lavadeira de “Coradouro de roupa” utiliza um turbante, que diante o seu ofício, provavelmente atua com a função de proteção contra os raios solares.

Quanto aos adornos corporais, essas mulheres preservam vestígios em versões mais discretas e simplificadas das chamadas *joias de crioulas*, as quais

atualmente denomino de *joias de subversão*, mantendo assim uma continuidade simbólica com os padrões estéticos da diáspora africana.

Paiva (2006), em seu estudo sobre escravidão em Minas Gerais no século XVIII, cita o caso da ex-escravizada Bárbara Gomes de Abreu e Lima, que registou em cartório sua autocompra e também o desmembramento de sua penca de balangandã, a qual pode ter sido impulsionada pelo receio de futuros problemas com a Inquisição e a espalhar os pequenos pingentes entre alguns amigos, configurando em uma estratégia de defesa.

Nos diversos registros analisados sobre vestimentas e adornos corporais em Belém do século XIX e na primeira metade do século XX, não há relatos sobre o uso da penca de balangandã por mulheres paraenses, o que reforça a tese de seu uso ser especialmente em Salvador, e em alguns casos no Rio de Janeiro. Assim, podemos sugerir que a penca em si, não foi usada em Belém, mas somente os pendentes, incorporados de forma isolada, como pingentes em colares e brincos, como pode ser o caso da *Vendedora de Cheiro* de Antonieta Feio, ao portar uma figa e um crucifixo no seu cordão. Tais elementos, supostamente desmembrados da estrutura tradicional da penca, podem ter sido adaptados às práticas locais, revelando um processo de apropriação seletiva e de ressignificação, que mantém os vínculos com a ancestralidade afro-brasileira, ao mesmo tempo em que se molda às especificidades sociais e simbólicas da região amazônica.

Essas adaptações evidenciam um processo de hibridação e diferenciação cultural, onde a identidade vestimentar da *Vendedora de Cheiro* foi articulada a partir de referências partilhadas e, atualmente, são ressignificadas, conforme discutido no início desta pesquisa. Ao adotarem os modos de vestir e adornar que não seguiam os cânones da moda europeia dominante, essas mulheres afirmaram uma identidade própria, forjada em práticas cotidianas, saberes locais e pertencimentos coletivos. Assim, considera-se que esse padrão vestimentar é oriundo de processos de hibridação tal como é conceituado por Néstor García Canclini (1997):

A hibridação sociocultural não é uma simples mescla de estruturas ou práticas sociais discretas, puras, que existiam em forma separada, e ao combinar-se, geraram novas estruturas e novas práticas. Às vezes isto ocorre de modo não planejado, ou é o resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos ou de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas com frequência a hibridação surge do intento de reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e

técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 1997, p.112-113, tradução nossa).

Sendo vista desse modo, a hibridação se configura enquanto um processo que não é fixo, mas direcionado em movimentos complexos de trânsitos culturais, sociais e econômicos dentro do fenômeno da modernização e da globalização.

Partilhando as ideias dos autores mencionados, essa identidade, ao mesmo tempo que incluía essas mulheres em um grupo reconhecível, o das trabalhadoras populares urbanas, também operava como um marcador de distinção em relação a outros grupos sociais, reforçando que tais identidades são construídas justamente por meio dessas diferenças visíveis, que, no caso das *vendedoras de cheiro*, são corporificadas em suas vestes e adornos corporais. Assim, o não alinhamento aos padrões estéticos vestimentares da elite financeira, evidencia a presença ativa de uma visualidade resistente.

Conforme comentado na discussão inicial desta pesquisa, atualmente, restam apenas alguns resquícios do antigo modo de vestir das *vendedoras de cheiro*, preservados sobretudo entre as erveiras mais velhas, em dois períodos anuais: durante a quadra junina e nas festas de fim de ano. Tais momentos, podem ser entendidos pelo aumento da venda de *cheiros*, *banhos*, e perfumes e, consequentemente, maior visibilidade das vendedoras. Porém, é válido apontar que o uso de saias longas e batas como forma de continuidade cultural, não é visto em todas as erveiras, apenas duas ou três, em um universo de cerca de 30 trabalhadoras, aderem a tradição, não por imposição direta do mercado, mas devido a fatores como o clima equatorial, com altas temperaturas e umidade que tornam esse tipo de vestuário menos funcional no cotidiano.

Quando indaguei sobre o não uso diário da vestimenta tradicional para uma erveira de 33 anos, que não quis se identificar, ela disse que preferia “[...] usar roupas mais modernas, só quando tem alguma reportagem na TV e a gente vai aparecer, é que eu coloco uma saia de chita florida”. Assim, o uso tradicional dessas roupas vem sendo gradualmente substituído por peças mais leves e adaptadas, o que pode contribuir para o apagamento de um marcador visual importante da presença e da identidade dessas mulheres.

Situação comentada por Shurman e Qaqish (2024), ao assinalarem que, alguns críticos argumentam que o traje tradicional torna-se cada vez mais obsoleto

face à globalização e às tendências da moda moderna. A rápida disseminação de estilos globalizados e a produção em massa de vestuário tornaram o vestuário tradicional menos relevante, especialmente entre as gerações mais jovens, que são mais propensas a adotar a moda de estilo ocidental. Esta mudança, pode resultar no eventual declínio ou desaparecimento das práticas de vestuário tradicionais, à medida que as culturas se tornam mais homogeneizadas e influenciadas pelas tendências globais. Com o aumento da chamada *fast fashion* e dos meios digitais, o vestuário tradicional pode parecer cada vez mais deslocado na vida quotidiana de muitos indivíduos. Em contraponto, os autores citam Thomas (2018) que afirma que o traje tradicional não está desaparecendo, mas sendo reinventadas e incorporadas a estilos contemporâneos, o que permite que este evolua ao mesmo tempo que mantém o seu significado cultural, oferecendo uma fusão entre o antigo e o novo que ressoa nas gerações mais jovens (tradução nossa).

Como visto anteriormente, o padrão vestimentar de indígenas, negras, *caboclas* e *mulatas*, que exerciam as mais variadas profissões, em Belém no século XIX e início do século XX, foram transportadas das atividades de trabalho para as rodas de carimbó, até ganharem o *status* de traje tradicional.

De acordo com Merlo (2016, p.60) o traje é o veículo da identidade e, portanto, o marcador de um lugar social de um determinado grupo étnico-cultural. Estes são pensados como meios de se posicionar em uma sociedade abrangente e desigual. Ou, ainda, podemos entender como os trajes populares, dentro de manifestações que recriam identidades de grupos minoritários, assimilam novos elementos desde a sua composição até suas constantes reinvenções.

A permanência do traje também se manifesta no figurino de cantoras que são símbolos populares no Pará, como Nazaré Pereira (1940-) e Dona Onete (1939-), ambas intérpretes de músicas que celebram a cultura paraense.

Com o tempo, o uso excessivo de joias, assim como o corpete e o xale mencionados por João Affonso, cedeu espaço a um vestir mais simples e adaptado, embora igualmente elaborado, como se observa nas descrições de viajantes e nas obras analisadas. Relação essa demonstrada por Silva (2016b):

[...] outros tempos perpassam a indumentária, como o *tempo-costume*, em que as roupas e adereços adquirem sentido não pela novidade daquilo que representam, mas justamente pela sua ligação com a tradição, com os tempos imemoriais, sendo marcados pela permanência. São típicas do *tempo-costume* as indumentárias ligadas a ofícios, a corporações, a

cerimônias ou rituais de toda espécie, que exprimem o pertencimento a corpos sociais ou a grupos culturais.

O que fica corroborado por Shurman e Qaqish (2024), ao afirmar que o traje tradicional desempenha um papel profundo na definição da identidade de uma comunidade, unindo história, geografia e crenças em formas tangíveis. Ele representa mais do que uma necessidade funcional, tornando-se uma personificação de valores partilhados, narrativas históricas e orgulho coletivo.

Como visto ao longo da tese, o vestir e o adornar da *Vendedora de Cheiro* também recebe influências da estética afro-indígena, resultado de camadas culturais formadas ao longo da história amazônica. Essas influências, no entanto, não se restringem ao território interno, pois dialogam com uma ampla rede afro-atlântica da qual o Caribe também faz parte.

Embora geograficamente distantes, o Pará e o Caribe compartilham uma série de conexões históricas e culturais forjadas por rotas atlânticas de comércio e circulação de saberes e estéticas afro-diaspóricas. Jatene (1997), comenta sobre o “isolamento” de Belém entre os anos de 1920 a 1960, o que acabou, paradoxalmente, levando a cidade a estabelecer relações, com outras regiões estrangeiras próximas. Segundo a autora, este “isolamento” envolveu uma dimensão econômica e sociocultural, “visto que, era muito comum, naquele momento, se ouvir contar que até mesmo as rádios de maior audiência eram de fora do país, o que gerava aqui o desenvolvimento de padrões culturais bem próximos a de outras regiões da América Latina e Caribe” (JATENE, 1997, p.28).

Para Lima (2010) o “isolamento” da região refletiu e sustentou algumas imagens e representações que atuaram significativamente na reprodução de uma série de retóricas e percepções em torno da própria definição identitária do estado do Pará e região. Além de sustentar o estabelecimento de fronteiras que se desdobraram em muitos processos, dentre os quais se destaca a identificação com a cultura caribenha, especialmente por meio da música.

Fato que foi destacado em 1978, na composição “Porto Caribe”, de Ruy Barata¹³⁹ e seu filho Paulo André Barata¹⁴⁰: “Eu sou de um país que se chama Pará, que tem no Caribe o seu porto de mar...”, o trecho sintetiza um momento em que intelectuais paraenses desenvolveram estratégias estético-políticas para afirmar uma identidade amazônica. De acordo com Lima (2010), durante as décadas de 1960 e 1970, esses agentes culturais mobilizaram elementos simbólicos como o carimbó, o caboclo amazônico e referências ao Caribe para construir um imaginário regional. Essa operação discursiva se inseria em contextos mais amplos, nacionais e globais, e foi fundamental para moldar as representações do Pará e da Amazônia, influenciadas também pela presença de gêneros musicais caribenhos e pelo engajamento de artistas, escritores e jornalistas locais. O autor sugere que a influência caribenha é concebida como símbolo da especificidade e “autonomia” ao menos cultural do estado do Pará, no que compete à relação com o “centro” hegemônico do país.

No caso de Belém, cidade portuária e ponto estratégico do comércio na Amazônia, essas trocas contribuíram para a formação de uma cultura visual híbrida e marcada por influência de elementos caribenhos, como comentado, no campo musical, nas danças performáticas de estilos como o *calypso*¹⁴¹ e *tecnobrega*¹⁴² e,

¹³⁹ Ruy Barata (Santarém, 1920-1990) advogado, cartorário, jornalista, poeta, professor e político. Exerceu intensa atividade política, elegendo-se deputado estadual pelo Partido Social Progressista. Como jornalista, até 1964 dirigiu o suplemento literário de *A Província do Pará*, além de ter sido titular da cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Artes. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/Literatura/ruybarata/index.htm>. Acesso: 12 Abr. 2025.

¹⁴⁰ Paulo André Barata (Belém, 1946-2023) poeta e compositor, foi o parceiro musical do pai. A parceria entre os dois produziu músicas clássicas à cultura do Norte do país e eternizadas na voz da cantora Fafá de Belém. Entre os sucessos, *Este rio é minha rua* (1976), *Indauê – Tupã* (1976), *Baiuca's bar* (1978) e — sobretudo — o bolero *Foi assim* (1977) e a canção *Pauapixuna* (1977), sucessos do segundo álbum de Fafá, *Água* (1977). Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2023/09/5128591-morre-paulo-andre-barata-pota-e-compositor-paraense.html>. Acesso: 12 Abr. 2025.

¹⁴¹ Foi em Trinidad, no carnaval, que nasceu o *calypso*, levados pelos escravizados africanos. Proibidos de se comunicarem uns com os outros quando ali chegaram, os escravos africanos então começaram a cantar canções, usando o Calypso como meio de comunicação. A música afro-caribenha foi sendo inoculada aos poucos, ascendendo a partir da metade dos anos 50. O músico paraense Manoel Cordeiro define o brega calypso como ritmo paraense originário do calypso identificado com a dança, também chamada de brega, mas de origem totalmente paraense, cantada, tocada e dançada. Disponível em:

<https://www.bregapop.com/historia/320-carlos-alberto-de-aguiar/51-a-origem-do-brega-e-do-calypso-carlos-alberto-de-aguiar>. Acesso: 12 Abr. 2025.

¹⁴² Nasceu nas periferias de Belém no início dos anos 2000. Também conhecido como *tecnomelody*, o gênero é um cozido eclético de estilos brasileiros e caribenhos – carimbó e forró, calipso e merengue, entre outros –, temperado pela música eletrônica e regado pelo derramamento emocional do brega. A

seus respectivos figurinos, bem como no uso de cores vibrantes presente nas pinturas de barcos *ribeirinhos* e nos padrões têxteis empregados na moda cotidiana da população belenense.

Nesse contexto de trocas culturais transatlânticas, a visualidade das *palenkeras* colombianas (Fig.73), oferece um interessante paralelo, sobretudo na centralidade do corpo feminino negro, no comércio ambulante e nos modos de vestir, pontos que tangenciam a obra *Vendedora de Cheiro* de Antonieta Feio.



Figura 73: *Palenkeras* colombianas

Fonte: Google imagens

Disponível em:

<https://www.colombiamania.com/opinion/fds-009-palenque.html>

<https://br.pinterest.com/pin/53058101854637330/> Acesso em: 01 Abr. 2025.

Essa visualidade se articula com a história da resistência negra nas Américas. Conforme explica Freire (2024, p.2) os países da América Latina e do Caribe foram profundamente moldados por sociedades escravistas coloniais, nas quais “violência, segregação e desumanização constituem intrinsecamente tal sistema social e econômico”. No entanto, como afirma a autora, esses mesmos territórios também testemunharam processos de resistência, nos quais africanos e seus descendentes criaram estratégias para buscar a liberdade e a sobrevivência. Dentre essas formas de insurgência, surgiram comunidades que buscavam autonomia como os quilombos no Brasil e os palenques na Colômbia. San Basilio de Palenque, fundado

mistura não diluiu a identidade: essa é uma música afro-amazônica. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-reptil-tecnobrega/>. Acesso: 12 Abr. 2025.

por *cimarrones*, pessoas negras que foram escravizadas e se refugiaram nos territórios da costa norte da Colômbia desde o século XVII, é reconhecido como o primeiro território negro livre das Américas.

Embora os doces façam parte da memória familiar das *palenkeras*, desde a infância, a comercialização desses produtos é relativamente recente, tendo se intensificado nas últimas seis décadas, pois, anteriormente, as mulheres trabalhavam com a venda de frutas, peixe, arroz ou tubérculos. Segundo Freire (2024, p.6):

Em Cartagena, se encontram bares, restaurantes e hotéis cujos nomes fazem referência tanto à mulher *palenkerá* quanto à sua terra natal, sendo constante a observação de sua imagem com uma cesta de frutas ou doces sob a cabeça, ornamentada com seus vestidos multicoloridos, representados pelas cores da bandeira nacional colombiana: azul, amarelo e vermelho.

A visualidade do modo de vestir das *palenkeras*, conforme observado na imagem anterior, nos revela similaridades com o padrão vestimentar das ganhadeiras: blusas no estilo ombro a ombro com folhos, em outros modelos, essas blusas recebem aplicações de renda, saias longas e volumosas, com ou sem folhos na barra, além do uso recorrente de um padrão cromático composto por azul, amarelo e vermelho, outros trajes apresentam ainda estampas florais, ampliando a expressividade visual dessas roupas. Frequentemente, as saias são sobrepostas por aventais amarrados à cintura das vendedoras, os quais apresentam bolsos e folhos nas laterais. Esses aventais podem ser confeccionados no mesmo tecido das saias, criando um conjunto visual homogêneo, ou em tecidos distintos, com estampas variadas.

Enquanto as ganhadeiras do século XIX utilizavam turbantes e as *vendedoras de cheiro* no Pará adornavam os cabelos com flores naturais, as *palenkeras* por vezes, combinam ambos os elementos em sua composição visual. Adicionalmente a esses adornos, elas também usam colares de miçangas ou contas grandes coloridas, associadas a argolas ou brincos também feitos de miçangas.

Desse modo, a visualidade construída em torno da figura da *Vendedora de Cheiro* não apenas registra uma prática social e econômica específica, mas revela um *ethos* profundamente enraizado nas formas de existir, resistir e pertencer de mulheres paraenses. Seu modo de vestir e adornar não é apenas funcional ou

decorativo, mas atua como linguagem simbólica que comunica saberes ancestrais, heranças afro-indígenas e vínculos com a terra. A vestimenta, assim, torna-se um campo de afirmação identitária, onde o trabalho com ervas e *cheiros* se entrelaça à memória viva de outras mulheres negras e *caboclas* que, ao longo do tempo, construíram formas próprias de ocupar os espaços urbanos com dignidade e resistência. A representação dessas mulheres por Antonieta Feio não é apenas um exercício de memória, mas um registro visual de um modo de ser amazônico que, mesmo diante das transformações históricas, ainda ressoa nas práticas de cuidado, espiritualidade e saberes do corpo feminino popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese apresentou um repertório visual e textual em torno da figura da *mulata paraense*, reunindo diferentes imagens em diálogo com descrições de cronistas e viajantes, articuladas a obras literárias, com destaque para Eneida de Moraes e Bruno de Menezes. Observa-se que, mesmo concebidas em suportes diversos, essas representações compartilham temas e estruturas que se entrecruzam, compondo um imaginário persistente entre o século XIX e a primeira metade do século XX. Ao longo da pesquisa, verificou-se que essas múltiplas descrições e imagens — produzidas por artistas, literatos e intelectuais, tanto brasileiros quanto estrangeiros — não apenas dialogavam entre si, mas também refletiam os debates vigentes do período, como as questões higienistas, a construção dos chamados “tipos” nacionais, a associação entre os corpos das mulheres negras e *mulatas* a uma sensualidade naturalizada.

Nesse contexto, figuras como a *mulata* e a *mameluca* disputavam protagonismo visual na Belém oitocentista, sendo recorrentes em fotografias, pinturas, desenhos e personagens literários, o que nos permite compreender o uso reiterado desses termos e de suas visualidades na constituição de um repertório simbólico regional paraense.

A análise desenvolvida permitiu alcançar o propósito proposto ao evidenciar como a obra *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Santos Feio, ao representar o vestuário e os adornos corporais de uma mulher popular de Belém, atualiza um *ethos* social e reinscreve práticas culturais persistentes no tempo.

Por meio da articulação entre análise visual, revisão bibliográfica e cotejo com descrições de cronistas, viajantes e autores literários, foi possível compreender como a artista reelabora elementos da tradição popular, conferindo-lhes densidade simbólica e ativando a memória sensorial e afetiva entre os belenenses.

Essa força simbólica torna-se ainda mais evidente quando se observa o percurso da própria obra *Vendedora de Cheiro*, datada de 1947, que passou por diversas denominações antes de receber o título atual. Inicialmente nomeada A *mulata*, foi posteriormente chamada de A *mulata cheirosa*, depois apenas *Mulata cheirosa* e A *mulata do cheiro*, título com o qual foi oficialmente incorporada ao

acervo da pinacoteca¹⁴³. Só em 1996, que a obra passa a ser chamada de *Vendedora de Cheiro*.

Essas variações no título da obra indicam não apenas uma tentativa de enquadrar a personagem dentro de uma tradição visual e discursiva já consolidada — marcada pela exotização e/ou pela sensualização da figura da *mulata* —, mas também revelam a permanência de estereótipos que atravessaram o tempo e continuaram a informar a produção artística mesmo no século XX. O uso reiterado do termo *mulata*, mesmo décadas após o auge das discussões sobre os “tipos” nacionais, demonstra como certos imaginários construídos no século XIX ainda eram mobilizados para conferir sentido e justificar a presença de representações de corpos racializados, sobretudo femininos, nos espaços museológicos, questão chamada por Figueiredo (2021) de cromofobia nas coleções artísticas¹⁴⁴.

A renomeação progressiva da obra também sugere uma tentativa de reforçar traços identificáveis e desejáveis associados a essa figura, como a feminilidade e o vínculo com elementos olfativos e tropicais, o que corrobora a leitura da personagem como parte de uma linguagem visual que articula gênero, raça e regionalismo. Desse modo, a permanência desses títulos nos convida a refletir sobre os processos de continuidade e ressignificação dos discursos coloniais e pós-abolição na arte brasileira do século XX.

Antonieta Feio conseguiu incorporar às suas obras os debates de seu tempo ao destacar a figura da *mulata*, conferindo-lhe uma nova abordagem. Em vez de reforçar a sensualidade estereotipada que predominava nas representações do século XIX, a artista evidenciou as dimensões socioculturais e religiosas de suas personagens, sugerindo uma leitura mais complexa e humanizada. Talvez por também ser mulher, tenha conseguido perceber essa figura para além do corpo, atribuindo-lhe outras camadas. Isso pode explicar sua escolha por retratar uma mulher mais velha, subvertendo expectativas e expandindo o repertório visual associado a essa personagem.

Ao recorrer às práticas vestimentares e aos adornos corporais como elementos centrais na construção da personagem *Vendedora de cheiro*, Antonieta

¹⁴³ Na pasta sobre Antonieta Feio no MABE, não há maiores informações acerca dos anos e das mudanças de nomenclatura da obra.

¹⁴⁴ Tema tratado na palestra “Cromofobia museográfica: arte, racismo e colecionismo na Amazônia” proferida por Aldrin Moura de Figueiredo, realizada de forma *on-line*, no dia 21 de maio de 2021.

Santos Feio realiza um verdadeiro giro na imagem — um processo que remete ao conceito de *pictorial turn* formulado por W. J. T. Mitchell (1994), segundo o qual a imagem deixa de ser mero suporte ilustrativo para assumir um papel epistemológico na produção de saber. Diferente dos viajantes dos séculos XIX, que registraram mulheres populares amazônicas sob o viés do exotismo e da tipificação racial, Feio ressignifica essa visualidade com uma perspectiva moderna, positiva e identitária. Seu gesto artístico é menos de descrição e mais de reinterpretação: ela recompõe a figura da mulher negra, mais especificamente da afro-indígena, não como “tipo”, mas como sujeito histórico e simbólico, articulando vestuário, adorno e gestualidade como marcas de agência e pertencimento amazônico.

Essa virada na imagem transforma a maneira como se representa — e se imagina — a mulher paraense: da figura marginalizada ou folclorizada à de um corpo protagonista, enraizado na cultura local e portador de memória. A maneira de vestir e de adornar dessas mulheres é reelaborada pela artista, que atenua o sentido hiperbólico presente em outros registros visuais e textuais, conferindo a esses elementos um papel de identidade visual e de memória coletiva. Ao fazer esse exercício, Feio reposiciona essas mulheres no centro da narrativa urbana e visual de Belém, reativando um passado, por vezes silenciado, mas não o repete: ela o reinscreve em densidade simbólica, reconhecendo nessas mulheres os traços de um pertencimento racial, de gênero e de classe que forjaram a imagem da cidade, muito além dos registros sexistas dos viajantes.

A arte brasileira na primeira metade do século XX encontra uma síntese marcante na produção de Antonieta Feio, ao evidenciar a questão da regionalidade em suas obras e visibilizar sujeitos sociais frequentemente marginalizados em sua vivência cotidiana. Ao escolher figuras como a *Vendedora de Cheiro*, a *Vendedora de Tacacá*, a *Negra* e *Mendiga*, como protagonistas de suas composições artísticas, Antonieta Feio se insere nas discussões temáticas e estéticas de seu tempo, evidenciando uma adesão crítica às tendências modernistas. Nessa perspectiva, a regionalidade assume um papel central como linguagem de modernidade que em *Vendedora de Cheiro*, a artista opta por trazer o chamado *cheiro do Pará*, que está para além do aspecto sensorial, assumindo significados ligados ao pertencimento e afirmação cultural e como símbolo de um saber-fazer regional que conecta práticas artesanais e tradições culturais, revelando relações complexas entre natureza e

identidade, além de consolidar como um elemento marcante do patrimônio da região.

Por meio desses elementos visuais, devidamente escolhidos e manejados por Feio, temos aportes de expressão da visualidade amazônica, que de acordo com Costa (2019), trata-se de um conceito que emerge da relação entre a natureza, as manifestações culturais de grupos subalternizados e a arte popular, a qual não pode ser vista como um conjunto fixo de signos, mas como um território em constante construção, atravessado por relações sociais e processos históricos.

A noção de sobrevivência da imagem, desenvolvida por Didi-Huberman (2013), parte da crença de que as imagens carregam uma potência própria, capaz de fazê-las reaparecer com novas forças e sentidos na contemporaneidade, revelando uma vitalidade em constante transformação. Assim, diante da obra *Vendedora de Cheiro* e as diversas discussões relacionadas à atualidade, podemos elencar que no universo do trabalho, ainda hoje mulheres recebem salários inferiores exercendo as mesmas atividades de homens. Outro ponto é a questão da cor que emerge como um marcador central das hierarquias raciais persistentes na sociedade e, consequentemente, na cultura visual brasileira. Esse corpo racializado, quando reconstituído na imagem artística, inscreve-se em um debate atual sobre a visibilidade e agência dos sujeitos negros na história da arte nacional, revelando como a cor da pele ainda opera como meio de distinção social, cultural e econômica.

A figura da vendedora, tal como composta por Feio, reconfigura um imaginário feminino atravessado por múltiplas opressões, mas também por resistências. Seu vestuário e suas joias, longe de serem meros adornos, funcionam como signos de pertencimento, saber e autonomia, resgatando práticas culturais de mulheres negras que desafiam os limites impostos ao seu gênero e raça. Nesse sentido, a obra dialoga com os debates contemporâneos sobre empoderamento feminino, ao destacar a agência dessas mulheres na constituição de uma estética própria e de uma presença ativa no espaço público urbano.

Outro ponto que também pode ser pensado a partir da obra *Vendedora de Cheiro*, é sobre o debate do racismo estrutural no Brasil, evidenciado nas formas como corpos pretos foram e continuam sendo marginalizados nos espaços de poder. A presença dessa personagem na pintura de Antonieta Santos Feio, embora reabilitada por uma perspectiva afirmativa, expõe as camadas históricas de exclusão e estigmatização associadas à cor, à classe e ao gênero. Ao trazer essa imagem

para o centro da composição pictórica, a artista tensiona os alicerces simbólicos do racismo estrutural, mostrando como a arte pode atuar como instrumento de deslocamento crítico, trazendo à tona sujeitos historicamente silenciados e problematizando a persistência das desigualdades raciais na construção da cultura visual brasileira.

Ao representar uma mulher negra, com características afro-indígenas e vendedora de *cheiros*, Antonieta Feio convoca a questão dos lugares de fala na arte e na história. Trata-se de uma imagem produzida por uma artista branca da elite artística, que reinterpreta um corpo e uma experiência racializada. No entanto, a possibilidade de reinscrição dessa figura a partir de uma leitura crítica permite tensionar as fronteiras entre representação e apropriação, e propõe pensar como as artes visuais podem abrir espaços para narrativas plurais, onde os sujeitos retratados não apenas figuram, mas também falam e resistem através dos signos que os envolvem.

Antonieta contribui significativamente para a compreensão da constituição da modernidade brasileira ao propor, por meio de um registro visual, um perspectivismo amazônico que evidencia as especificidades históricas e culturais de Belém, revelando outras formas de existir e narrar a cidade para além dos paradigmas hegemônicos.

Em *Vendedora de Cheiro*, a artista integra o movimento de afirmação da imagem da *mulata* como representante da identidade coletiva, além de se inscrever no processo mais amplo de afirmação de valores locais, em consonância com o ideal modernista de integrar o universal e o regional, o erudito e o popular, tal como analisado por Fernandes (2013). A autora destaca que ao deslocar o olhar para sujeitos racializados e suas expressões materiais, como o vestuário e os adornos corporais, a artista insere-se no debate que, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, reposiciona a questão da negritude na modernização artística brasileira, atribuindo à miscigenação um valor positivo e estruturante da identidade nacional. Assim, sua produção visual não apenas documenta, mas performa uma crítica cultural situada, em que o regional amazônico ganha centralidade na narrativa da modernidade.

A vestimenta que tornou-se clássica e símbolo de representatividade da mulher paraense, composta por bata branca, saia floral, flores nos cabelos e os adornos corporais (que podem ou não serem de origem religiosa), não devem ser

considerados apenas como simples vestimentas ou ornamento: são signos que condensam saberes, pertencimentos e resistências. Esses elementos visuais evocam uma memória coletiva de cuidado com o corpo, religiosidade popular, adaptação climática e distinção social, compondo um *habitus* que se manifesta tanto no cotidiano, por meio do uso do *cheiro*, dos *banhos* e de perfumes atrativos, quanto nas celebrações, pelo uso da referida composição vestimentar por dançarinhas de carimbó e na figura da *mulata cheirosa*, presença frequente em desfiles, concursos e apresentações durante a quadra junina paraense. A escolha desses signos expressa um modo de ser que é simultaneamente espiritual, estético e laborioso, transmitido entre gerações por mulheres que, ao comercializar *cheiros*, também cultivavam vínculos simbólicos com a cidade. A artista, ao inscrever tais elementos em sua obra, reativa camadas que reconhecem essas mulheres como portadoras de uma identidade visual enraizada na história e na cultura amazônica, em que o trabalho, a fé, a feminilidade e a resistência são articulados pela linguagem do vestir.

Dentre os relatos de viajantes, textos literários, desenhos, pinturas e fotografias foram registrados inúmeros nomes para referir-se a mulher popular paraense, são eles: *pardas*, *pretas*, *cafuzas*, *curibocas*, *negras*, *índias*, *mestiças*, *tapuias*, *caboclas* e *morenas*, enquanto *mulatas* e *mamelucas* figuram entre as maiores quantidades de citações.

Quanto às formas de vestimentas, ainda que ressalte o padrão usado pela *Vendedora de Cheiro* — composto por blusa branca com aplicações de renda e saia com estampa floral — , até para fins comparativos, observamos nos relatos descritivos e visuais que existiam outras múltiplas formas de vestir e que ajudavam a compor o vestuário usado por mulheres populares em Belém no século XIX (entre 1825 até 1895) e durante a primeira metade do século XX (entre 1902 até 1937).

A partir dos relatos analisados, nota-se uma preferência marcante pelo uso de blusas brancas, frequentemente adornadas com aplicações de renda nos decotes, mangas e/ou barras. Algumas peças apresentam ainda bordados de entremeios e rendas, evidenciando o cuidado estético mesmo em trajes do cotidiano. As mangas variam entre modelos longos, curtos e bufantes, compondo diferentes silhuetas e sugerindo certa liberdade criativa nas roupas populares. Há menção específica ao uso de botões de ouro em uma blusa quase transparente, indício de um desejo de sofisticação mesmo aliada a um tecido simples. Curiosamente, mesmo em contextos de trabalho, observa-se o uso de corpetes decotados e espartilhos, numa tentativa

deliberada de copiar figurinos estrangeiros e apropriar-se de códigos de distinção social. Os decotes, por sua vez, variam do modelo ombro a ombro com mangas bufantes até versões mais cavadas, que deixam parte do ombro à mostra. Também se registra uma blusa de corte simples, com mangas curtas e um único botão superior, confeccionada com tecido amarelo e, outro exemplar em um tecido vermelho.

As saias também compunham o padrão vestimentar dessas mulheres. Descritas como longas, na altura dos tornozelos, eram confeccionadas em chita, com dobras na parte traseira e nas laterais. Quanto à estampa, há menção a ramagens vermelhas e a uma saia de chita escura, sem especificação de cor. Já as saias de seda preta foram descritas em festas religiosas, sugerindo seu uso em ocasiões de maior formalidade. Os padrões estéticos variavam, como no caso de duas faixas escuras paralelas próximas à barra, do emprego de folhos, ou da saia branca de largas rendas. Também há registros da presença de uma anágua branca sob uma saia azul, bem como de uma abertura posterior de cerca de quatro ou cinco dedos em uma saia preta, evidenciando aspectos de estrutura e conforto da vestimenta. A variedade de cores incluía o riscadinho azul e branco, o uso do vermelho com desenhos decorativos na barra, além de saias brancas e amarela com flores azuis, o que indica um uso cotidiano, mas não desprovido de intenção decorativa.

Os vestidos observados nas representações variam em forma, cor e materialidade. Entre os exemplos, destacam-se modelos decotados confeccionados com tecidos brilhantes, além de peças longas como um vestido azul com mangas, um branco com mangas e decote adornado por dois folhos na saia, e outro claro com três folhos centrais e mangas curtas. Há também registros de um vestido cinza claro com mangas pregueadas e decote em 'V', cuja blusa é transpassada. A única representação de uma figura feminina branca, citada na pesquisa, traja um vestido rosa longo com cauda e mangas compridas. Destacam-se ainda modelos de transparência, como um vestido feito com entremeios de rendas brancas, e peças de tecidos populares como a chita — em tons claros ou “encarnados”, verdes, azuis e amarelos —, além de cretone creme estampado com ramagens verdes. Alguns vestidos, como os de cetim “encarnado” ou amarelo, de manga curta, cauda longa e frente mais curta na barra, eram descritos como “moda eterna para a mameluca”, marcados por decotes acentuados. Curiosamente, em determinadas ocasiões, que

não foram especificadas, evitavam-se o uso de cetim nas cores rosa, verde, azul ou outra cor considerada vistosa, revelando códigos cromáticos específicos ligados provavelmente “à decência”.

Os tecidos empregados na confecção das vestimentas analisadas revelam uma ampla variedade de texturas e as possibilidades materiais do período estudado. Entre os materiais observados estão a musselina bordada e a seda, associados ao uso em dias festivos. A cambraia e a gaze — esta última composta por algodão e linho, de gramatura baixa e bastante translúcida — reforçam o predomínio de tecidos leves e com certa transparência. O cetim, de superfície brilhante, também aparece com frequência, enquanto o fustão, tecido de algodão com trama fechada e textura suave, destaca-se por sua durabilidade e conforto. A bretanha, leve e macia, geralmente feita de linho ou algodão, reforça essa predileção por materiais frescos em climas tropicais. Já o cretone e a chita, sugere um uso cotidiano ou semi-formal, evidenciando a diversidade de tecidos disponíveis e suas funções práticas no vestuário feminino popular e urbano.

Os penteados descritos nas fontes consultadas revelam uma estética sensorialmente rica, marcada pelo uso de elementos naturais e aromáticos. O cabelo frequentemente aparece preso com pentes de casco — muitas vezes de tartaruga ou imitações — ou adornado com fitas, como a de chamalote “encarnada”, conferindo cor ao conjunto. A ornamentação floral é recorrente, com destaque para jasmins — que aparecem em forma de festão, ramo ou combinados com rosas — malmequeres vermelhos, gardêniás, orquídeas brancas e outras flores tropicais, muitas vezes dispostas em pequenos ramalhetes atrás da orelha, ou presa ao coque no alto da cabeça. Os penteados, podem ser de grande altura, repartidos ao meio em duas fartas trufas de jasmins ou espalhadas em torno da cabeça ou ainda plagiados dos modelos europeus.

Além do aspecto visual, os estilos de cabelo incorporam fragrâncias marcantes: favas de baunilha, *patchouli*, trevo, cumaru e priprioca perfumam os cabelos e intensificam a experiência sensorial. O uso de arranjos florais não apenas complementa os penteados, mas também comunica códigos sutis de feminilidade, indicando um cuidado meticoloso com a aparência e um diálogo entre natureza e identidade cultural.

Os adornos corporais descritos nas fontes revelam uma profusão de elementos preciosos e simbólicos, com ênfase no uso extensivo do ouro, empregado

tanto em joias quanto em joias de devoção. Entre as peças mais mencionadas, os colares ocupam lugar de destaque: longos, médios ou curtos, costumam portar pendentes de bentinhos, cruzes ou medalhas de ouro, sendo também relatado, nas costas, o uso de uma grande figa de azeviche. Em termos estilísticos, são recorrentes os rosários de contas ou corais, corrente de contas, frequentemente usadas em quantidade, colares com grandes contas de ouro e os chamados “quebra-cangote”, cujo nome sugere o peso excessivo das peças.

Consta ainda a presença de uma possível joia de luto, identificada por um pendente contendo uma suposta mecha de cabelo. Quanto aos materiais utilizados, além do ouro, aparecem a prata, os corais, sementes vermelhas — possivelmente olho-de-cabra — e imitações, como pérolas ou ouro falso. Destacam-se também guias de matriz afro-religiosa, como a branca de Oxalá e a vermelha e preta de Exú, bem como escapulários e bolsas de mandinga, que atribuem aos adornos uma dimensão religiosa ou supostamente protetora. Brincos de ouro, trabalhados ou com pérola central, também foram catalogados ao lado de argolas, brincos de penas vermelhas e peças de ouro falso. O uso de anéis em quase todos os dedos, pulseiras de ouro, braceletes dourados ou fitas no punho reforça a diversidade dos adornos, que atuam como marcadores visuais de identidade, fé, pertencimento e distinção social.

Em relação ao uso de calçados, as fontes consultadas revelam uma variedade de práticas que oscilam entre o estar completamente descalça e o uso de chinelas. Há menções a pés nus, calçados parcialmente, como no caso dos que apenas tocam o interior das “chinelas de polimento”, ou mesmo chinelas calçadas apenas na ponta dos pés, sugerindo uma dimensão mais performática do que utilitária. Destacam-se ainda as chamadas “chinelinhas de luxo”, entre as quais figuram exemplares pequenos e “encarnados” — isto é, usados como enfeites e não como calçados funcionais —, sendo considerados objetos de luxo. Um exemplo citado é o das pequenas chinelas de veludo azul-ferrete bordado a lantejoulas, cuja sofisticação e delicadeza indicam um caráter marcadamente ornamental. Em diversas outras descrições, contudo, não há qualquer referência explícita ao uso ou ausência de calçados, o que pode sugerir que esse aspecto não era considerado relevante para a caracterização visual da figura representada, ou ainda que a nudez dos pés fosse naturalizada em determinados contextos sociais e culturais.

Alguns artigos aparecem mencionados de forma pontual nas fontes, mas contribuem para enriquecer o repertório visual e material observado. É o caso do lenço de seda de cores vivas, usado sobre os ombros, que agrega cor à composição vestimentar. A cesta de palha, possivelmente utilizada como bolsa e, consequentemente para o transporte de pertences pessoais, sugere aspectos da vida cotidiana feminina. A presença da sombrinha, pode apontar para a preocupação funcional com a proteção solar ou das chuvas. Também foi registrado, duas vezes, o uso de cachimbo, indicando um gesto ou hábito associado à ancestralidade africana. A representação da mulher branca foi registrada com um chapéu rosa, acessório que reforça os códigos de feminilidade e distinção racial. Itens como o avental, o turbante, o paletó branco com rendas e o paletó de riscadinho azul e branco revelam variações de vestuário que, embora mencionadas isoladamente, sugerem pluralidade de estilos e funções laborais. Mesmo que pouco frequentes, tais elementos ampliam o escopo de análise sobre a construção visual e simbólica dessas figuras femininas.

Conforme comentado anteriormente, a representação da *Mulata Paraense*, de João Affonso, sugere que o excesso de informação visual — seja nas roupas, seja nas joias — funciona como uma síntese imagética que pode ter sido construída a partir de múltiplas observações feitas pelo autor ao longo do tempo. Nos testemunhos de cronistas e viajantes discutidos ao longo desta pesquisa, é recorrente a descrição de mulheres populares em contextos laborais ou festivos fazendo uso de adornos corporais em profusão, ainda que persista, como base, a combinação de blusas brancas e saias. Já em *Vendedora de Cheiro*, observa-se um apagamento parcial desse efeito hiperbólico, assim temos um processo concomitante de continuidade e de transformação visual. A artista opta por manter certos símbolos — como o crucifixo e a figa no pescoço da vendedora — em versões mais discretas: brincos pequenos, uma pulseira lisa e os cabelos presos com um ramo de jasmins e rosas. Enquanto Alexandrina, descrita por Elizabeth Agassiz, exibia cabelos armados e volumosos, Feio escolhe prendê-los, produzindo um “efeito de contenção” que reforça a busca por uma visualidade mais próxima da experiência cotidiana. A partir dessas escolhas visuais, observa-se não apenas uma operação estética, mas também uma reelaboração da memória social.

Considerando o enraizamento nas práticas culturais afro-amazônicas, seria pertinente propor o tombamento do vestuário da *mulata paraense* como traje

representativo de patrimônio cultural. Essa iniciativa reconheceria não apenas a importância estética e simbólica do vestir, mas também a agência histórica de mulheres negras na construção de identidades e tradições paraenses. Preservar esse traje é preservar narrativas de resistência, memória e pertencimento que atravessam gerações.

Por fim, do ponto de vista teórico, a pesquisa contribui ao integrar referências da cultura visual, da história da arte e dos estudos sobre o vestir, problematizando a visibilidade das mulheres populares no campo das artes. Fora do contexto acadêmico, este trabalho pode servir como subsídio para ações em educação patrimonial, políticas públicas de memória e curadoria de acervos museológicos. Entretanto, as escolhas metodológicas centradas na análise de imagens e documentos escritos limitaram a escuta de saberes populares, o que poderia ter ampliado o diálogo entre passado e presente. Como desdobramento futuro, sugere-se investigar como a visualidade dessas mulheres se projeta na arte amazônica contemporânea, bem como realizar comparações com outras regiões do país, aprofundando a compreensão das permanências e reconfigurações dessas representações no tempo.

REFERÊNCIAS

- AFFONSO, João. Três séculos de modas. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- AGASSIZ, Luís; AGASSIZ, Elizabeth Cary. Viagem ao Brasil 1865-1866. Tradução e notas de Edgar Süsskind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial (Coleção O Brasil visto por estrangeiros), 2000.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia. Educação e saberes culturais: apontamentos epistemológicos. In: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia: cartografias, literaturas & saberes interculturais, p. 649-690. Belém: Editora AEDI, 2015.
- ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. Imagens negras, espelhos brancos: um estudo das mulheres negras ao final do século XIX em Belém do Pará. In: ALVARES, Maria Luzia Miranda; D'Incao, Maria Angela (Orgs.). A mulher existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia, Belém: GEPEM. p. 27-40, 1995.
- _____. As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio - Apresentando Spivak, in: Spivak, G. Pode o Subalterno Falar? pp. 07-21. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ALLUM, Nicholas C.; BAUER, Martin W. e GASKELL, George. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento; evitando confusões. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (Orgs.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002. pp.17-36.
- ALVES, Moema de Bacelar. Exposições e mercado de arte no Pará na virada do século XIX para o XX. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312902608_ARQUIVO_Anpuh2011MoemaAlvesdoc.pdf. Acesso em: 03 Out. 2024.
- _____. Uma cozinha caipira entre o privado e o público: os caminhos de uma tela e seu estudo. In: Anais do 36 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas, Outubro 2016. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_Moema%20Alves.pdf. Acesso em: 08 Jan. 2025.
- ALVES-MELO, Patrícia. Luís, Alexandrina e Trajano: os ajudantes esquecidos dos naturalistas na Amazônia, século XIX. In: Figueiredo, Aldrin Moura; Sarges, Maria de Nazaré; Barroso, Daniel Souza.. (Org.). Águas Negras: estudos afro-luso-amazônicos no Oitocentos. 1ed.Belém - Pará: UFPA/ Cátedra João Lúcio de Azevedo, v. 1, p. 129-152, 2021.

ANDRADE, Ana Paula Freitas de. Giovanni Verga e a construção do Verismo. Literatura e Sociedade (USP), São Paulo, v.15, n.14, p. 46-65, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/64212>. Acesso em: 6 Jan. 2025.

ANDRADE, Rita Morais de. *Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Lucas Monteiro de. Representações marajoaras em relatos de viajantes: natureza, etnicidade e modos de vida no século XIX. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

ATAIDE, Luciana de Barros. Identidade e cultura na crônica “Banco de Cheiro”, de Eneida de Moraes. *Afluente*, v.7, n.20, p. 05-18, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/15658>. Acesso em: 13 Jun. 2023.

AZEVEDO, Aluísio de. O cortiço. 2. ed. Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. Ensaio corográfico sobre a província do Pará. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

BARBOSA, Reinaldo Imbrozio; LIMA, Artur Dalton; MOURÃO JUNIOR, Moisés. Biometria de frutos de buriti (*Mauritia flexuosa* L. F. - Aracaceae): produção de polpa e óleo em uma área de savana de Roraima. Amazônia: CI e Desenvolvimento, Belém, v.5, n. 10, p. 71-85, jan./jun., 2010. Disponível em: <https://www.alice.cnptia.embrapa.br/alice/bitstream/doc/870656/1/CDN10BiometriadeFrutosdo.pdf>. Acesso em: 03 Ago. 2024.

BASSALO, Célia Coelho. *O Art Nouveau em Belém*. Belém: Editora Grafisa, 1984.

BATCHELOR, David. *Cromofobia*. São Paulo: Senac, 2007.

BATES, Henry Walter. *O naturalista no Rio Amazonas*. Volume 1. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BATES, Henry Walter. *O naturalista no Rio Amazonas*. Volume 2. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BATISTA, Sônia Socorro Miranda; GOMES, Flavia Ferreira. Cultura cabocla amazônica: saberes e organização sócio-produtiva dos moradores na Ilha do Combu/Pará. Anais do VI Jornada Internacional de Políticas Públicas, 2013. Disponível em:<https://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2013/JornadaEixo2013/anais-eixo6-estadoculturaeidentidade/culturacoboclamazonica.pdf>. Acesso em: 08 Out. 2024.

BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d'o Brasil dos viajantes. Revista USP, São Paulo, n.30, p. 08 -1 9 , jun./ago. 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25903/27635>. Acesso em: 20 Ago.

2024.

BELTRAMIM, Fabiana. Sujeitos iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Organização da edição brasileira de Willi Bolle, colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Matos. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. A medicina mágica das bolsas de mandinga no Brasil, séc. XVIII. Anais do XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006. Disponível em:

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Leonardo%20Carvalho%20Bertolossi.pdf>. Acesso em: 20 Nov. 2023.

BEZERRA, Andrezza Gomes de Lima. O Naturalismo em *Morbus*: romance patológico, de Faria Neves Sobrinho. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

BEZERRA NETO, José Maia. Escravidão negra no Grão-Pará (sécs. XVIII-XIX). Belém: Paka-Tatu, 2001.

BIARD, Auguste François. Dois anos no Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

BITTENCOURT, Renata. Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BOAS, Franz. A Religião dos Índios Americanos. In: A Formação da Antropologia Americana (1883-1911): Antologia. Rio de Janeiro: Contraponto/EdUFRJ, 2004.

BORGES, Manuela. Ogum, Orfeu e Anastácia: gênero no discurso e práticas culturais dos grupos culturais negros em Salvador, Bahia, Brasil: um estudo de caso: A escola de música e dança Didá. Comunicação apresentada no III Simpósio Internacional Del Caribe, em outubro de 2004.

BOUCHER, François. História do Vestuário no Ocidente. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOURDIEU, Pierre. O Poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRITTO, Rosangela Marques de; MIRANDA, Dávison Cirilo Queiroz. Museu da Universidade Federal do Pará e a Coleção Carmen Sousa (1908-1950): preservação da documentação museológica. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 25, 2016. Porto Alegre. Anais. Porto Alegre, ANPAP, 2016.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre, RS : Zouk, 2020.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.

CAMPELO. Marilu Márcia. Feira do Ver-o-Peso: cartão postal da Amazônia ou patrimônio da humanidade? *Revista Humanitas*, v. 18, n. 2, p. 149-170, 2002.

CONRADO, Mônica; CAMPELO, Marilu; RIBEIRO, Alan. Metáforas da cor: morenidade e territórios da negritude nas construções de identidades negras na amazônia paraense. *Afro-Ásia*, núm. 52, pp. 213-246. Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2015.

CAMPOS, Américo de. *Noções Geraes de Hygiene*. Belém: Editora Livraria Escolar, 1912.

CANCELA, Cristina Donza. Adoráveis e dissimuladas: as relações amorosas das mulheres das camadas populares na Belém do final do século XIX e início do XX. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Revista Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Época II, Vol. III, N.5, p. 109-128, junio 1997. Universidad de Colima, México. Disponível em: <http://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=download&ID=2710&N=1>. Acesso em: 13 Abr. 2025.

CANDIDO, Mariana P.; RODRIGUES, Eugénia. “O racismo tem uma história” – Entrevista com Silvia Hunold Lara. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v.44, n.3, 518–524, 2018.

CARVALHO, João Marques de. *Hortencia*. Pará: Livraria Moderna, 1888. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/livros/hortencia1888/2/>. Acesso em: 28 set. 2024.

CARVALHO, Julia Soares Leite Lanzarini de. *Benvinda a mulata: o sentido da mestiçagem na Capital Federal* de Arthur Azevedo. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Usos sociais e historiográficos. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto. 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia da Alimentação no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e*

Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010.

CERTEAU, Michel de. Artes de Fazer. In: A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer, pp. 33-53. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

CHAVES, Celma; GONÇALVES, Ana Paula Claudino. O mercado público em Belém: arquitetura e inserção urbanística. In: Anais do IV Colóquio Internacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem. São Paulo, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 23a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Revista TOMO, do Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe (São Cristóvão-SE, NPPCS/UFS), N. 6, 2003.

COSTA, Gil Vieira. Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó – negritude, indianidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). In: Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis. 2015.

CORBIN, Alain. Sabores e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n.6/7, p.35-50, 2010. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>. Acesso em: 18 Mai.2024.

CRANE, Diana. A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

CUCHE, Denys. Cultura e Identidade, in A noção de cultura nas ciências sociais, pp. 175-202. São Paulo: EDUSC, 1999.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. Joias de crioula. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

DAFLON, Verônica Toste. Tão longe, tão perto: pretos e pardos e o enigma racial brasileiro. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DAMATTA, Roberto. Relativizando: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DAOU, Ana Maria. A *Belle Époque* Amazônica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
DERENJI, Jussara da Silveira. Igrejas, palácios e palacetes de Belém. Brasília: Iphan / Programa Monumenta, 2009.

DIAS. Maria Odila Leite da Silva. Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX. São Paulo: Brasiliense. 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Atlas ou o gaio saber inquieto - O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIEGUES, Antonio Carlos. (org). Os Saberes Tradicionais e a Biodiversidade no Brasil. São Paulo: USP, 2000. Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil. Brasília: Ministério do Meio Ambiente; São Paulo: USP, 2001. (Biodiversidade 4).

DRUMOND, Marco Aurélio. Indumentária e cultura material: produção, comércio e usos da Comarca do Rio das Velhas (1711-1750). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

EDWARDS, William. A voyage up the river amazon including a residence at Para. London: John Murray, 1847. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/119342#page/21/mode/1up>. Acesso em: 10 Mar. 2022.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Anita Malfatti. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2349-anita-malfatti>. Acesso em: 29 Jan. 2025.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Antônio Ferrigno. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22413/antonio-ferrigno>. Acesso em: 20 Nov. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Henry Chamberlain. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6947-henry-chamberlain>. Acesso em: 28 Jan. 2025.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Jean-Baptiste Debret. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5543-jean-baptiste-debret>. Acesso em: 28 Jan. 2025.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Johann Moritz Rugendas. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas>. Acesso em: 18 Nov. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete José Irineu de Souza. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23691/jose-irineu-de-souza>. Acesso em: 16 Set. 2024.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Joseph Léon Righini. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23661/joseph-leon-righini>. Acesso em: 23 Dez. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Marc Ferrez. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26241/marc-ferrez>. Acesso em: 27 Dez. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Verbete Tarsila do Amaral. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/300-tarsila-do-amaral>. Acesso em: 17 Fev. 2025.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: DEL PRIORE, M. (Org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, p. 322-361, 2015.

ENTWISTLE, Joanne. *The fashioned body: Fashion, dress & modern social theory*. 2 ed. Polity Press: Cambridge, UK, 2015.

ESCOREL, Silvia. Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro - século XVIII). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

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

FARES, Josse; NUNES, Paulo. Batuque: Farol e espelho de uma raça. Texto apresentado com prefácio da 7a Edição de Batuque, 2005.

FARIA, Daniel. História de reviravoltas: como surgiu um Modernismo na Amazônia. Amazônia Latitude, 2022. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2022/03/14/historiade-reviravoltas-como-surgiu-um-modernismo-na-amazonia/>. Acesso: 01 Abr. 2022.

FARIAS. Edison. Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, p.198-207, 2010a. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a18.pdf. Acesso em: 14 Nov. 2023.

FARIAS, Juliana Barreto. João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da *Belle Époque* carioca. Revista de História, São Paulo, n. 162, p. 243–270, 2010b. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19158>. Acesso em: 11 Out. 2024.

FERNANDES, Caroline. O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

_____. O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. IAP, 2013.

FERNANDES PINTO, Matheus. Imagens dialéticas: a representação do passado cultural em Walter Benjamin. Cadernos Walter Benjamin, n.30, 2023.

FERREIRA. Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Org.). O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, p. 61-91, 2017.

FERREZ, Marc. In: Instituto Moreira Salles, 2023. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/08/28/sobre-marc-ferrez/>. Acesso em: 27 Dez. 2023.

FIGUEIREDO, Aldrin. Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908 - 1929). Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

_____. A Fiandeira e a Lavadeira: pintura de gênero e história do trabalho na *Belle-Époque* Paraense, 1895-1905. DezenoveVinte, 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/coloquio/coloquio_2010/resumos/aldrim.htm. Acesso em: 04 Out. 2024.

_____. Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história. Prefeitura Municipal de Belém, Fundação Cultural do Município de Belém. FUMBEL, 2011.

_____. Vestir a História: Pintura, moda e identidade nacional da Amazônia, c. 1916-1923. Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, n.53, p. 1-13, abr. 2012.

_____. Cromotopia e História: Frederico José de Santa-Anna Nery e o folclore afro-indígena na Amazônia, 1885-1889. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP). ISSN: 2359-0831 - on-line. Belém, v. 07, n. 03, p. 123 – 143, nov. 2020.

_____. Outras margens, outros centros: o modernismo brasileiro a partir da Amazônia. In: Aracy Amaral; Regina Teixeira de Barros. (Org.). Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação. 1ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna, v. 1, p. 54-67, 2021.

_____. Amazônia não foi esquecida no Modernismo; criou-se um lugar para ela, diz historiador. Amazônia Latitude, 2022. Disponível em: <https://amazonialatitude.com/2022/03/11/amazonia-nao-foi-esquecida-no-modernismocriou-se-um-lugar-para-ela-diz-historiador/>. Acesso: 01 Abr. 2022.

FIGUEIREDO, Luciano. O avesso da memória: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993

FLORENCE, Herculés. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. Brasília: Edições do Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

FONTES, Edilza. Galegas, negras e caboclos: trabalho e relações etnias em Belém (1880-1890). In: ÁLVARES, Maria Luzia Miranda; D'INCAO, Maria Ângela; SANTOS, Eunice Ferreira dos. (Orgs.). Mulher e Modernidade na Amazônia – Tomo I, Belém: GEPEM, p.181-202, 1997.

FREIRE, Maíra Samara de Lima. “Levanté mis hijos, mi mamá me levanto”: o comércio de doces das *palenkeras*. MANA, Rio de Janeiro, online, v. 30, p. 1-70, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/MbH3WJrZVjhSWJnzjVzYXk/>. Acesso em: 13 Abr. 2025.

FREITAS, Fernando Vieira de. Das kitandas de Luanda aos tabuleiros da terra de São Sebastião: conflitos em torno do comércio das quitandeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2015.

FREYRE, Gilberto. Modos de homem e modas de mulher. Rio de Janeiro: Global, 2009.

GALVÃO JÚNIOR, Heraldo Marcio. Quem não pode morder não mostra os dentes: modernistas e antropofágicos entre São Paulo e Belém do Pará nos anos 1920. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

GARCIA, Kárita.; ANDRADE, Rita. Cultura Visual e as Imagens: contribuições a uma pesquisa. In: Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-23_A_cultura_Visual.pdf. Acesso em: 16 Jul. 2022.

GOLA, Eliana. A jóia: história e design. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher negra. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs.). Por um feminismo afro-latino-americano, p. 25-44. São Paulo, Zahar, 2020.

GONZÁLEZ, Virginia Barciela. *El lenguaje de los adornos: tecnología, uso y función: Adornos personales de la Edad del Bronce en Alicante y Albacate*. Tese en Prehistoria. Universidade de Aloicante, España, 2015.

HAGE, Fernando. João Affonso: O homem que escreveu o primeiro livro de história da moda no Brasil. In: Anais do 6º Colóquio de Moda. São Paulo, 2010: Disponível em:http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71890_Joao_Affonso_-_O_Homem_Que_Escreveu_o_Primeiro_Livro_d.pdf. Acesso em: 13 Jul. 2022.

_____. Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX e XX. Colóquio Moda, Rio de Janeiro, set. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/5091122/Olhares_e_Imagens_da_Mulher_Paraense_atravessando_a_cidade_entre_os_s%C3%A9culos_XIX_e_XX. Acesso em: 23 Ago. 2024.

_____. Imagens na história do vestuário: cânones e sintomas na obra Três Séculos de Modas (1923). Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

HALBWACHS, Maurice. Memória Individual e Memória Coletiva, in A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou, pp. 29-70. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HENSCHEL, Alberto. In: Brasiliiana Fotográfica. Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: <https://brasiliayanafotografica.bn.gov.br/?p=1138>. Acesso em: 25 Dez.2023.

HILL, Marcos César de Senna. Quem são os mulatos? sua imagem na pintura modernista brasileira. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Christiano Jr. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

IMADA, Heloísa Leite. Moda: desfile literário. Campinas: Unicamp /IEL/Setor de Publicações, 2019.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Macchiaioli. História das Artes, 2020. Disponível em: <https://www.historiad das artes.com/macchiaioli/>. Acesso em: 10 Jan. 2025.

JACINTO, Pablo Mateus dos Santos; SANTOS, Carla Liane Nascimento. Contribuição histórica para a representação social da categoria dos vendedores

ambulantes pela população de Salvador. Opará - Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação, Paulo Afonso, ano 1, vol. 2, jun./dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/opara/article/view/ART0016>. Acesso em: 09 Set. 2023.

JANSEN, Maria Angela. *Fashion and Phantasmagoria of Modernity: na introduction to decolonial fashion discourse*. *Fashion Theory*, p.815-836, 2020.

JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. Jóias de adorno, como investimento e de devoção. São João Del Rei/UFSJ, 2003. Disponível em: <https://docplayer.com.br/16359858-Joias-de-adorno-como-investimento-e-de-devocao-erlaine-aparecida-januario.html>. Acesso em: 09 Set. 2023.

JATENE, Izabela de Souza. Tribos urbanas em Belém: *drag queens*, rainhas ou demônios. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.

JUNIOR, Peregrino. Vida Futil. Editora: Leite Ribeiro, Rio de Janeiro, 1923.

KAWAMURA, Yuniya, *Fashion-ology: an introduction to fashion studies*. Berg, 2005.

KERBER, Alessander. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. ArtCultura, Uberlândia, v.7, n.10, jan.-jun. 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1288>. Acesso em: 07 Out. 2024.

KIDDER, Daniel. Reminiscências de viagens e permanências no Brasil: províncias do Norte. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O olhar europeu. São Paulo: Edusp, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Negros no estúdio do fotógrafo. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LACERDA, Franciane Gama; SARGES, Maria de Nazaré. De Herodes para Pilatos: violência e poder na Belém da virada do século XIX para o XX. Projeto História, São Paulo, n.38, p.165-182, jun. 2009.

LACERDA, Franciane Gama. “Merecedoras das páginas da história”: memórias e representações da vida e da morte femininas (Belém, séculos XIX e XX). Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 38, p.395-423, janeiro-junho de 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/9Nws5Nr9Xpp9mGtSmbmJwCN/?lang=pt>. Acesso em: 05 Out. 2024.

_____. “Sou Livre”: narrativas e representações de mulheres em Belém do Pará (século XIX). Revista Gênero na Amazônia-UFPa, Belém, n.7-12, p.25-33, jul./dez., 2017.

LAGO, Mara Coelho de Souza; MONTIBELER, Débora Pinheiro da Silva; MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. Pardismo, Colorismo e a “Mulher Brasileira”: produção da identidade racial de mulheres negras de pele clara. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.31, n.2, 2023.

LAMPERT, Jociele. A imagem da moda e a cultura visual como proposições para a docência em artes visuais. In: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/106.pdf>. Acesso em: 13 Jul. 2022.

LAPA, José Roberto do Amaral. *Os Excluídos. Contribuição à História da pobreza no Brasil (1850-1930)*. Campinas, SP: Editora Unicamp. 2008.

LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos Setecentistas. Escravidão, cultura e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEITE, Marcelo Eduardo. *Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr.* Visualidades, Goiânia, v.9, n.1, p. 25-47, jan/jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18368>. Acesso em: 20 Jan. 2020.

LIMA, Andrey Faro de. “O Caribe é Aqui!”: Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. In: 27 Reunião Brasileira de Antropologia, Conhecimentos e saberes tradicionais no Brasil plural, Belém, 2010.

LIMA, Déborah Magalhães. A construção histórica da categoria caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural. In: *Novos Cadernos NAEA*, vol 2, nº 2, UFPA, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia do Bolso, 2009.

LODY, Raul. *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

_____. *Jóias de Axé: fios de contas e outros adornos do corpo; a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LOTIERZO, Tatiana. *Contorno do (In)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850 - 1940)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém: memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade*. Belém: Supercorões, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas de comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? Visualidades, v.4, n.1, p. 64-79, jan-dez 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17999/10727>. Acesso em: 18 Jul. 2022.

_____. Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual. Educação & Linguagem. São Paulo. v. 13, n.22, p.19-31, jul-dez., 2010. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/2437>. Acesso em: 18 Jul. 2022.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. Cuias, cachimbos, muiraquitãs: a arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao modernismo. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 12, n. 2, p. 403-426, maio-ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/cYgK4q8QWBzpXMtjzwcwDKN/?lang=pt>. Acesso em: 16 Out. 2024.

_____. Louças e panos da terra: modelando e tecendo re-existências nas missões jesuíticas da Amazônia. Esboços, Florianópolis, v. 30, n. 53, p.68-80, jan./abr., 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/93889>. Acesso em: 16 Set. 2024.

MARTINS JUNIOR, Rui Jorge Moraes. Visto, logo existo: moda, sociabilidade feminina e consumo em Belém no limiar do século XX. Dissertação – (Mestrado em História), Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

MASON, Peter. *Infelicities: representations of the exotic*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/fGFrcB87WgdfKt8QDkrBvvh/>. Acesso em: 22 Nov. 2023.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Medicinas populares e pajelança cabocla na Amazônia. In: ALVES, Paulo César; MINAYO, Maria Cecília (Org.). Saúde e doença: um olhar antropológico. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, p.73-81, 1994. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/tdj4g/pdf/alves-9788575412763-06.pdf>. Acesso em: 22 Jan. 2023.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. História do design gráfico. Trad.: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). Anais do Museu Paulista Nova Série, São Paulo, v.1, n.1, p. 207-222, 1993.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p.11-36, 2003.

MENEZES, Bruno de. Batuque. Belém: edição especial, 1984.

_____. Poesias esparsas. Obras completas de Bruno de Menezes. Belém: SECULT, 1993, v.1. Obras Poéticas.

MERLO, Márcia. Traje de tradição: elementos da contemporaneidade na cultura de rua. ModaPalavra e-periódico, n. 18, pp. 56-71, jul-dez, 2016. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7886>. Acesso em: 23 Dez. 2023.

MIGNOLO, Walter. *El Pensamiento Decolonial: Desprendimiento y Apertura. Un Manifiesto*. In: GÓMEZ, Santiago Castro; GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). *El Giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más Allá del Capitalismo Global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 25-46. 2007.

MITCHELL, William John Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago, 1994.

_____. Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin. v. LXXVII, n.4, p. 540-544, dez.1995.

MIRANDA, Cybelle Salvador et al. Santa Casa de Misericórdia e as políticas higienistas em Belém do Pará no final do século XIX. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.22, n.2, p.525-539, abr - jun. 2015.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. Para além do “Traje de Crioula”: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas da Bahia oitocentista. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia G.; FREITAS, Joseania. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. In: Mneme – Revista de Humanidades: RN, v.07, n. 18, p. 382-403, out./nov. 2005.

MORAES, Eneida de. Terra Verde. Belém: Livraria Globo, 1929.

_____. Aruanda e Banho de Cheiro. Belém: Secult / FCPTN, 1989.

MOREIRA, Eidorfe. O romance Hortência de Marques de Carvalho. 2020. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/o-romance-hortencia-de-marques-de-carvalho-2/> Acesso em: 25 Out. 2024.

MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. Pensando na raça/inventando a cor: intelectuais paraenses no final do XIX e a “criação” da mulata no Brasil. In: SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). Marajó: um arquipélago sob a ótica da Cultura e da Biodiversidade. Belém: UFPA, 2002.

_____. O que a mulata tem a ver com a Senhora Aparecida? Discursos sobre cor, raça e gênero no Brasil (na virada do XIX e do XX). Humanitas, Belém, v.20, n. 1/2, p.7-27, 2005.

_____. Da “bela Joaninha”, que virou mulata paraense e desapareceu nos becos da “cidade morena”: jornalistas, literatos e artistas construindo imagens negras. In: CANCELA, Cristina Donza; CAVALCANTI, Natália, et al. (Orgs.). História das mulheres na Amazônia: (Pará, século XVIII aos dias atuais). São Paulo: Livraria da Física, 2023.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. A travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637 - 1899). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MOURA, Ignacio Baptista de. De Belém a S.João do Araguaya: Valle do Rio Tocantins. H. Garnier, Livreiro-Editor, Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor 109; Rue des Saints-Pères 6, Paris, 1910.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO. Entre Estantes: AD. H. VAN EMELEN: a trajetória de um artista belga em São Paulo. 2019. Disponível em: <https://museudaimigracao.org.br/blog/conhecendo-o-acervo/entre-estantes-ad-h-van-emelen-a-trajetoria-de-um-artista-belga-em-sao-paulo>. Acesso em: 23 Dez. 2022.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, jun. 2007.

OLIVEIRA NETO. A penca e o barangandan: as vestimentas das mulatas e crioulas baianas. In: Cadernos Antonio Vianna: Salvador (Comissão Baiana de Folclore), p.13-19. 1968.

ORICO, Osvaldo. Mitos ameríndios e Credices amazônicas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: Brasília, INL, 1975.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2005.

OVIEDO, A. “Nota preliminar”. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

PAES, Francisco Augusto Lima. Vestígios do Sagrado: a obra de arte como possibilidade de mediação entre religião e cultura na pintura de Antonieta Santos

Feio. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2016.

PAIVA, Eduardo França. Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PANTOJA, Letícia Souto; Leal, Luiz A. Pinheiro. Das bulhas e vozerias: a presença de mulheres na capoeira, em Belém do Pará no final do século XIX. In: ALVARES, Maria Luzia Miranda; SANTOS, Eunice Ferreira dos (Orgs.). Desafios de identidade: espaço - tempo de mulher, Belém: CEJUP: GEPEM: REDOR, p. 69-86, 1997.

PANTOJA, Leticia Souto. Ilusão de Ótica: Fotografia e Cidade na Amazônia (1890 – 1910). Revista História e-História, parte II, 2009.

_____. Trilhos, veios e caminhos da cotidianeidade das camadas populares de Belém: 1918-1939. Tese de doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. Domínios da Imagem, ano IV, n. 8, p. 41-52, mai. 2011. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23351>. Acesso em: 16 Jul. 2022.

PEIRANO, Mariza. A teoria vivida: e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

PEIXOTO, Afrânio. Breviário da Bahia. Salvador: Agir, 1945.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira; SARGES, Maria de Nazaré. Fotografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX). Revista Estudos Amazônicos, Belém, v. VI, n.2, p. 1-31, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/14894667-Photografia-fidanza-um-foco-sobrebelem-xix-xx.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. 1.ed. Rio de Janeiro, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história, Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em: 29 Out. 2024.

PIZARRO, Ana. Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

PROWN, Jules David. *Mind in matter: an introduction to material culture theory and method*. Winterthur Portfolio, v. 17, n. 1, p. 1-19, 1982.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. As imagens da moda e a moda das imagens. DOBRAS – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 2, n. 4, p. 76–83, 2008. Disponível em:
<https://dabras.emnuvens.com.br/dabras/article/view/337>. Acesso em: 15 Jul. 2022.

REIS, Carolina Menezes de Brito. Itinerário de Bruno de Menezes: poeta modernista de Belém do Pará (1893-1931). Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

ROBERT, Pascale de; VELTHEM, Lucia Van. A hora do tacacá: consumo e valorização de alimentos tradicionais amazônicos em um centro urbano (Belém – Pará). *Anthropology of food*, 2009. Disponível em:
<https://journals.openedition.org/aof/6466>. Acesso em: 2 Ago. 2021.

RODRIGUES, Silvio Ferreira. Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romantização entre o império e a república em Belém do Pará (1867 - 1892). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

ROSA, Guilherme Carvalho da. A discussão do conceito de identidade nos estudos culturais, in Anais do 11º Colóquio Internacional sobre a Escola Latino Americana de Comunicação, pp. 1-16. Pelotas/RS, 2007.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage, 2001.

ROSSOTTI, Beatrice. O Brasil que veste afrodiáspora: a performance cotidiana de mulheres negras no século XIX. Revista Calundu, v.7, n.1, jan-jun. 2023. Disponível em: <https://calundu.org/wp-content/uploads/2024/09/1artigo-1.pdf>. Acesso em: 05 Abr. 2025.

RUEDA, Paula. Revolução Silenciosa através do Vestuário e o Estilo “Alternativo” do Século XIX. 2013. Disponível em:
<https://omundovestido.wordpress.com/2013/03/26/revolucao-silenciosa-atraves-do-vestuario-e-o-estilo-alternativo-do-seculo-xix/> Acesso em: 29 out. 2024.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. Revista Brasileira do Folclore, Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, p. 257-282, set.-dez. 1969.

SALLES, Vicente. O Negro no Pará, sob o regime da escravidão. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Universidade Federal do Pará, Col. Amazônica: série José Veríssimo, 1971.

_____. David Osipovitch Widhopff: um artista russo no Grão Pará., Brasília, Micro edição do autor. In: Memorial Vicente Salles. 1994. Disponível em:
<https://vicentesalles.wordpress.com/as-microedicoes/>. Acesso em: 01 Jul. 2024.

- _____. O negro na formação da sociedade paraense. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SAMPAIO, Patrícia Melo. Crônica de gente pouco importante VI: Alexandrina, a aprendiz de naturalista. Manaus: Amazônia Real, 2015. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/cronica-de-gente-pouco-importante-vi-alexandrina-a-aprendiz-de-naturalista/>. Acesso em: 08 Fev. 2023.
- SANJAD, Nelson. O Círio negro de Jacques Huber. 2023. Disponível em: <https://medium.com/@ensaio/o-c%C3%ADrio-negro-de-jacques-huber-6b21e4502689>. Acesso em: 25 Jan. 2025.
- SANTOS, Camila Geracelly Xavier Rodrigues dos. Aby Warburg, a função rememorativa das imagens e o tempo: relatos e análises de Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens. Revista Temática. Ano XV, n. 7. NAMID/UFPB. Julho/2019. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index>. Acesso em: 25 Fev. 2025.
- SANTOS, Fabiane Vinente dos. "Brincos de ouro, saias de chita": mulher e civilização na Amazônia segundo Elizabeth Agassiz em Viagem ao Brasil (1865-1866). História, Ciências, Saúde — Manguinhos, v. 12, n. 1, p. 11-32, jan.-abr. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000100002>. Acesso em 13 Jun. 2024.
- SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. ModaPalavra. Florianópolis, V. 13, N. 28, p. 164–190, abr./jun. 2020.
- SANTOS, Josiclei de Souza. Identidade e erotismo em *Batuque*, de Bruno de Menezes. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.
- SANTOS, Milton. Território e Sociedade. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo. 2000.
- SANTOS, Vanicléia Silva As bolsas de mandinga no espaço Atlântico: Século XVIII. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a *Belle-Époque* (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2º Ed. 2010.
- SARRAF PACHECO, Agenor. Cosmologias afroindígenas na Amazônia Marajoara. Projeto História, São Paulo (PUCSP), v.44, p.197-226, jun. 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 29, ano 10, p. 49-63, 1995. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm. Acesso em: 15 Out. 2024.

_____. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v.4, n.2, p. 391-431, dec. 2014.

_____. Teorias raciais In: Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos. 1a Ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

_____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira, 1a edição, São Paulo: Claro Enigma, 2021.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n.2, p. 71-99, jul/dez.1995.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHURMAN, Ali; QAQISH, Raed. *Traditional clothes around the world: a cultural reflection. IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, v.29, issue 12, series 2, December, 2024.

SILVA, Camila Ferreira Santos. “Ser elegante”: Mulher, moda, corpo e sociabilidade em São Luís/MA (1890-1920). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016a.

SILVA, Camila Borges da. A indumentária na corte joanina: o tempo-moda e o tempo-costume no Rio de Janeiro do início do oitocentos (1808-1821). In: MEIRELLES, Juliana G.; PINHEIRO, Marieta de C. (org.). Leituras e interpretações sobre a época joanina (1792-1826). Curitiba: Prismas, p.147-170, 2016b.

SILVA, Emanuel Francisca Ferreira. Estampa chita e censura: Linguagem não-verbal e suas diversas interfaces comunicacionais. *Revista Encontros de Vista*, v.5, n.1, p. 96-107, 2010. Disponível em: <http://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4404>. Acesso em: 18 Jul. 2022.

SILVA, Laura Camila Silva da. De literatas a dançarinas: as representações das artistas nas obras de David Widhopff. In: Ana Luiza Mendes; Elen Biguelini; Roberta Bentes. (Org.). *Ó abre alas que eu quero passar: olhares femininos e sobre mulheres na História*. 1ed. Paraná: Universidade Federal do Paraná, v. 1, p. 426-445, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/103990240/De_literatas_a_dan%C3%A7arinhas_as_representa%C3%A7%C3%A5es_das_artistas_nas_obras_de_David_Widhopff. Acesso em: 18 Jun. 2024.

_____. David Widhopff e as ilustrações satíricas no periódico paraense *O Mosquito*. In: Anais do 3º Seminário de Pesquisadores de História da Arte - UERJ - N.3, 2023a. Disponível em: https://www.academia.edu/116403497/David_Widhopff_e_as_ilustra%C3%A7%C3%A5es_sat%C3%A3dicas_no_per%C3%B3dico_paraense_O_Mosquito&nav_from=d5164221-5918-47c3-8c46-7e9bfce3ea65&rw_pos=0. Acesso em: 18 Jun. 2024.

_____. David Widhopff e a produção de ilustrações simbolistas na Amazônia (1894-1896). In: Anais do V Encontro de Pós-Graduandos da Sociedade de Brasileira de Estudos do Oitocentos. UFMA, 2023b. Disponível em: [https://www.even3.com.br/anais/v-encontro-de-pos-graduandos-da-seo/721522-david-widhopff-e-a-producao-de-ilustracoes-simbolistas-na-amazonia-\(1894-1896\)/](https://www.even3.com.br/anais/v-encontro-de-pos-graduandos-da-seo/721522-david-widhopff-e-a-producao-de-ilustracoes-simbolistas-na-amazonia-(1894-1896)/). Acesso em: 18 Jun. 2024.

_____. O russo David Widhopff e a representação de temáticas brasileiras entre a França e Belém do Pará (1895-1910). Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2024.

SILVA, Lucielma Lobato. Entre os cheiros e garrafadas: o trabalho das vendedoras de cheiro nas feiras públicas de Belém-PA em 1830-1890. Margens, v.11, n.16, p. 238-253, jun. 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/5395>. Acesso em: 13 Jun. 2023.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022.

SIQUEIRA, Carmen Andrea Peres Monteiro. Carmen Sousa: Levantamento do acervo pertencente ao Museu da Universidade Federal do Pará. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1995.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano In: Mary Del Priore (Org.). História das mulheres no Brasil. 10. ed. São Paulo: Contexto, p. 362-400, 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Patrícia Ricardo. Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé. São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: contextos, temas e debates. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 3, p. 745-760, set.-dez. 2012.

TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press. 2002.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial, Revista Antíteses, Universidade Estadual de Londrina, v.10, n.20, p.

829-856, 2017. Brasil. Disponível em:
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/29572>. Acesso em: 13 Mar. 2022.

_____. Entre Tecidos e Adornos: a moda das mulheres das camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912). Gênero na Amazônia, Belém, n.13, p. 169-186, jan./jun., 2018, Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13243/9188>. Acesso em: 13 Mar. 2022.

_____. A identidade amazônica nas joias paraenses. Complexitas, Belém, vol.4, n.1, p. 9-17, jan-jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/complexitas/article/view/8037>. Acesso em: 13 Mar. 2022.

_____. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. I.], v. 15, n. 30, p. 157–180, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1239. Disponível em: <https://dabras.emuvens.com.br/dobras/article/view/1239>. Acesso em: 13 Mar. 2022.

_____. Reflexões sobre as vestimentas das trabalhadoras populares de Belém, na primeira metade do século XX, a partir das pinturas de Carlos de Azevedo, Antonieta Feio e Andrelino Cotta. Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 1–19, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/22292>. Acesso em: 05 Out. 2024.

TOMÉ, Aline Viana. A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu Visconti (1866-1944): as lavadeiras e seus varais. Temporalidades: Revista de História, Belo Horizonte, edição 22, v. 8, n. 3, p.228-264, set./dez. 2016.

TORRES, Heloisa Alberto. Alguns Aspectos da Indumentária da Crioula Baiana. Tese com que se apresenta Heloisa Alberto Torres, ao concurso para provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, 1950. Cadernos Pagu, n. 23, jul./dez., 2004, p. 413-467. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a15.pdf>. Acesso em: 22 Jun. 2023.

TRINDADE, José Ronaldo. Mulheres de má vida: meretrizes, infiéis e desordeiras em Belém (1890-1905). In: ALVARES, Maria Luzia Miranda; D'Incao, Maria Angela (Orgs.). A mulher existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia. Belém: GEPEM, p. 41 - 48, 1995.

_____. “Ruas de desordem”, mulheres fora da ordem: um olhar sobre as relações de gênero e práticas culturais em Belém no final do século XIX e início do XX. In: ALVARES, Maria Luzia Miranda; SANTOS, Eunice Ferreira dos (Orgs.). Desafios de identidade: espaço - tempo de mulher, Belém: CEJUP: GEPEM: REDOR, p. 87-111, 1997.

VASCONCELOS, José Leite de. *Sigmund salomonis. A figa. A barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, p.207-228, 1990.

VERGER, Pierre. A contribuição especial das mulheres ao candomblé do Brasil. In: *Culturas africanas*. São Luís do Maranhão, UNESCO, 1986.

VERÍSSIMO, José. *Scenas da vida amazônica*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1899.
Disponível em:
[https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/livros/scenasdavidaamazonica/371/#z](https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/livros/scenasdavidaamazonica/371/#zoom=z)
oom=z. Acesso em: 15 Out. 2024.

VIANA, Fausto; BORGES, Maria Eduarda Andreazzi. O traje de baiana do carnaval: um cadinho cultural. *Interfaces*, Rio de Janeiro, nº 30, vol. 1, Jan-Jun.2020. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003024891.pdf>.
Acesso em: 06 Dez. 2024.

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelo Rio Amazonas e Negro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1979.

WARREN, John Esaias. *Scenes and Adventures on the Banks of the Amazon*. New York: G. P. PUTNAM, 1851.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual, In Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais, pp. 07-67. Petrópolis: Vozes, 2012.

ZACARIAS, Camila Nathália Santos. Entre Requebrados, Batuques e Liberdades: música, festa e mulher negra no imediato pós-Abolição em Belém-PA (1888-1889). *Revista Angelus Novus*, ano XV, n. 20, 2024.

JORNAIS:

A Vida Paraense - 20 de novembro de 1883. Microfilme da ilustração “A cidade do lixo” de João Affonso. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

A Província do Pará - 30 e 31 de maio de 1993. Reprodução da ilustração da capa do jornal *O Mosquito* de 27 de abril de 1895, ano 1, n.5. Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará, Pasta D. Widhopff.

Anexo A

Termo de consentimento livre e esclarecido: Beth Cheirosinha

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidada a participar, como voluntária, da pesquisa intitulada: “Chêro, chéroso!”: imagens do vestir em “Vendedora de Cheiro” (1947) de Antonieta Feio. Meu nome é Amanda Gatinho Teixeira, sou a pesquisadora responsável e minha área de atuação é em Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, você não será penalizada de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora responsável, via e-mail agteixeira10@gmail.com e, através do seguinte contato telefônico: (91) 98195-0616, inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215, que a instância responsável por dirimir as dúvidas relacionadas ao caráter ético da pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG) é independente, com função pública, de caráter consultivo, educativo e deliberativo, criado para proteger o bem-estar dos/das participantes da pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes.

A presente pesquisa tem como objetivo geral (analisar como a representação do vestuário e dos adoramentos corporais na obra *Vendedora de Cheiro* (1947), de Antonieta Feio, expressa um *ethos* (hábito ou costume) social e remete à permanência de práticas culturais de mulheres populares de Belém, em diálogo com representações visuais e literárias anteriores. Você será citada brevemente - por meio de uma rápida entrevista e terá sua fotografia exposta como parte da pesquisa e para isso deverá reservar um período de 5 minutos. Você tem direito ao resarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, inclusive transporte e alimentação, se for o caso.

Em caso de danos, você tem o direito de pleitear indenização, conforme previsto em Lei.

Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo que assegure a privacidade e o anonimato. As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas. Quanto aos possíveis riscos mínimos conhecidos podem haver constrangimento e riscos emocionais. Porém, a pesquisa compromete-se com o máximo de benefícios como o de exaltar a cultura paraense, em especial das ervaíras do Ver-o-Peso, mostrando sua importância para o Brasil, além de contribuir na perpetuação de seus conhecimentos ancestrais. No que se refere ao mínimo de danos e riscos, a pesquisadora deverá ser comunicada para os devidos esclarecimentos e suportes necessários.

Durante todo o período da pesquisa e na divulgação dos resultados, sua privacidade será respeitada, ou seja, seu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de alguma forma, identificar-lhe, será mantido em sigilo. Todo material ficará sob minha guarda por um período mínimo de cinco anos. Para condução da entrevista é necessário o seu consentimento para utilização de um gravador (não será utilizado), faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Permito a utilização de gravador durante a entrevista.
 () Não permito a utilização de gravador durante a entrevista.

As gravações serão utilizadas na transcrição e análise dos dados, sendo resguardado o seu direito de ler e aprovar as transcrições. Pode haver necessidade de utilizarmos sua voz em publicações. Faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Autorizo o uso de minha voz em publicações.
 () Não autorizo o uso de minha voz em publicações.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL**

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua opinião em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.
 () Não Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua imagem em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.
 () Não Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Pode haver necessidade de dados coletados em pesquisas futuras, desde que seja feita nova avaliação pelo CEP/UFG. Assim, solicito a sua autorização, validando a sua decisão com uma rubrica entre os parênteses abaixo:

- () Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.
 () Não Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.

Declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, [REDACTED], abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado "Chéiro, chérosó!": imagens do vestir em "Vendedora de Cheiro" (1947) de Antonieta Felo. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora responsável Amanda Gatinho Teixeira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, 03 de Junho de 2025.

[REDACTED]
 Assinatura por extenso da participante

[REDACTED]
 Assinatura por extenso da pesquisadora responsável

Anexo B

Termo de consentimento livre e esclarecido: Simony Souza

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidada a participar, como voluntária, da pesquisa intitulada: "Chéro, chéroso!": imagens do vestir em "Vendedora de Cheiro" (1947) de Antonieta Feio. Meu nome é Amanda Gatinho Teixeira, sou a pesquisadora responsável e minha área de atuação é em Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação, em qualquer etapa da pesquisa, você não será penalizada de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora responsável, via e-mail agttxeira10@gmail.com e, através do seguinte contato telefônico: (91) 98195-0616, inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215, que a instância responsável por dirimir as dúvidas relacionadas ao caráter ético da pesquisa. O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás (CEP-UFG) é independente, com função pública, de caráter consultivo, educativo e deliberativo, criado para proteger o bem-estar dos/das participantes da pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes.

A presente pesquisa tem como objetivo geral (analisar como a representação do vestuário e dos adornos corporais na obra *Vendedora de Cheiro* (1947), de Antonieta Feio, expressa um *ethos* (habito ou costume) social e remete à permanência de práticas culturais de mulheres populares de Belém, em diálogo com representações visuais e literárias anteriores. Você será citada brevemente - por meio de uma rápida entrevista e terá sua fotografia exposta como parte da pesquisa e para isso deverá reservar um período de 5 minutos. Você tem direito ao resarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, inclusive transporte e alimentação, se for o caso.

Em caso de danos, você tem o direito de pleitear indenização, conforme previsto em Lei.

Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo que assegure a privacidade e o anonimato. As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas. Quanto aos possíveis riscos mínimos conhecidos podem haver constrangimento e riscos emocionais. Porém, a pesquisa compromete-se com o máximo de benefícios como o de exaltar a cultura paraense, em especial das erveiras do Ver-o-Peso, mostrando sua importância para o Brasil, além de contribuir na perpetuação de seus conhecimentos ancestrais. No que se refere ao mínimo de danos e riscos, a pesquisadora deverá ser comunicada para os devidos esclarecimentos e suportes necessários.

Durante todo o período da pesquisa e na divulgação dos resultados, sua privacidade será respeitada, ou seja, seu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de alguma forma, identificar-lhe, será mantido em sigilo. Todo material ficará sob minha guarda por um período mínimo de cinco anos. Para condução da entrevista é necessário o seu consentimento para utilização de um gravador (não será utilizado), faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Permito a utilização de gravador durante a entrevista.
 (✗) Não permito a utilização de gravador durante a entrevista.

As gravações serão utilizadas na transcrição e análise dos dados, sendo resguardado o seu direito de ler e aprovar as transcrições. Pode haver necessidade de utilizarmos sua voz em publicações. Faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Autorizo o uso de minha voz em publicações.
 (✗) Não autorizo o uso de minha voz em publicações.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL**

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua opinião em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.
 () Não Permito a divulgação da minha opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Pode haver também a necessidade de utilizarmos sua imagem em publicações, faça uma rubrica entre os parênteses da opção que valida sua decisão:

- () Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.
 () Não Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

Pode haver necessidade de dados coletados em pesquisas futuras, desde que seja feita nova avaliação pelo CEP/UFG. Assim, solicito a sua autorização, validando a sua decisão com uma rubrica entre os parênteses abaixo:

- () Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.
 () Não Permito a utilizar esses dados para pesquisas futuras.

Declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, [REDACTED], abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado "Chêro, chêroso!": imagens do vestir em "Vendedora de Cheiro" (1947) de Antonieta Felo. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora responsável Amanda Gatinho Teixeira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, 03 de Junho de 2025.

[REDACTED]
 Assinatura por extenso da participante

[REDACTED]
 Assinatura por extenso da pesquisadora responsável