

A MODA QUE VEIO DAS RUAS: VESTUÁRIO E ADORNOS DOS TIPOS SOCIAIS FEMININOS EM BELÉM/PA (1870-1912)

THE FASHION THAT CAME FROM THE STREETS: CLOTHES AND ADORNMENTS OF THE FEMININE SOCIAL TYPES IN BELÉM / PA (1870-1912)

AMANDA GATINHO TEIXEIRA * 1

Resumo: O presente artigo discute a moda – vestimentas e adornos – das mulheres pertencentes às camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912) a partir das representações iniciais de David O. Widhopff e João Affonso, denominada de *A Mulata Paraense*. A investigação também se dá por meio de fotografias e representações pictóricas, tanto as que antecedem como as que sucedem o recorte temporal do objeto de estudo, tendo em vista que tais registros revelam especificidades acerca dos modos de vestir e de adornar dessas mulheres. Através dessas fontes, permitiu-se entender que estas mulheres elegeram a moda como linguagem de expressão de suas crenças, gostos e costumes, resultando em uma representação emblemática, a qual ainda está presente no imaginário da população local.

Palavras-chave: *Mulata Paraense*. Vestimentas. Adornos.

Abstract: This article discusses the fashion – clothes and adornments – of women belonging to the popular strata in Belém during the Belle Époque (1870-1912) according to the initial representations of David O. Widhopff and João Affonso, called *A Mulata Paraense*. The investigation also occurs through photographs and pictorial representations, both preceding and succeeding the temporal time cutout of the object of study, since these records reveal specificities about these women's ways of dressing and adorning. Through these sources, it was possible to understand that, these women chose fashion as a language to express their beliefs, tastes and customs, resulting in an emblematic representation, which is still present in the imaginary of the local population.

Keywords: *Mulata Paraense*. Clothes. Adornments.

* Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará, Professora da UEPA. E-mail: agteixeira10@gmail.com.

¹ Artigo recebido em 24 de setembro de 2019 e aprovado para publicação em 10 de janeiro de 2020.

A moda que veio das ruas: vestuário e adornos dos tipos sociais femininos em Belém/PA (1870-1912)

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 priprioca, 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 calçando, “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 rescentes jasmins; colar de ouro com medalha na frente, e, nas costas, sobre o cangote, para afugentar feitiços e maus olhados, enorme figa 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 estampadas².

A descrição acima, de João Affonso³, presente em seu livro “Três séculos de Modas”, nos revela importantes dados acerca dos chamados “typos” de personagens que circulavam na cidade de Belém no século XIX. No último capítulo da obra, podemos observar, além da ilustração de sua autoria, a descrição da vestimenta e dos adornos⁴ utilizados pela “Mulata Paraense”, em que é identificada como sendo um “tipo” urbano muito popular em Belém, a qual foi descrita por diversos intelectuais e artistas.

A cidade de Belém experimentou a modernização a partir da segunda metade do século XIX, em meio às tentativas de adaptação aos considerados modernos costumes europeus, mesmo que estes contrastassem com a realidade amazônica. Tal modernidade se deu, sobretudo,

² AFFONSO, João. Três séculos de modas. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.223-224.

³ 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 historiadoras 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. João Affonso faleceu na capital paraense em 17 de abril de 1924. HAGE, Fernando. João Affonso: O homem que escreveu o primeiro livro de história da moda no Brasil. Anais do 6º Colóquio de Moda. São Paulo. 2010, p.1-2.

⁴ 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. GOLA, Eliana. A jóia: história e design. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p.16.

à economia da borracha, que possibilitou a concretização desse triunfo expresso na *Belle Époque*⁵, fazendo Belém despontar entre as grandes cidades brasileiras deste período.

Segundo Sarges⁶, essa situação histórica se deu ao fato de Belém concentrar a base logística de operação de comércio do látex amazônico, inserindo a região amazônica na esfera do capitalismo mundial, a partir do papel de fornecedora da matéria-prima.

Esta nova ordem econômica instaurada em Belém, propiciou a modernização da cidade, por meio de estruturas de saneamento através de um sistema eficiente de higienização, considerado o ponto central da política do intendente Antônio Lemos (1897/1910), que viria acompanhada pelo projeto de embelezamento através da reforma urbana e paisagística.

O fenômeno da *Belle Époque* também foi vivenciado pelo Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX. Segundo Feijão⁷ a grande reforma dirigida pelo prefeito Pereira Passos inseriu importantes modificações espaciais além de promover “o envolvimento do carioca com questões de elegância e de moda de uma forma que ainda não havia acontecido em terras brasileiras nem mesmo nos tempos da corte imperial”.

Dessa forma, observamos que a *Belle Époque*, com seu afã de modernidade, não alterou somente a infraestrutura das cidades, mas também modificou o estilo de vida dos habitantes, bem como o seu modo de viver no espaço público e sua ressonância no ambiente privado. Os rituais do “ser moderno” modificam o gosto e a estética, transformando, por exemplo, a relação das pessoas com a moda, mantendo a obrigatória associação com símbolos cosmopolitas, pela classe⁸ elitista do período, especialmente aqueles de origem europeia ou norte-americana, consolidando a prática *chic*⁹.

⁵ O período compreendido entre 1870 a 1912 corresponde respectivamente ao auge e ao declínio da economia gomífera em Belém. SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912). 3ª Edição. Belém: Paka-Tatu, 2002, p.17.

⁶ SARGES, Maria de Nazaré. Op. cit. p.75.

⁷ FEIJÃO. Rosane. Moda feminina e imprensa na *Belle Époque* carioca. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v.5, n.1, p.5-21, mai. 2012.

⁸ Utilizamos a concepção de classe social – ou também denominada como grupo social - a partir de Pierre Bourdieu representada pelo “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. BOURDIEU, Pierre. O Poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.144-145.

⁹ SILVA, Camila Ferreira Santos. “Ser elegante”: Mulher, moda, corpo e sociabilidade em São Luís/MA (1890-1920). Belém, PA. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2016, p.41.

Para Gilda de Mello e Souza¹⁰, 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.

No século XIX, a representação da moda para a sociedade era um dos meios de distinção social, em que o uso de determinados signos sociais identificava funções, definir identidades e de assinalar as distâncias sociais entre os indivíduos, criando, assim, uma comunicação não verbal, em que o prazer de exibir-se ao olhar do outro era imprescindível em todas as camadas sociais.

Nesse mesmo século, a moda espalhou-se por todas as camadas sociais, tendo em vista que os desejos de prestígio crescem juntamente com as necessidades de liderança e a moda encontrará diversos meios de torná-los visíveis¹¹.

Sob este aspecto, podemos salientar que a sociedade belenense da Belle Époque também estava dividida quanto à moda: enquanto a elite financeira se empenhava em imitar os hábitos e a moda europeia, como, por exemplo, o uso de roupas pesadas e em tons escuros; escravizados, ribeirinhos e trabalhadores em geral, negavam essa estética, adotando trajes mais leves e em cores claras, em decorrência da própria realidade climática da região e por serem mais simples, além de permitirem a movimentação dos corpos em condições de trabalho. Contudo, isso não significa que, estes trajes das classes populares não eram dotados de peculiaridades, tanto que João Affonso, relata que “[...] a mulata paraense era sempre original no seu vestir”, especificidades que ficaram expressas nas suas ilustrações e nas de David O. Widhopff¹² (Fig.1).

¹⁰ SOUZA, Gilda de Melo e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.19-20.

¹¹ Ibidem, p.25.

¹² 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. HAGE, Fernando. Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX e XX. Anais do 8º Colóquio de Moda. Rio de Janeiro. 2012, p.2.



FIGURA 1 - *A Mulata Paraense*, desenhada por João Affonso em 1916, a partir do desenho De David O. Widhopff de 1895 (à esquerda) e registro ao natural de Affonso de 1885 (à direita)
 Fonte: AFFONSO, João. Três séculos de modas. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

João Affonso, ao descrever e desenhar “A Mulata Paraense”, mostra “uma classe de modas, que é inteiramente o contrário da moda propriamente dita”, ao registrar indumentárias locais que “ainda resistem aos ataques do progresso, que tudo transforma, modifica e substitui”¹³. O autor esclarece ainda que o desejo de representar as mulheres populares e suas roupas advém de uma relação próxima com o seu local de origem, enquanto que os demais desenhos de trajes femininos que estavam presentes nas ruas de Belém viriam de referências de sua biblioteca.

Quanto à profusão de elementos que compunham “A Mulata Paraense”, observamos o hibridismo presente em sua indumentária e em seus costumes, haja vista que esta mulher mesclava influências da moda europeia, como o uso do lenço de seda, do corpete decotado, saia pelos tornozelos e de folho na beira, as chinelinhas de luxo e uma sombrinha “fornada de tafetá furta-cores com barra de flores estampadas”¹⁴, que mesclava ao costume amazônico, como o gosto pelo asseio, e utilizava “perfumes fortes, feitos de raízes e ervas nacionais, a priprioca, o

¹³ AFFONSO, João. Op. cit. p.214.

¹⁴ Ibidem. p.224.

cipó-catinga, a mucura-caá”, usando nos cabelos “dois grandes ramalhetes de rescendentes jasmíns”, e, para completar a ornamentação, portava um “colar de ouro com medalha na frente, e nas costas”. E, ainda, para afugentar feitiços e maus olhados, esta mulher fazia uso de “enorme figa de azeviche”, além das “pulseiras de contas de coral¹⁵ e anéis em quase todos os dedos”, revelando influências da cultura material afro-brasileira.

Podemos ressaltar que o cuidado com a vestimenta e com os adornos estão presentes em todas as classes da sociedade paraense, e que também existiram similaridades e diferenças entre os trajés e os adornos das diferentes classes durante os dias comuns. Como citado anteriormente, as mulheres das classes populares usavam “colares de grandes contas de ouro”, peças que foram especialmente usadas pelas mulheres das camadas populares no Brasil, os quais possuem a influência dos costumes das mulheres brancas de origem brasileira ou portuguesa e chegavam a medir mais de um metro e meio de comprimento. Em alguns exemplares, era comum pender da corrente uma peça de ouro, um coração, uma rosácea, um crucifixo ou uma figa, como foi o caso presente na descrição da “Mulata Paraense” de João Affonso, que abre a análise do presente artigo.

Na mesma citação, João Affonso também menciona as “pulseiras de contas de coral” e o uso de “anéis em quase todos os dedos”, configurando uma prática de uso comum entre o grupo de crioulas no Brasil dos séculos XVIII e XIX, tais joias, juntamente com os colares de contas de ouro e a figa, pertencem às chamadas Joias de Crioulas Afro-Brasileiras¹⁶.

Sobre as representações das mulheres populares, Cristina Cancela¹⁷ cita a liberdade dos movimentos corporais, a beleza dos atrativos físicos realçados em um “descuidado” vestir e a malícia muitas vezes refletida no olhar, como composição de algumas das imagens nas quais escritores, jornalistas e memorialistas representavam as mulheres das camadas populares. Elas

¹⁵ “O coral é um material orgânico marinho explorado no Mediterrâneo (Itália, Espanha, Argélia, Tunísia) e no Oceano Índico e foi trazido destas regiões pelos portugueses no século XV, sendo comercializado em toda a Europa e no continente africano. Esta peça tornou-se cara e preciosa para os africanos, que a ela atribuíram propriedades mágicas, místicas etc”. PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p.224.

¹⁶ São peças confeccionadas e utilizadas nos séculos XVIII e XIX, que integram uma coleção de peças composta por: colares, braceletes, pulseiras, brincos, anéis, penca de balangandãs entre outros objetos de adorno corporal direcionados exclusivamente para as mulheres africanas, mulatas ou crioulas no Brasil, sob a condição de escravizadas, alforriadas ou libertas. LODY, Raul. *Jóias de Axé: fios de contas e outros adornos do corpo; a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.19.

¹⁷ 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, p.116.

eram chamadas de “mamelucas”, “índias” e “caboclas”, viviam nas 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. Essas mulheres sofreram as mais diferentes formas de marginalização e discriminação, decorrentes de sua condição de gênero¹⁸, ao vivenciarem com maior liberdade o universo dos espaços públicos, atuando não apenas em serviços domésticos, mas também em atividades que lhes permitiam participar com mais recorrência do cotidiano público da cidade.

Assim, podemos inferir que as mulheres das camadas populares, durante a *Belle Époque*, possuíam maior liberdade ao circularem no espaço público de Belém, sobretudo em condições de trabalho, e que, ao serem retratadas por artistas ou descritas por literatos, poderiam ser representadas de forma exótica e sensual, em que eram evidenciadas partes dos seus corpos, como é o caso, nesse artigo, da fotografia “Cafusa”, a qual será analisada mais à frente.

Conforme exposto anteriormente, podemos conferir que, durante a virada do século XIX, estas mulheres pouco ou nada procuravam imitar a moda europeia, diferentemente daquelas que compunham a elite belenense.

Como relata Sarges¹⁹, a moda é um fenômeno típico da sociedade urbano-industrial, estimuladora do consumo. Dessa forma, a moda servirá 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 marco de discriminação social: para as damas ricas, cabiam os serafins, sedas e veludos; e para a população comum, cabiam os tecidos inferiores, como o algodão.

Affonso²⁰ já apontava a morte simbólica da Mulata Paraense: “Hoje, esse tipo desapareceu inteiramente do movimento da vida contemporânea de Belém”, e, por esse motivo, “o presente estudo da indumentária de três séculos, ao invés de acabar na atualidade, encerra-se com uma recordação do passado”, o que concedeu um desfecho diferenciado para a sua obra,

¹⁸ Para Joan Scott 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. SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n.2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

¹⁹ SARGES, Maria de Nazaré. Op. cit. p.50.

²⁰ AFFONSO, João. Op. cit. p.223-224.

ao lançar o olhar para a figura desta mulher que, aos poucos, ia desaparecendo da cidade, mas que já fazia parte do imaginário popular, tanto que esta figura tornou-se sinônimo da típica mulher paraense, ainda que folclorizada.

Outro ponto que merece destaque é a fotografia, que na virada do século XIX na capital paraense, circulava nos meios de propaganda oficial do governo, mostrando os efeitos da “civilização” e também de um outro aspecto da cidade: as cenas do cotidiano, com tipos sociais pertencentes às camadas populares²¹.

No presente artigo, foram analisadas três fotografias de Felipe Fidanza, do período de 1869 a 1875, pertencentes à Coleção *Alphons Stübell*, as quais seguem o formato cartão de visita (5,5 x 9,2 cm) que popularizou o retrato de corpo inteiro e, com ele, o espaço vazio em volta do modelo, que passou a ser utilizado como cenário, assim como também ocorria na pintura.

Do ponto de vista metodológico ao incluirmos as fotografias como fontes na pesquisa histórica, Carvalho e Lima²² sugerem o trabalho com séries documentais, a fim de identificar elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade. Dessa forma, a primeira leitura consiste em uma análise morfológica, evidenciando seus atributos formais expressos bidimensionalmente. Enquanto a segunda leitura se dá na análise do contexto de produção e circulação e envolve diversos aspectos, desde as motivações do fotógrafo, condições materiais da imagem produzida, se realizada em estúdio ou não, se feita por amador ou profissional, destinada a que tipo de circulação. Esses foram alguns dos aspectos abordados nas fotografias selecionadas para o presente artigo.

Assim, o contexto da atividade fotográfica foi introduzido no Pará, durante os anos de 1840 e 1850²³, caracterizando-se pela presença de profissionais que, em sua maioria, eram de origem estrangeira. E um dos profissionais da fotografia mais importante na capital paraense, foi o português Felipe Augusto Fidanza²⁴, destacando-se por documentar a paisagem urbana

²¹ PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2006, p.21.

²² 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, p.45-46.

²³ Neste período, o gênero retrato era o mais frequente, devido às suas possibilidades de comercialização. Uma clientela receptiva encontrou no retrato um meio mais acessível de perpetuação da imagem do indivíduo, o que não encontrara na pintura, devido ao alto custo para ser adquirida. PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Op. cit. p.27.

²⁴ De acordo com Pereira e Sarges o primeiro trabalho profissional de Fidanza que ganhou destaque nacional foi o registro dos preparativos para a recepção da comitiva de d.Pedro II, o qual foi amplamente divulgado e

em desenvolvimento, bem como cenas que retratam o cotidiano dos transeuntes nos mercados, praças e das principais avenidas. Em suas fotografias, Fidanza revela crianças no mercado de trabalho, engraxates, carroceiros, vendedores ambulantes e mulheres, ocupando o primeiro plano das fotos tanto quanto os abastados da borracha, em uma alusão à igualdade tão sonhada pela República. Assim, os indivíduos pertencentes as camadas populares não foram colocadas à margem dos registros fotográficos, exercendo papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua²⁵.

O cartão de visita²⁶ foi um dos suportes escolhidos por Fidanza para retratar os tipos sociais que circulavam em Belém, explorando comercialmente tais personagens. Essas fotografias seguiam a tradição dos “tipos”, muito em voga neste período, reforçando ainda mais a imagem exótica destes, no exterior.

As fotografias utilizadas no texto 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*²⁷. Entretanto, nas imagens analisadas, podemos observar que as modelos estão diante de um fundo artificial, o qual sugere ser um equipamento do estúdio de fotografia de Fidanza, o mesmo se repete nas três fotografias analisadas. Tal cenário, não possui nenhuma informação que possa evidenciar uma posição de destaque na sociedade, mas ressalta e valoriza a figura feminina como principal elemento da fotografia.

Mas porque construir uma cena em um estúdio, ainda que essas cenas poderiam ser facilmente retratadas no espaço público das cidades? Para Koutsoukos²⁸ a construção de uma

equivocadamente atribuiu-se a chegada do fotógrafo a Belém junto com a comitiva do imperador. Entretanto, as pesquisadoras relatam notícias de um jornal local que registram a existência do estabelecimento *Fidanza & Com* desde 1º de janeiro de 1867, confirmando que o estúdio fotográfico já estava em funcionamento há pelo menos nove meses antes da chegada da comitiva de d.Pedro II. Neste sentido, é difícil atribuir uma data exata da chegada do fotógrafo a Belém. **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. 01-31, 2011.

²⁵ **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. 01-31, 2011, p.21.

²⁶ Na forma do cartão de visita, a fotografia se tornou uma técnica a serviço de todos, um objeto de desejo, uma mercadoria de troca, muitas vezes de afeto e amizade, e que garantiria, a quem quisesse, a possibilidade de possuir imagens e paisagens do mundo, imagens de amigos e parentes, imagens de conhecidos e de figuras importantes e admiradas – e, sobretudo, a própria imagem – em um mesmo tipo de moldura, forma de circulação e suporte. KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

²⁷ *Ibidem*, p.34.

²⁸ *Ibidem*, p.16.

cena em estúdio tinha a ver com a ideia de autorrepresentação daquelas pessoas e também com o nível de controle que o profissional teria sobre o retrato, pois ali ele tinha o tempo e o material para ajeitar, enquadrar, iluminar a cena e o retratado.

Na fotografia “Cabocla” (Fig.2) Fidanza retrata uma mulher jovem, de corpo inteiro, ligeiramente virada para a esquerda. A modelo não encara o fotógrafo, cena que pode ter sido uma orientação do próprio. Ela tem o tom de pele escuro e traça uma blusa de gola alta, com mangas, botões, uma espécie de folho em cima da barriga e uma saia longa com poucos detalhes, ambas em cores claras. A cabocla segura em seu braço esquerdo, uma bolsa em forma de cesta com tampa e para compor o penteado elaborado à moda europeia, ela porta arranjos de flores em seus cabelos. 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 racista²⁹.



FIGURA 2 - Cabocla. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875.
Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4274>> Acesso: 02 fev. 2019.

²⁹ *Ibidem*, p.16-17.

Dessa forma, o uso de diversos códigos de representação, sobretudo europeus, se dá principalmente pela necessidade que essas mulheres pudessem tentar serem aceitas ou, ao menos toleradas, pela sociedade e, assim, obter o seu espaço.

Esta mulher também utiliza pulseiras nos dois braços, um anel na mão esquerda e brincos. Ao observarmos esta 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 possua uma boa resolução que permita identificar tais nuances, este detalhe pode ser uma mecha de cabelo, podendo ser considerada uma joia de luto.

Tal especificidade configura as chamadas “Joias de Luto”, que nasceram por volta do século XVII e atingiu sua popularidade na Europa durante a era vitoriana no século XIX, em que broches com mechas de cabelo ou pendentes eram mesclados a camafeus, colares e pulseiras. Tradicionalmente, as joias de luto carregavam uma grande carga semântica e serviam basicamente 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.

De acordo com Schmitt³⁰ as sociedades, ao longo da História, desenvolveram diversos rituais pós-morte, atuantes no sentido de colaborar com a compreensão e elaboração do sentido da perda e do fim da vida dentro de um grupo social. A Externalização do sofrimento, deveria fazer jus ao vínculo com o morto, enaltecendo sua memória diante de todos (ainda que, para muitos, fosse apenas uma obrigação social). A aparência diferenciada daquela de todos os outros dias tornava-se símbolo da reclusão causada pela tristeza (verdadeiramente ou não) sentida. Ao virar norma de civilidade, o luto se transformou no tempo necessário de recolhimento, que a sociedade impõe e que é respeitado por ela. A cor e o tipo de roupa que se veste durante e após os ritos fúnebres é dos aspectos determinantes do luto. Variável no percurso histórico e nas civilizações, a indumentária de luto no Ocidente, pelo menos a partir da Idade Média, se caracterizou pelo predominante uso da cor preta e outros tons escuros.

Conforme elucidada Santos³¹ “ser civilizado” no oitocentos significava conhecer e usar os modelos europeus de se apresentar e estar em sociedade, a fim de construir a aparência e a

³⁰ SCHMITT, Juliana. Vestuário e comportamento de luto no Brasil oitocentista. **Anais do 13º Colóquio de Moda**. Bauru. 2017, p.3.

³¹ SANTOS, Irina Aragão dos. Tramas de afeto e saudade: uma biografia dos objetos e práticas vitorianas no Brasil oitocentista. **Anais do 8º Colóquio de Moda**. Rio de Janeiro. 2012, p.7.

imagem em concordância com os ditames da moda, demarcando a distância entre os que pertenciam a classe mais abastada e as pessoas da sociedade comum. Neste sentido, podemos inferir que tais joias eram utilizadas por uma parcela da sociedade, apenas para aqueles que poderiam encomendar e pagar por estes adornos.

Ainda que a “Cabocla” de Fidanza porte símbolos de *status* como as joias, também é sugerido a provável condição de escravizada, haja vista que a mesma parece ter sido retratada sem o uso de calçados. Também podemos observar na fotografia o jogo dicotômico da apresentação da modelo, ao hibridizar códigos visuais característicos de sua posição na sociedade (escravizada) com elementos de pertencimento da sociedade abastada (uso de joia de luto) o que nos sugere o seu possível sentimento de luto.

Mas será que de fato a modelo retratada está realmente em período de luto? Pois como exposto anteriormente, as pessoas que perdiam um ente querido vestiam preto por um bom tempo, enquanto que a mulher fotografada usa vestimentas claras, remetendo uma clara oposição dessa regra social. E como já citado anteriormente, o grupo que compunha as camadas populares, geralmente usavam roupas claras, pois eram mais baratas e tinham mais fácil acesso, o que ajuda a entender o uso dessas roupas em detrimento das roupas pretas.

Mas também não podemos esquecer que ela está sob a condição de escravizada, e por conseguinte, seus recursos são mais limitados, e por este motivo pode expressar seu momento de luto portando somente o colar com mechas de cabelos de uma pessoa que havia perdido. Mesmo que diante dos poucos recursos, ela pode ter encomendado e pago por tal adorno, em uma tentativa de estabelecer um laço de conexão e lembrança da suposta pessoa amada.

Outra possibilidade de interpretação é que tal joia pode ter sido posta na modelo, somente 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.

Segundo Koutsoukos³² “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 o papel de cada um”, para se tornarem verdadeiras mensagens que poderiam ser facilmente compreendidas pelos parentes e amigos que recebiam os retratos. Dessa forma, pode-se sugerir que existia uma contribuição das modelos, junto ao fotógrafo, na construção do seu retrato, e por esta hipótese, utilizamos

³² KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Op. cit. p.95.

essas fotografias como mais uma fonte, para observamos as representações dos vestuários e adornos que eram usados nas ruas.

Logo, neste artigo, trato essas mulheres como *sujeitas* das fotografias tendo a oportunidade de autorrepresentação e não apenas como meras modelos das fotografias *souvenirs*, ainda que em alguns casos as fotografias de escravizados não foram encomendadas por eles.

No cartão de visita “Cafusa” (Fig.3), Fianza expõe uma mulher jovem de corpo inteiro. Diferente da imagem anterior, a modelo olha de frente para o fotógrafo, 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 a 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. Assim como, nas representações da “Mulata Paraense” de João Affonso (fig.1) e na obra a “Mulher do Pará” de Anita Malfatti (fig.5), notamos que as modelos possuem os cabelos muito armados e repartidos ao meio, com flores brancas, modo que também está presente na “Cafusa” de Felipe Fianza.



FIGURA 3 - Cafusa. Felipe Augusto Fianza. Pará, 1869-1875.
Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4274>> Acesso: 02 fev. 2019.

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 sua crença no cristianismo.

Em “Vendedora de frutas no Pará” (Fig.4) podemos observar a criação de um cenário um pouco mais elaborado que as fotografias anteriores. Ainda que seja o mesmo fundo artificial, Fidanza traz para 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 e pupunhas?) estão dispostas dentro de tigelas de barro e um cesto, também observamos na composição a existência de uma cuia vazia. Nesta imagem, a modelo mais velha foi fotografada com a cabeça inclinada e olhando para o lado esquerdo, aparecendo em segundo plano, sentada atrás das frutas.



FIGURA 4 - Vendedora de frutas no Pará. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869.
Disponível em: <<https://aleregrupo.wixsite.com/alere/dentro-do-tabuleiro-o-sustento>> Acesso: 02 fev. 2019.

No que concerne a vestimenta, a vendedora traja uma blusa com mangas longas, com um decote rendado evidenciando seu ombro esquerdo, ela também usa uma longa saia, ambas na cor branca. Diferente das outras modelos, a vendedora de frutas de Fidanza, não possui nenhum adorno corporal, entretanto existe um ponto que merece destaque na composição

fotográfica: a presença de um comprido cachimbo, o qual está seguro no colo da retratada com a mão esquerda, demonstrando uma faceta do que era considerado “exótico”, pois segundo Koutsoukos³³ os cachimbos eram comuns de serem “pitados”, principalmente entre as negras africanas.

Dentre o mercado da fotografia desse período, existia a categoria do exótico, em que as imagens eram vendidas como *souvenir*, nas quais escravizados e/ou forros pobres posam como modelos. A Autora supracitada³⁴ descreve que os profissionais do meio fotográfico viram no tema do exótico um objeto de exploração comercial de retorno fácil e rápido, em que estas fotos seguiam o circuito do comércio de bens exóticos, muito apreciado na Europa na época. Fotos 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 produziram.

Como exposto anteriormente, em alguns casos, poderia existir uma colaboração das modelos na composição fotográfica, estendendo-se também para a temática do exotismo. Ainda que para a Europa, fosse considerado “exótico” observar a fotografia de uma mulher segurando um cachimbo, para elas, esse era o universo em que elas estavam inseridas e submersas. Assim, considerar algo exótico, podemos pensar no princípio da relativização, pois o exótico depende invariavelmente da distância social, e a distância social tem como componente a marginalidade e a marginalidade se alimenta de um sentimento de segregação³⁵.

Embora o presente artigo possua como recorte temporal o período de entre 1870 a 1912, julgamos pertinente analisar obras do campo das artes plásticas com a temática da “Mulata Paraense” que foram criadas anos mais tarde³⁶, são elas: “Mulher do Pará” (1927) de Anita Malfatti. A “Vendedora de Tacacá” (1937) e “Vendedora de Cheiro” (1947), ambas de Antonieta Santos Feio.

Metodologicamente o uso das obras de arte como fonte histórica se dá pela representação da realidade ao conter informações do período em que foram produzidas. Oliveira

³³ *Ibidem*, p.123.

³⁴ *Ibidem*, p.122.

³⁵ DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p.180.

³⁶ A justificativa da análise dessas obras e a consequente ampliação do recorte temporal ao longo do artigo, até a primeira metade do século XX, se dá pelo fator de comparação da moda utilizada, ainda que essa apareça implícita. Dessa forma, podemos observar que algumas características dos vestuários e adornos dos tipos sociais femininos em Belém do período de 1870 a 1912, deixam vestígios para além do recorte inicial do artigo.

e Pontes³⁷ afirmam que “[...] as imagens são fontes históricas em uso cada vez maior na atualidade uma vez que permitem uma visualização mais ampla do passado e são, conseqüentemente, importantes para a evidência histórica”.

Dessa forma, é inegável o valor documental atribuído a uma obra de arte, mas devemos ficar atentos ao detectarmos um conjunto de informações perceptíveis nas obras, em que podemos interpretá-las com um olhar histórico, através do diálogo que os artistas estabeleceram com o seu tempo, seguindo de análises críticas, pois conforme esclarece Gombrich³⁸ 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. Assim, tais imagens não devem ser naturalizadas sem reflexão, pois não podemos esquecer seu caráter construído e escolhido, carregada de subjetividades e intencionalidades, dessa forma, elegemos uma análise crítica e não simplesmente catalográfica.

A temática da “Mulata Paraense” também ganhou traços e cores nas mãos de Anita Malfatti, uma das mais importantes artistas plásticas brasileiras da primeira fase do modernismo, e da artista paraense Antonieta Santos Feio, que, embora não se identificasse como pintora modernista, trabalhava, em suas telas, a temática regionalista, destacando os indivíduos com pouca visibilidade social.

De acordo com Fernandes³⁹ Malfatti 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 tomando sol na sacada, com os seus braços apoiados em lenços de cores quentes, os quais estão em cima do gradil. Anos depois, em 1927, este episódio foi o tema da tela “Mulher do Pará” (Fig.5).

³⁷ OLIVEIRA, Carla Mary S.; PONTES, Anna Maria de Lira. A obra de arte como fonte histórica: Frans Post e sua relação com o novo mundo. In: **Anais do 13º ANPUH**. Paraíba, 2005, p.1.

³⁸ GOMBRICH, Ernst Hans. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 2009, p.8.

³⁹ FERNANDES, Caroline. O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Belém: IAP, 2013, p.69-70.



FIGURA 5 -Mulher do Pará. Anita Malfatti, 1927.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2056/mulher-do-para>> Acesso: 03 fev. 2019.

Ela está retratada na postura frontal e está inserida no centro da tela. A “Mulher do Pará” usa um vestido rendado na cor branca com listras transparentes e calça sapatos vermelhos. Ela porta em seu corpo uma pulseira de laço preto e um colar vermelho. Seus cabelos negros muito armados dão destaque para as flores brancas, que parecem ter sido colocadas propositalmente de forma alinhadas. Ao lado da modelo, podemos observar um vaso com a planta conhecida popularmente como espada-de-são-jorge.

No segundo plano da obra, temos a representação de uma janela aberta pintada de verde e uma cortina florida, semiaberta, na cor branca. A modelo pintada por Malfatti, diferentemente das outras personagens expostas no presente texto, possui um tom de pele mais clara, contudo, compartilha da mesma forma de usar os cabelos armados com flores e o vestido branco rendado.

Ainda sobre a temática regional amazônica, citamos as obras a “Vendedora de Tacacá” e a “Vendedora de Cheiro”, ambas da artista paraense Antonieta Santos Feio. Suas obras retratam personagens nas dimensões socioeconômica, cultural e religiosa, relacionadas ao cotidiano regional da cidade de Belém. Feio especializou-se no gênero do retrato, por esse motivo que em suas telas parecem os tipos miscigenados que se via nas ruas da capital paraense, configurando uma construção pictórica muito alegórica da região norte do Brasil.

Assim é o caso da figura emblemática da “Vendedora de Tacacá” (Fig.6), de 1937, em que mostra uma tacacazeira, com traços mestiços da cabocla amazônica, sentada atrás de uma

banca de madeira improvisada, coberta por uma toalha branca. Nela, estão dispostos os recipientes que contêm os ingredientes do tacacá⁴⁰, são eles: duas panelas de argila envoltas por capas de tecido na cor branca, as quais estão cobertas com pratos de latão; uma pequena panela de barro que contém o molho de pimenta; uma cuia decorada para acondicionar o sal e pequenas cuias para servir o tacacá. No chão, está um cesto que provavelmente serve para guardar as cuias; e, atrás da tacacazeira, uma bacia de barro que ela utiliza para lavá-las. No lado oposto, vimos uma moringa, também de barro, no vão do muro.



FIGURA 6 -Vendedora de Tacacá. Antonieta Santos Feio, 1937.
Disponível em: <<https://journals.openedition.org/aof/6466>> Acesso: 03 fev. 2019.

A cabocla encara o observador como se o convidasse a tomar a iguaria. Esta mulher veste uma blusa branca adornada com rendas na mesma cor, sobre a qual pendem longos colares, adornando-se, ainda, com brincos vermelhos, um bracelete dourado no braço direito e enfeita o cabelo com flores brancas e vermelhas. De acordo com Robert e Velthem⁴¹.

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 (cua), “traçando” com a goma e o tucupi, para ser bebido pela borda da cua; da vasilha, pegam com os dedos os camarões e o jambu para comer. CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia da Alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977, p.69.

⁴¹ 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**, [on-line], dez.2009, p.7.

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 subsiste, hoje, apenas de forma simplificada, nas cidades da ilha de Marajó, próxima a Belém.

Para Francisco Paes⁴², 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-contas⁴³, são responsáveis por expressar a sua identidade religiosa e a sua ligação ao orixá ao qual está vinculada.

Ao analisarmos os colares da tacacazeira, observamos os códigos cromáticos que compõem estes acessórios: um unicolor, na cor branca, que geralmente representa o orixá Oxalá, responsável pela criação e pela fertilidade – e que, pelos cultos da Umbanda, consiste na primeira guia de um filho. E outros colares bicolores, nas cores vermelha e preta de forma alternada, que podem estar representando o orixá Exu⁴⁴, guardião das ruas e dos elementos da natureza⁴⁵. Nesse sentido, podemos aferir que a vendedora é iniciada ou adepta da religiosidade de matriz africana.

Ainda sobre a obra “Vendedora de Tacacá”, Fernandes⁴⁶ apresenta uma importante percepção: a de que Antonieta assina, no canto inferior da tela, “Belém, 1973”, enfatizando o caráter tipicamente local da cena, em que a mulher retratada é uma mulher paraense, devido às suas características físicas, aliada a toda experiência visual construída a partir de hábitos dos moradores da cidade de Belém.

⁴² 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. *Revista Eletrônica Correlatio*, São Paulo, v. 6, n.2, p.123-150, dez. 2016.

⁴³ O fio-de-contas é emblema social e religioso que marca um compromisso ético e cultural entre o/a portador(a) e o santo. É um objeto de uso cotidiano, público, situando o indivíduo na sociedade do terreiro. Há critérios que compõem os textos visuais dos fios-de-contas, proporcionando identificação de santos, papéis sociais, rituais de passagem – o quelê –, ou ainda fios-de-contas mais sofisticados, que, identificam o indivíduo, sua atuação no terreiro e, ainda, o tipo de Nação, ora por cor, ora por emblema. LODY, op.cit., p. 59.

⁴⁴ Tais códigos cromáticos foram sinalizados a partir da obra de Lody, mas sabemos que as cores presentes nos colares-de-contas podem sofrer variações para cada entidade, pois depende da nação na qual está inserida. *Ibidem*, p. 59.

⁴⁵ *Ibidem*, p.73.

⁴⁶ FERNANDES, Caroline. Op. cit. p.87.

Na referida obra, podemos notar a presença de um pequeno arranjo de flores na cabeça, nas cores branca e vermelha. Tal costume de enfeitar e perfumar os cabelos, revela-se habitual entre as mulheres paraenses, conforme relatamos anteriormente. Configurando, assim, em um costume social das mulheres pertencentes às camadas populares, durante o século XIX e na primeira metade do século XX, revelando o cuidado sensorial com seus corpos, a fim de perfumá-los e evidenciar a sua feminilidade.

No ano de 1947, Antonieta Santos Feio pintou a obra “Vendedora de Cheiro” (Fig.7), na qual registra uma mulher mestiça, de meia idade, vestida de forma semelhante à “Vendedora de Tacacá”, com blusa branca rendada e adornada com flores brancas e vermelhas no cabelo. Com a postura ereta e olhar marcante, ela apoia a mão direita na cintura, e, com a esquerda, segura um cesto repleto de raízes e plantas de cheiro forte⁴⁷. Ela traça uma saia florida e se adorna com brincos, uma pulseira, e um colar em que pendem um crucifixo e uma figa. Tais símbolos remetem, respectivamente ao cristianismo católico – condensando, nessa imagem, a história de Jesus Cristo –, enquanto que a figa, mesmo possuindo origem europeia, foi amplamente utilizada nas práticas de matriz afro-brasileira, podendo ser interpretada como símbolo do ato sexual ou ainda como símbolo de fertilidade.

A suposta proteção oferecida pela peça deve-se à crença de que as criaturas do mal, são assexuadas, portanto, temem alusões que possam referir à sexualidade. Logo, acredita-se que a figa está associada à sexualidade e à fertilidade no qual a função é de proteção contra as doenças físicas e espirituais⁴⁸.

Nesse sentido, podemos aferir que a usuária possuía uma religiosidade sincrética, ao mesclar elementos de origens diferentes, que, combinados, ofereciam pistas de suas crenças.

⁴⁷ O cheiro-do-Pará, até hoje encontrado nos mercados públicos ou vendido nas ruas de Belém, resulta de uma combinação de raízes, cascas e paus aromáticos, ralados e misturados a trevos, jasmims e rosas, embrulhados em pedaços de papel. Os envelopes cheirosos são colocados em gavetas, baús e armários, perfumados as roupas. *Ibidem*, p.62.

⁴⁸ TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Poder, Simbolismo, Religiosidade e Misticismo: Um estudo da joia balangandã. Tucunduba, Belém, n. 2, p. 16-23, 2011.



FIGURA 7 -Vendedora de Cheiro. Antonieta Santos Feio, 1947.

Disponível em: < <http://www.uniblog.com.br/aracelilemos/293706/todas-as-faces-do-para---vendedora-de-cheiro-por-antonieta-santos-feio.html>> Acesso: 03 fev. 2019.

O plano de fundo da obra remete à arquitetura vernacular muito comum nas periferias de Belém, feitas de feixes de madeira enfileirados, o qual não interfere na imagem destacada da mulher.

Outro ponto que deve ser ressaltado na produção artística de Antonieta Santos Feio é a prioridade aos aspectos individualizantes dos sujeitos anônimos, resgatando tensões psicológicas e características particulares, que estão ao lado de elementos que garantam uma identificação geral com padrões iconográficos mais difundidos, como é o caso da vendedora ambulante. A pose, a vestimenta, os adornos são comuns na tradição visual brasileira, mas a composição traz para a tela elementos particularizadores da vendedora, como o cesto de palha com raízes cheirosas⁴⁹.

Nas duas obras de Antonieta Santos Feio analisadas neste artigo, observamos algumas similaridades: a temática, já que ambas retratam vendedoras com características mestiças que estão presentes no cenário populacional amazônico; as figuras femininas, que portam arranjos de flores em seus cabelos, configurando em um jogo sinestésico de exibir-se e perfumar-se; personagens que se adornam com símbolos religiosos remetendo a cultos de matriz africana –

⁴⁹ FERNANDES, Caroline. Op. cit. p.76.

como o uso das guias pela “Vendedora de Tacacá” – e pelo sincretismo religioso, presente na figura da “Vendedora de Cheiro”, portando em um único colar, composto de um símbolo cristão ao lado de uma figa, que remete ao culto afro.

Outro fator análogo presente nessas duas obras é o uso da blusa branca com rendas, que, consiste em um elemento de permanência nos cultos das religiões de matriz africana no Pará, pois a indumentária marcada por este tipo de blusa já era utilizada desde a época do batuque paraense e ainda permanece nos dias atuais como elemento litúrgico dos cultos⁵⁰. Nesse sentido, a artista nos sugere que suas duas personagens, a “Vendedora de Cheiro” e a “Vendedora de Tacacá”, sejam integrantes do povo do santo, tendo em vista que suas roupas e seus colares são códigos visuais e ritualísticos presentes nestes cultos.

A partir da breve análise de desenhos, representações pictóricas e fotografias, mencionados ao longo deste artigo, podemos afirmar que as ruas de Belém, na virada do século XIX para o XX, consistiam em espaços de construção da identidade⁵¹ da mulher paraense e da sua visibilidade social, haja vista que, muitas vezes silenciadas, estas mulheres elegeram a moda como linguagem de expressão de suas crenças, gostos e costumes. Moda esta que esteve presente tanto nas vestimentas e na elegância das mulheres “de sociedade”, em grande parte copiando a indumentária europeia, quanto nas mulheres pertencentes as camadas populares.

Como já mencionado, essas mulheres possuíam modos específicos ao se vestir, mas que nos registros e relatos analisados, vemos alguns símbolos que foram adotados em uma tentativa de se fazer pertencer aquela sociedade, de ser aceita ou, ainda, tolerada.

Também é válido salientar que existiam diferentes facetas da “Mulata Paraense”, em que a sua beleza, aliada aos modos de vestir e adornar-se, configuram uma representação emblemática dessa personagem, a qual ainda está presente no imaginário da população local.

⁵⁰ PAES, Francisco Augusto Lima. Op. cit. p.138-139.

⁵¹ Para Cuche o conceito de identidade cultural, no domínio das ciências sociais, caracteriza-se por sua polissemia e fluidez. Este conceito remete à questão da identidade social de um indivíduo, a qual é caracterizada pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social além de ser localizado socialmente. O autor aponta ainda que, 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. CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. In: _____. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo: EDUSC. 2002, p.175-202.

Referências bibliográficas

- AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- 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.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia da Alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.
- CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. In: _____. **A noção de cultura nas ciências sociais**. São Paulo: EDUSC. 2002, p. 175-202.
- 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, p.29-60.
- DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- FEIJÃO. Rosane. **Moda feminina e imprensa na Belle Époque carioca**. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v.5, n.1, maio. 2012.
- FERNANDES, Caroline. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Belém: IAP, 2013.
- 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.
- HAGE, Fernando. **João Affonso**: O homem que escreveu o primeiro livro de história da moda no Brasil. Anais do 6º Colóquio de Moda. São Paulo. 2010.
- _____. Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX e XX. Anais do 8º Colóquio de Moda. **Rio de Janeiro. 2012.**
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- LODY, Raul. **Jóias de Axé**: fios de contas e outros adornos do corpo; a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- OLIVEIRA, Carla Mary S.; PONTES, Anna Maria de Lira. A obra de arte como fonte histórica: Frans Post e sua relação com o novo mundo. In: **Anais do 13º ANPUH**. Paraíba, 2005.
- 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. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, v. 6, n.2, p.123- 150, dez. 2016.
- PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia**: Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. **Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908)**. Dissertação (Mestrado em História) - 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. 01-31, 2011.

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*, [on-line], dez.2009.

SANTOS, Irina Aragão dos. Tramas de afeto e saudade: uma biografia dos objetos e práticas vitorianas no Brasil oitocentista. *Anais do 8º Colóquio de Moda*. Rio de Janeiro. 2012.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SCHMITT, Juliana. Vestuário e comportamento de luto no Brasil oitocentista. *Anais do 13º Colóquio de Moda*. Bauru. 2017.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n.2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Camila Ferreira Santos. “Ser elegante”: Mulher, moda, corpo e sociabilidade em São Luís/MA (1890-1920). Belém, PA. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Poder, Simbolismo, Religiosidade e Misticismo: Um estudo da joia balangandã. *Tucunduba*, Belém, n. 2, p. 16-23, 2011.

Imagens

FIGURA 1 - *A Mulata Paraense*, desenhada por João Affonso em 1916, a partir do desenho de David O. Widhopff de 1895 (à esquerda) e registro ao natural de Affonso de 1885 (à direita)

Fonte: AFFONSO, João. *Três séculos de modas*. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

Figura 2: Cabocla. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875. [Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4274>> Acesso: 02 fev. 2019].

Figura 3: Cafusa. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875. [Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=4274>> Acesso: 02 fev. 2019].

Figura 4: Vendedora de frutas no Pará. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869. [Disponível em: <<https://aleregrupo.wixsite.com/alere/dentro-do-tabuleiro-o-sustento>> Acesso: 02 fev. 2019].

Figura 5: “Mulher do Pará” de Anita Malfatti, 1927. [Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2056/mulher-do-para>> Acesso: 03 fev. 2019].

Figura 6: “Vendedora de Tacacá” de Antonieta Santos Feio, 1937. [Disponível em: <<https://journals.openedition.org/aof/6466>> Acesso: 03 fev. 2019].

Figura 7: “Vendedora de Cheiro” de Antonieta Santos Feio, 1947. [Disponível em: <<http://www.uniblog.com.br/aracelilemos/293706/todas-as-faces-do-para---vendedora-de-cheiro-por-antonieta-santos-feio.html>> Acesso: 03 fev. 2019].