

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.

Reflections on the clothing of the popular workers of Belém, in the first half of the 20th century, from the paintings by Carlos de Azevedo, Antonieta Feio and Andrelino Cotta.

Reflexiones sobre la vestimenta de los trabajadores populares de Belém, en la primera mitad del siglo XX, a partir de las pinturas de Carlos de Azevedo, Antonieta Feio y Andrelino Cotta.

Amanda Gatinho Teixeira¹

¹ Graduada em Artes (UFPA), especialista em Design (IESAM), mestre em Antropologia (UFPA) e doutoranda em Artes e Cultura Visual (UFG). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0991487149859516>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4598-443X>. e-mail: agteixeira10@gmail.com

RESUMO

O presente artigo procura refletir sobre os modos de vestir e de adornar das mulheres trabalhadoras que circulavam pelas ruas de Belém durante o século XX, utilizando como suporte reproduções de obras pictóricas, dos artistas paraenses Carlos de Azevedo, Antonieta Santos Feio e Andrelino Cotta. As reproduções configuram nas bases das análises das especificidades de tais modos, as quais são cruzadas com fontes textuais provenientes de livros e artigos científicos. São tratados os temas do uso de imagens nas pesquisas de História da Moda e da Indumentária, moda decolonial, a apresentação do *locus* amazônico, um breve panorama do trabalho feminino no século XX em Belém do Pará, seguido das análises das práticas vestimentares das trabalhadoras amazônicas, a partir das categorias das lavadeiras, das quitandeiras e das vendedoras ambulantes, e, por fim, das meretrizes. É importante ressaltar que mesmo diante das privações, essas mulheres materializavam, em suas vestimentas e adornos corporais, os signos sociais de suas profissões, demonstrando que a preocupação com a aparência também esteve presente em todas as camadas.

Palavras-chaves: Trabalhadoras; Vestimentas; Adornos.

Abstract

This article seeks to reflect on the ways of dressing and adorning the working women who circulated through the streets of Belém during the 20th century, using reproductions of pictorial works by artists from Pará Carlos de Azevedo, Antonieta Santos Feio and Andrelino Cotta as a support. The reproductions form the basis of the analysis of the specificities of such modes, which are crossed with textual sources from books and scientific articles. The themes of the use of images in the History of Fashion and Clothing research, decolonial fashion, the presentation of the Amazonian locus, a brief overview of women's work in the 20th century in Belém do Pará are discussed, followed by the analysis of the clothing practices of Amazonian workers. , based on the categories of washerwomen, greengrocers and street vendors, and, finally, harlots. It is important to emphasize that even in the face of deprivation, these women materialized, in their clothing and body adornments, the social signs of their professions, demonstrating that the concern with appearance was also present in all layers.

Keywords: Working women; Clothes; Ornaments

Resumen

Este artículo busca reflexionar sobre las formas de vestir y adornar a las mujeres trabajadoras que circulaban por las calles de Belém durante el siglo XX, utilizando como soporte reproducciones de obras pictóricas de los artistas de Pará Carlos de Azevedo, Antonieta Santos Feio y Andrelino Cotta. Las reproducciones forman la base del análisis de las especificidades de tales modos, que se cruzan con fuentes textuales de libros y artículos científicos. Se discuten los temas del uso de imágenes en la investigación de la Historia de la Moda y el Traje, la moda decolonial, la presentación del locus amazónico, una breve reseña del trabajo de la mujer en el siglo XX en Belém do Pará, seguido del análisis del vestuario prácticas de los trabajadores amazónicos, a partir de las categorías de lavanderas,

verduleras y vendedoras ambulantes, y, finalmente, rameras. Es importante resaltar que aún frente a las carencias, estas mujeres materializaron, en sus vestimentas y adornos corporales, los signos sociales de sus profesiones, demostrando que la preocupación por la apariencia también estaba presente en todos los estratos.

Palabras clave: *Trabajadoras; Ropa; Adornos*

INTRODUÇÃO

O presente artigo procura refletir sobre os modos de vestir e de adornar das mulheres trabalhadoras que circulavam pelas ruas de Belém durante o século XX, utilizando como suporte reproduções de obras pictóricas. 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). Na pesquisa bibliográfica, foram utilizadas obras internacionais e nacionais, assim como a produção acadêmica amazônica, por conceder dados para a análise em questão. O artigo, inicialmente, trata do uso de imagens nas pesquisas de História da Moda e da Indumentária, moda decolonial, e da apresentação do *locus* amazônico por uma perspectiva igualmente decolonial. Após essas considerações há um breve panorama do trabalho feminino no século XX em Belém do Pará, seguido das práticas vestimentares das trabalhadoras amazônicas. A partir dessa discussão, são tratadas as seguintes categorias: as lavadeiras, as quitandeiras, as vendedoras ambulantes, e, por fim, as meretrizes.

O artigo utilizou cinco imagens como fontes documentais, as quais não são apenas ilustrações, mas documentos, que constroem modelos e concepções (SCHWARCZ, 2014). Ao utilizarmos imagens, temos o direcionamento do olhar para auxiliar no entendimento da história e das dinâmicas sociais, por serem especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns (BURKE, 2004). Ainda sobre o uso de imagens como fonte histórica para o estudo da indumentária, Rainho (2008) aponta que moda e visualidades caminham juntas, e que as imagens precisam ser analisadas considerando a época em que foram produzidas e os responsáveis pela sua produção. A autora também alerta sobre a importância de resistir à tentação de interpretá-las como documentos que reproduzem a realidade. Assim, faz-se necessário combinar fontes para contrapor dados a fim de analisar sua possível aproximação com o real.

Como mencionado anteriormente, a pesquisa aborda a análise dos modos de vestir e de adornar de mulheres trabalhadoras, portanto, mulheres que, em um primeiro momento, estavam ligadas às necessidades mais básicas, como seu próprio sustento, mas que nem por esse motivo privavam-se de evidenciar suas crenças, trabalhos e posições sociais, através de suas respectivas práticas vestimentares.

Ao refletirmos sobre a área de conhecimento da História da Moda e da Indumentária, vimos a forte dominação da tradição orientada pelas referências da colonialidade e, que conseqüentemente exerceu grande influência na construção sobre a referida temática no Brasil. De acordo com Andrade (2021), é reconhecida a existência de modelos predominantes de uma escrita da história do vestir, usada como história da moda, a qual compõe um pensamento que se tornou universalizante, o que alimenta o conceito de que outros povos em outras épocas copiaram e reproduziam modelos de matriz europeia da moda e que seus modos originais de vestir são exóticos.

Complementando a afirmativa, Tortora (2010) assinala que as publicações sobre a História da Moda são de pesquisadores baseados na perspectiva do norte global e, desse modo, não possuem proximidade com fontes externas às suas próprias culturas. Nesse sentido, muito do que foi produzido no Brasil sobre História da Moda e da Indumentária deparam-se com apagamentos e silenciamentos sobre os povos indígenas, afro-brasileiros e afro-indígenas. Nessa perspectiva, termos como “tradicional” e “ancestral” são empregados às roupas e aos adornos corporais desses povos, porém em um sentido pejorativo.

Compreendemos que, nos últimos anos, o mundo voltou o seu olhar para as múltiplas questões dos sujeitos subalternos. De acordo com Santos (2020, p.180), como decorrência, todo o conjunto de conceitos associados à modernidade também deve ser “girado”, dentre eles o de moda. 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). Consequentemente atualizar as discussões e gerar novas perspectivas de análises para o campo.

A presente pesquisa se dá no *locus* amazônico e procura investigar as práticas vestimentares e os modos de adornar das mulheres trabalhadoras de Belém no século XX. Pensar o termo *América Amazônica* exige uma contextualização histórica que nos leva a decolonizar o que representa a região natural e sociopolítica, que compreende a maior floresta tropical do mundo. A partir de uma perspectiva indígena, o xamã Davi Kopenawa Yanomami, conceitua a floresta em:

O que eles [os brancos] chamam de natureza é, na nossa língua antiga, *Urihi a*, a terra-floresta, e também sua imagem, visível apenas para os xamãs, que nomeamos *Urihinari*, o espírito da floresta [...]. Assim, o que chamamos de espírito da floresta são as inumeráveis imagens das árvores, as das folhas que são seus cabelos e as dos cipós. São também as dos animais e dos peixes, das abelhas, dos jabutis, dos lagartos, das minhocas e até mesmo as dos grandes caracóis *warama aka*. A imagem do valor de fertilidade *né roperi* da floresta também é o que os brancos chamam de natureza. Foi criada com ela e lhe dá a sua riqueza. De modo que, para nós, os espíritos *xapiri* são os verdadeiros donos da natureza, e não os humanos (2015, p.475).

A reflexão supracitada rompe com o modelo eurocêntrico de conceituar a floresta e seus seres objetificados e destituídos de agência. Ao pensarmos sobre a modernidade/colonialidade/decolonialidade (MIGNOLO, 2017) e sua dinâmica na região, leva-nos a explorar o espaço urbano na Amazônia, mais especificamente a cidade de Belém, a partir de trabalhadoras, por vezes invisibilizadas e excluídas da sociedade.

2 O TRABALHO FEMININO NO SÉCULO XX EM BELÉM DO PARÁ

No fim do século XIX e início do XX, a cidade de Belém experimentou forte processo de urbanização, em meio às tentativas de adaptação aos considerados modernos costumes europeus, ainda que estes contrastassem com a realidade local. Tal processo era visto como reflexo da *modernidade*, o qual se deu, sobretudo, à economia da borracha que, a partir de 1840, possibilitou a concretização desse triunfo conhecido como *Belle Époque*, fazendo Belém emergir entre as grandes cidades brasileiras deste período. Assim, a parte excedente proveniente dessa economia foi direcionada para o saneamento e embelezamento da cidade, alinhados aos padrões europeus de urbanização.

A nova ordem econômica também remodelava os hábitos, os costumes sociais e concedia destaque aos códigos vestimentares da sociedade. Paralelamente a esse cenário, as mulheres das camadas populares de Belém sobreviviam em múltiplos espaços de trabalho, abarcando desde seus próprios domicílios ou de outras pessoas, nos quais desempenhavam funções como empregadas domésticas, cozinheiras, passadeiras e governantes; até ocupações em fábricas e pelas ruas da cidade, na condição principalmente de vendedoras, lavadeiras e meretrizes. Assim, as atividades dessas mulheres revelam a significativa contribuição que deram para a economia local, ao assumirem a função de provedoras do sustento de suas famílias, lado a lado com os homens (PANTOJA, 2015, p.227).

Nesse sentido, os trabalhos domésticos consistiam nas ocupações mais comuns entre as mulheres pobres, tanto no domicílio quanto a serviço de outras pessoas, em casas de família remediadas ou em mercearias, uma vez que esse tipo de trabalho não exigia nenhum conhecimento técnico específico, mas pressuponha o prolongamento do exercício de tarefas que essas mulheres já conheciam no seu dia a dia (PANTOJA, 2015, p.228).

3 AS PRÁTICAS VESTIMENTARES DAS TRABALHADORAS AMAZÔNICAS

Contrastando com a cidade com traços europeus, Belém também possuía ruas lamacentas e sem calçadas, cortada por igarapés. Os ofícios ligados à água, como aguadeiros, lavadeiras ou catraieiros, eram ocupados pelas camadas pobres da população, ou seja, ainda que estivessem excluídos do luxo e conforto ligados aos usos d'água, esses cidadãos encontravam nas fontes d'água um lugar para sociabilidades (DIAS, 2014, p.275).

As lavadeiras cuidavam das roupas das famílias abastadas, 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, cena que foi retratada em “Coradouro de roupas” (Fig.1), de Carlos de Azevedo.

Figura 1 - Coradouro de roupa (1903) de Carlos de Azevedo.
43x36cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

Nela, observamos uma mulher negra trajando roupa branca, usando um avental e um turbante na mesma cor. Ela está diante a um coradouro com diversas roupas estendidas que secam em um quintal tipicamente paraense, com: bananeira, pupunheira, açai-zeiro, palmeiras, buritizal, uma lata com crótons e outra com a planta chamada de “comigo ninguém pode”, um cercado de madeira e, do lado esquerdo, a retrete com porta no mesmo material.

Aqui, podemos estabelecer um paralelo entre a almejada modernidade que Belém pretendia conquistar, com o uso de roupas brancas pela população, que poderia ser uma forma de manutenção de aparência e de evidência de corpos limpos; assim estimamos a importância do trabalho das lavadeiras que, muitas vezes, dedicavam horas do trabalho doméstico lavando, alvejando, secando e passando roupas. Outro ponto que destacamos, consiste no uso de peças brancas como mais uma forma de distinção entre os estratos sociais, pois, conforme Tomé (2016, p. 236-237), “muito além da higiene do corpo, as peças alvas não se resumiam a esse uso, estando incorporadas a um sem fim de aparatos contabilizados à elegância da casa de famílias mais refinadas”. Portanto, o uso de roupas alvas também consistia em um marcador social.

4 O TRABALHO DAS QUITANDEIRAS E DAS VENDEDORAS AMBULANTES

A artista paraense Antonieta Santos Feio retratava, em suas telas, a temática regionalista amazônica, destacando os indivíduos com pouca visibilidade social, como podemos notar na obra “Vendedora de Tacacá” (Fig.2), de 1937, em que mostra uma tacacazeira, com traços afroindígenas, sentada atrás de uma banca de madeira improvisada, coberta por uma toalha branca. Nela, estão dispostos os recipientes que contêm os ingredientes do tacacá², 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 alimento. No chão, está um cesto que provavelmente servisse para guardar as cuias; e, atrás da vendedora, uma bacia de barro que ela utiliza para lavá-las. No lado oposto, vimos uma moringa, também de barro, a qual está no muro (TEIXEIRA, 2018, p.180).

Figura 2 - Vendedora de tacacá (1937) de Antonieta Santos Feio
94,6 x 118,2 cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

² 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 (MENEZES apud CASCUDO, 1977, p. 69).

A vendedora foi representada pela artista no instante em que acrescenta a pimenta ao tacacá. Seu olhar simpático encara o observador como se o convidasse a tomar a iguaria. Ela veste uma blusa branca adornada com rendas, sobre a qual pendem longos colares, adornando-se, ainda, com brincos de penas vermelhas, um bracelete dourado no braço direito (um contra-egum?) e enfeita o cabelo com flores brancas e vermelhas. De acordo com Robert e Velthem (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.

Segundo Paes (2016, p.137-138), a indumentária da vendedora de tacacá representada na obra de Antonieta apresenta elementos que podem ser relacionados 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 os colares, guias ou fios-de-contas³, são responsáveis por expressar a sua identidade religiosa e a sua ligação ao orixá ao qual está vinculada.

Ao analisarmos os colares da vendedora de tacacá, 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 Exu⁴, 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.

Fernandes (2013, p.87) ao analisar a obra, nos chama a atenção para um detalhe: a de que Antonieta assina, no canto inferior da tela, “Belém, 1973”, enfatizando o caráter 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 alimentares dos moradores da cidade de Belém⁵.

3 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, 2001, p.59).

4 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.

5 A análise da obra “Vendedora de Tacacá”, bem como as citações de autores sobre a mesma, fazem parte do artigo de minha autoria intitulado de “Entre Tecidos e Adornos: a moda das mulheres das camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912)”, disponível em: https://www.generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-13/Revista-Genero-Amazonia_13ed.pdf.

Em 1947, Antonieta pintou a obra “Vendedora de Cheiro” (Fig.3), na qual registra uma mulher negra, de meia idade, que adorna seus cabelos com flores brancas e vermelhas⁶. Ela está vestida de forma semelhante à “Vendedora de Tacacá”, com blusa branca rendada que remete às blusas usadas na composição do chamado traje de crioula. A manga no estilo tulipa pode ter sido escolhida pela usuária devido ao seu corte especial, pois ela permite maior flexibilidade no movimento dos braços da vendedora ambulante. A mulher apoia a mão direita na cintura e, com a esquerda, segura uma cesta repleta de cheiros-do-Pará.

Figura 3 - Vendedora de cheiro (1947) de Antonieta Santos Feio.
105,6x74,3 cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

O cheiro-do-Pará, presente no cesto de palha da vendedora, ainda hoje é comercializado nos mercados públicos ou através de vendedores ambulantes em Belém. Geralmente, são usados para aromatizar roupas guardadas em gavetas, sua composição se dá pela:

⁶ A obra “Vendedora de cheiro” também foi analisada no artigo supracitado, por esse motivo algumas informações são recorrentes em ambos.

[...] combinação de raízes, cascas e paus aromáticos ralados, misturados a trevos, jasmims e rosas. Os ingredientes mais conhecidos, além da arruda, são a macaca-poranga, cipó-catinga, patchuli, japana, cumaru, alecrim, baunilha, mangerona, açucena, casca preciosa, louro amarelo, jasmim, priprioica e alfazema. A infusão na água de ervas, cascas e raízes cheirosas, flores e essências vegetais é tradicionalmente conhecido no Pará como “banho de cheiro”, prática noticiada por viajantes e descrita por intelectuais pelo menos desde o século XIX. (FERNANDES, 2008, p. 7)

A tradição de tomar o banho de cheiro se dá sobretudo, em junho, na noite de São João, e no último dia do ano, ao qual se atribui o poder de trazer felicidade, amor e prosperidade financeira para seus usuários.

A vendedora de Antonieta Feio traça uma saia florida que parece ter sido confeccionada em chita⁷ de algodão, seja pela sua estampa floral ou ainda pela similaridade no trajar das dançarinas de carimbó⁸.

Ela 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 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. Nesse sentido, podemos inferir que a usuária possuía uma religiosidade sincrética, ao mesclar elementos de origens diferentes, que, combinados, ofereciam pistas de suas crenças (TEIXEIRA, 2018, p.182).

No segundo plano, temos a representação da arquitetura vernacular, feitas de feixes de madeira enfileirados, comum nos espaços periféricos de Belém. Na produção artística de Antonieta Santos Feio observamos os aspectos individualizantes dos sujeitos anônimos, ao trazer características específicas da vendedora. A pose, a vestimenta, os adornos são comuns na tradição visual brasileira, mas a composição traz para a tela elementos particularizadores, como o cesto de palha com raízes cheirosas (FERNANDES, 2013, p.76).

⁷ A palavra chita deriva de chint em hindi, língua falada na Índia, derivada do sânscrito. Chint significa pinta ou mancha e caracteriza, pois, a estampa predominantemente floral, tendo em vista que o hinduísmo e o islamismo, as duas religiões principais do Oriente, proibiam as representações figurativas. Então, 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 (SILVA, 2010).

⁸ O carimbó é uma dança de roda típica do Estado do Pará, situado na região Norte do Brasil. A palavra “carimbó” é de origem indígena. Do tupi *korimbó* (pau que produz som) resulta da junção dos elementos *curi*, que significa “pau”, e *mbó*, que significa “furado”. O nome faz referência ao curimbó, principal instrumento musical utilizado nessa manifestação folclórica. O carimbó do Pará foi trazido ao Brasil pelos escravos africanos. Posteriormente, foram incorporadas influências indígenas e europeias, especialmente ibéricas. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/carimbo/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Nas duas obras de Antonieta analisadas neste artigo, observamos algumas similaridades: a temática, já que ambas retratam vendedoras com características afro-brasileiras e afro-indígenas que estão presentes no cenário populacional amazônico; as duas pinturas apresentam personagens que se adornam com símbolos religiosos que remetem a cultos de matriz africana – como o uso das guias pela “Vendedora de Tacacá”; 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; e, nas duas obras, as figuras femininas portam arranjos de flores em seus cabelos, configurando um jogo sinestésico de perfumar-se. Tal costume revela-se habitual entre as mulheres paraenses, como citado por João Affonso, em sua obra “Três séculos de moda”: “[...] 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 rescendentes jasmims” (AFFONSO, 1976, p. 223).

Nesse sentido, podemos afirmar que o uso de flores naturais nos cabelos configurou-se um costume social das mulheres pertencentes às camadas populares, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, revelando o cuidado sensorial com seus corpos, a fim de perfumá-los e evidenciar a sua feminilidade, bem como estava associada à questão higienista da população (TEIXEIRA, 2020, p.172).

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).

Outra possível relação do uso de arranjo de flores no cabelo remete-nos à ascensão do estilo *Art Nouveau* 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. Assim, a estética *Art Nouveau* esteve muito presente na moda feminina do século XIX, sendo comum a prática entre as mulheres brancas utilizar ornamentos com a temática de itens da natureza, costume que pode ter sido ressignificado pelas escravizadas e pertencentes das classes mais baixas ao portar flores naturais em seus cabelos, devido a sua acessibilidade.

Mais um fator análogo presente nessas duas obras é o uso da blusa branca com rendas, que, segundo Anaíza Vergolino (apud PAES 2016, p.138-139), 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 atualmente como elemento litúrgico dos cultos. Nesse sentido, a artista nos sugere que as duas personagens, a “Vendedora de Cheiro” e a “Vendedora de Tacacá”, sejam integrantes de religião de matriz africana, tendo em vista que a roupa e os colares que estas mulheres usam são códigos visuais e ritualísticos que estão presentes nesses cultos (TEIXEIRA, 2018, p.183).

Segundo Macêdo (2016, p.81), as quitandas faziam parte da contextualização alimentar de Belém, onde geralmente a cozinha era situada ao ar livre. As quituteiras também eram vendedoras ambulantes que vendiam frutas, verduras, legumes, diversos quitutes e outros itens, e muitas vezes eram as fabricantes de seus próprios produtos. Essas trabalhadoras geralmente vendiam seus alimentos em xarões, andando de porta em porta comercializando seus produtos.

Ainda que este artigo privilegie a primeira metade do século XX, trazemos a obra “Amassadora de açaí” (Fig.4), de Andreilino Cotta, datada de 1954. Nela, podemos observar que se mantinham as quitandas que comercializavam açaí e outros alimentos em Belém.

Figura 4 - Amassadora de Açaí (1954) de Andreilino Cotta.
 39x51cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

Na obra “Amassadora de açaí”, observamos um local chamado de “A Porta Larga”, que nos concede uma visão ampla do ambiente. Em uma banca de madeira, temos uma mulher negra, que amassa o açaí com suas mãos, prática comum antes do surgimento das máquinas elétricas para a tiragem da polpa da fruta. A amassadora traça uma saia ou um vestido o qual é coberto por um avental branco, que evidencia a limpeza e a higiene do trato com o alimento, a vendedora também usa um turbante na mesma cor, que prende seus cabelos.

Embaixo da mesa, tem-se um cesto de açaí que será amassado e, sobre ela, outros utensílios empregados na atividade. Do lado esquerdo da tela, observamos várias mulheres com trajes de passeio, que esperam o açaí, sentadas e em pé. No centro da tela, podemos notar uma mulher, com as mãos postas na cintura e que está de costas para o fruidor. Ela traça um vestido escuro e um avental branco, o que nos dá indícios de ser uma empregada doméstica. Pela porta lateral, mais uma mulher com as mesmas características sai com uma jarra de açaí, muito provavelmente para abastecer a casa de seus patrões. Em frente à quitanda, notamos a clássica bandeira vermelha, responsável por sinalizar visualmente a venda de açaí, costume que perdura até os dias atuais, sobretudo nos bairros periféricos de Belém.

De acordo com Rodrigues (2011, p.2), Belém ao longo dos séculos, tem conservado o trabalho de rua como característica que lhe é peculiar. Em um passeio pela cidade, encontramos vendedores de amendoim, frutas regionais, tapioqueiros, entre outros.

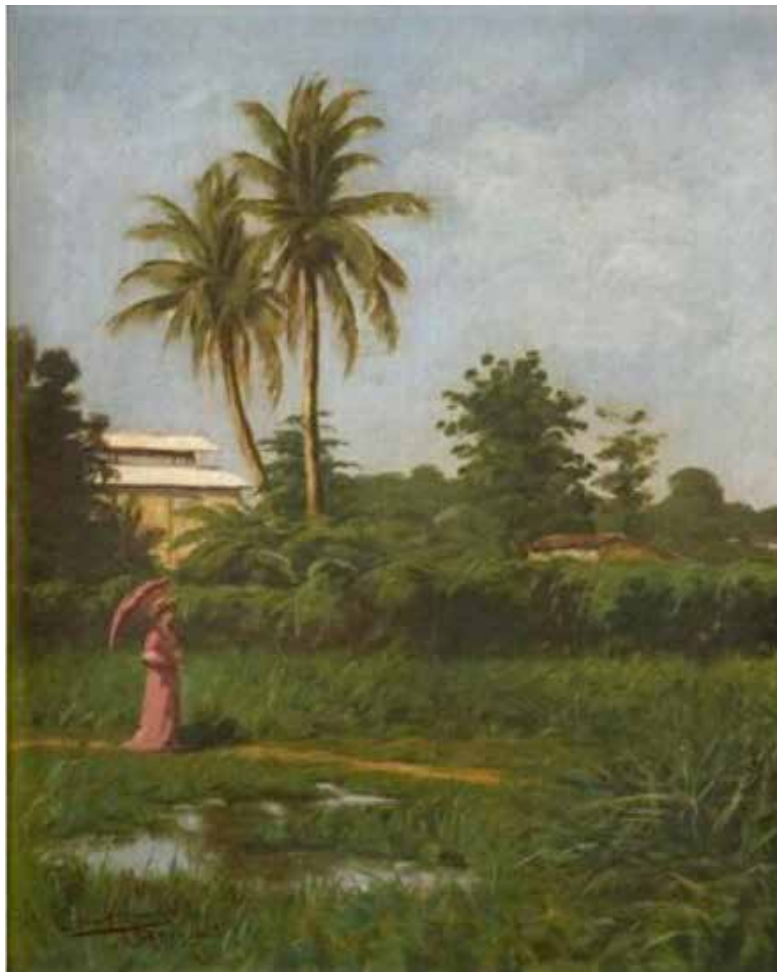
Outro ponto que destacamos é que as mulheres pobres e trabalhadoras nem sempre dispunham da ajuda de homens, dependendo de si mesmas e/ou da colaboração de outras mulheres para sobreviver na urbe. Por meio das atividades que desenvolviam, essas mulheres transitavam nos territórios da cidade, ainda que fossem estigmatizadas pela imprensa, pela elite financeira e pelo poder público, os quais delimitavam simbolicamente os espaços que seriam propícios para sua circulação (PANTOJA, 2015, p.214).

5 AS MERETRIZES

A busca de uma cultura europeizada estimulou um repensar urbano nas áreas centrais da cidade, com o surgimento de espaços de sociabilidade, que simbolizavam a modernidade. No entanto, mesmo as áreas centrais como o Boulevard da República, eram focos de conflitos, pois eram espaços em que coexistiam tanto as damas da sociedade quanto as floristas, domésticas e meretrizes.

As mulheres populares eram reprimidas pela polícia, a qual era responsável pela manutenção da *disciplina* nas ruas, seguindo também medidas dos higienistas, que pretendiam organizar o espaço urbano sob o sinônimo beleza-saúde (TRINDADE, 1995, p.42). Assim, algumas dessas mulheres, por vezes, saíam do centro urbano para exercerem seus trabalhos, o que é sugerido na obra “Coqueiros”, do artista Carlos de Azevedo (Fig.5).

Figura 5 - Coqueiros (1905) de Carlos de Azevedo.
 41x33cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

Nela, observamos um cenário simples, uma poça de água e a sugestão de um terreno baldio, diferente da paisagem urbana localizada no centro de Belém. A vegetação local, parece tomar conta de toda a obra, servindo de paisagem do passeio de uma moça elegantemente vestida que segura sua sombrinha para se proteger da forte radiação solar. Diante de “Coqueiros”, perguntamo-nos o que essa mulher está fazendo nesse local? Segundo Figueiredo (2011, p.65), a cor de sua roupa pode ser uma pista, pois, no fim do século XX, a cor-de-rosa era quase um privilégio das prostitutas e de mulheres liberadas.

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 ocuparem os mesmos espaços em 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.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas representações pictóricas analisadas, podemos observar parte do mundo do trabalho das classes populares na Belém do século XX. As visualidades apresentadas são marcadas pela presença de sujeitos de gênero feminino de pele escura, ocupando a posição central das composições pictóricas que contrastam com as realidades periféricas e marginalizadas a qual são preteridas em seus papéis sociais dentro da dinâmica modernidade/colonialidade.

Tais obras trazem à tona hábitos populares, como o uso do cheiro-do-Pará, além de demonstrarem as práticas alimentares cotidianas da população, por meio do consumo de açaí e tacacá, bem como sugestiona um dos ofícios mais antigos do mundo. Ainda que a capital do Pará almejasse o modelo de cidade pretendido pelas elites, essas mulheres acabavam sendo um entrave nesse processo ao abalarem a ordem pública.

Expostas a rotinas pesadas de trabalho, que eram desempenhadas no domínio da domesticidade e no espaço público, essas mulheres apropriaram-se do espaço urbano, baseadas em seus ofícios, experiências afetivas e de sociabilidade. Diante das privações de todas as ordens, essas mulheres materializavam, em suas vestimentas e adornos, os signos sociais de suas profissões, demonstrando que a preocupação com a aparência também esteve presente em todas as camadas⁹.

⁹ Revisora: Maria Adelina Rodrigues de Farias, Licenciada em Letras-Língua Portuguesa (ILC-UFPA-2005), Mestre em Linguística (PPGL-UFPA-2008) e Doutora em Antropologia Social (PPGA-UFPA-2016), e-mail: adelinafrs@gmail.com

REFERÊNCIAS

- AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALLUM, Nicholas. C.; BAUER, Martin. W.; GASKELL, George. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento; evitando confusões. In: BAUER, Martin. W.; GASKELL, George. (Orgs). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. pp.17-36.
- ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. **As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX**. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ANDRADE, Rita Morais de. O vestuário como assunto: um ensaio. In: ANDRADE, Rita Morais de.; CABRAL, Alliny Maia; DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia. (Orgs.). **O vestuário como assunto: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens**. Goiânia: Cegraf UFG, 2021, pp.16-31.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- 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.
- DIAS, Douglas da Cunha. **Quem te margeia conta de ti: educação do corpo na Belém do Grão-Pará (de 1855 à década de 1920)**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- FERNANDES, Caroline. **O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio**. Belém: IAP, 2013.
- FERNANDES, Caroline. História de vendedoras: arte e visualidade no Brasil. **Anais do XIII Encontro de História ANPUH: Identidades**, Rio de Janeiro, agosto 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1214367255_ARQUIVO_Historiadevendedoras-CarolineFernandes.pdf. Acesso em: 16 jul. 2001.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Museu de Arte de Belém (Pará). Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história – Curadoria**. Belém: Prefeitura Municipal de Belém-FUMBEL, 2011.
- IMADA, Heloísa Leite. **Moda: desfile literário**. Campinas: Unicamp /IEL/Setor de Publicações, 2019.

JANSEN, Maria Angela. Fashion and Phantasmagoria of Modernity: na introduction to decolonial fashion discourse. **Fashion Theory**, p.815-836, 2020.

LODY, Raul. **Jóias de Axé**: fios de contas e outros adornos do corpo; a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MACÊDO. Sidiana da Consolação Ferreira de. A cozinha mestiça. Uma história da alimentação em Belém. (Fins do século XIX e meados do século XX). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

MIGNOLO, Walter. Desafios Decoloniais Hoje. **Epistemologias do Sul**, v. 1, n. 1, 2017, p. 12-37.

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.

PANTOJA, Leticia Souto. Trilhos, veios e caminhos da cotidianidade das camadas populares de Belém: 1918-1939. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. As imagens da moda e a moda das imagens. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 76–83, 2008. Disponível em: [10.26563/dobras.v2i4.337](https://doi.org/10.26563/dobras.v2i4.337). Acesso em: 16 fev. 2019.

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, Venize Nazaré Ramos. Cidade e Trabalho: Belém em múltiplas vozes. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300936401_ARQUIVO_CIDADEE-TRABALHO\(TEXTOcOMPLETO\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300936401_ARQUIVO_CIDADEE-TRABALHO(TEXTOcOMPLETO).pdf). Acesso em: 16 jul. 2001.

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.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. 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.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. Estampa chita e cesura: Linguagem não-verbal e suas diversas interfaces comunicacionais. **Revista Encontros de Vista**, v.5, n.1, p. 96-107, 2010.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. 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. l.], v. 15, n. 30, p. 157–180, 2020.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Entre Tecidos e Adornos: a moda das mulheres das camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912). **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 13, jan./jun., 2018.

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.

TORTORA, Phyllis (Ed.). **Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives**. New York: Oxford University Press, 2010, p. 159-170.

TRINDADE, José Ronaldo. Mulheres de má vida: meretrizes, infiéis e desordeiras em Belém (1890-1905). In: ÁLVARES, M. L. M; D'INCAO, M.A. **A mulher existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia**. Belém: GEPEM, 1995, p. 41-48.

Data de submissão: 15/06/2022

Data de aceite: 25/09/2022

Data de publicação: 01/10/2022

