

Mulatas, caboclas e escravizadas: modas de mulher na cidade de Belém (1870-1912)

Mulatas, caboclas and slaves: women fashions in the city of Belém (1870-1912)

Amanda Gatinho Teixeira*

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 análise de relatos de viajantes, fotografias e representações de obras 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, configurando 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 takes place through analysis of travelers' reports, photographs and pictorial works representations, both those that precede and succeed the temporal cut of the object of study, since such records reveal specificities about the ways of dressing and adorning of these women. Through these sources, it was possible to understand that these women chose fashion as a language to express their beliefs, tastes and customs, configuring in an emblematic representation, which is still present in the imaginary of the local population.

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

Keywords: *Mulata Paraense*. Clothes. Adornments.

Contou o Pará de outros tempos, entre as suas figuras regionais inconfundíveis, “a mulata”. Cozinheira ou costureira, “amassadeira de açaí” ou “vendadeira 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 rescendentes jasmims; 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 estampadas (AFFONSO, 1976, p. 223-224).

A descrição acima, de João Affonso¹, 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 adornos² 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.

¹ 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, 2010, p.1-2).

² 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, 2008, p.16).

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, ainda que estes contrastassem com a realidade amazônica. Tal modernidade se deu, sobretudo, à economia da borracha, que possibilitou a concretização desse triunfo expresso na *Belle Époque*³, fazendo Belém despontar entre as grandes cidades brasileiras deste período.

Segundo Sarges (2002, p.75), 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.

As constantes idas e vindas de navios internacionais foram responsáveis por garantir grande parte do abastecimento da capital belenense, favorecendo a implantação do gosto e do consumo que valorizava o que vinha de fora e enfatizava os sinais que promovessem uma aproximação social e cultural com as capitais europeias, as quais eram consideradas paradigmas do almejado progresso e da civilização⁴. (DAOU, 2004, p.16).

Nesse sentido, podemos aferir que tal meio de transporte exerceu fundamental importância no período da *Belle Époque*, por representar o meio em que a moda, os ideais, os periódicos, os artigos de luxo de origem estrangeira desembarcavam em Belém, estabelecendo conexões do velho mundo com o cenário amazônico. Assim, a cidade foi dominada por um *francesismo*, pois Paris era o signo central da modernidade urbano-comercial, a chamada “capital do século XIX”. Como afirma Sarges (Op. Cit.), “[...] tendo Paris como modelo, Antônio Lemos procurou transformar as feições da *urbe*, reformando basicamente o centro da cidade, considerado o *locus* econômico e cultural por onde circulava o capital, as rendas e naturalmente os seus possuidores”.

Assim, a *Belle Époque*, com seu afã de modernidade, não alterou somente a infraestrutura da cidade, mas também modificou o estilo de vida, o seu modo de viver no espaço público e sua ressonância no ambiente privado. Os rituais do “ser moderno” transformaram as relações, assim como modificaram o gosto e a estética, como, por exemplo,

³ Segundo Sarges (2002, p.17) O período compreendido entre 1870 a 1912 corresponde respectivamente ao auge e ao declínio da economia gomífera em Belém.

⁴ O projeto civilizador objetivava disciplinar as almas por meio da coerção exercida sobre o corpo e impor à coletividade uma mesma norma de comportamento sociável. Logo, “ser civilizado” demarcava as distinções, já que este viabilizava o reconhecimento e a classificação dos indivíduos, sendo um símbolo de status que distinguia os homens e mulheres das camadas abastadas daqueles/as das camadas populares (SILVA, 2016, p.13).

a relação das pessoas com a moda, mantendo a obrigatória associação com símbolos cosmopolitas, pela classe⁵ elitista do período, especialmente aqueles de origem europeia ou norte-americana, consolidando a prática *chic* (SILVA, 2016, p.41).

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

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 incorporavam símbolos responsáveis por identificar funções, definir identidades e de assinalar as distâncias sociais entre os indivíduos, criando, assim, uma comunicação não verbal, em que o prazer de se exhibir ao olhar do outro era imprescindível em todas as camadas sociais.

Nesse mesmo século, a moda se espalhou 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 visíveis (Ibid., p. 21).

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; ex-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, ao permitirem a movimentação dos corpos em condições de trabalho, além do fácil acesso. Mas nem por isso estes trajes das classes⁶ populares não eram dotados de peculiaridades, tanto que já chamavam a atenção de viajantes estrangeiros.

Embora este artigo trabalhe com recorte temporal relacionado à cidade de Belém de 1870 a 19125 – período que, de acordo com Sarges (2002, p.17), corresponde, respectivamente,

⁵ Utilizamos a concepção de classe social – ou também denominada como grupo social - a partir de Pierre Bourdieu (2005, p.144-145), representando “o conjunto de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posição semelhantes”. Isto é, possuir ou não algum tipo e quantidade de capital origina consequências para a posição ocupada pelo agente no espaço das relações sociais e para o pertencimento a determinada classe. Tal posse e pertencimento ganham significado na possibilidade do estabelecimento de comparações e distinções sociais.

ao auge e ao declínio da economia gomífera –, julgo pertinente citar alguns relatos de viajantes que antecederam esse período, tendo em vista que tais proposições nos ajudam a pensar na moda que já estava presente entre as mulheres das camadas populares na primeira metade do século XIX, como é o caso do naturalista inglês Henry Bates, que chega à Belém em 1848.

O pesquisador amazônico Vicente Salles (2004, p. 184-185) aponta as impressões de Bates, sobre os subúrbios da cidade, onde a população mais pobre morava, geralmente em toscas habitações, de aspecto miserável e irregular. Henry Bates observou a mistura dos tons de pele de brancos, negros e indígenas, e o que mais chamou sua atenção estava no meio da classe pobre e mestiça, ao ver algumas mulheres bonitas, com roupas desalinhas, descalças ou de chinelas, mas com brincos ricamente trabalhados e com colares de grandes contas de ouro. Tinham expressivos olhos negros e cabeleiras densas, os quais estavam em perfeita harmonia com o resto do cenário, pois, para o naturalista, era impressionante a mistura das riquezas naturais e da pobreza humana.

O viajante inglês Alfred Russel Wallace, que chegara acompanhado de Bates em 1848, enfatiza a mistura de raças dos habitantes da cidade de Belém, além de descrever os modos de vestir destes, descrição da qual evidenciou a vestimenta da mulher paraense que transitava na região central da cidade:

As mulheres e moças, nos dias de mais pompa, costumam trajar de preferência vestidos brancos, o que produz um agradável efeito, pelo contraste de suas peles pardas ou de um negro lustroso.

Nestas ocasiões é que um estrangeiro fica deveras espantado ao observar que as joias e colares, usados por estas mulheres, muitas das quais são simples escravas, são de puro ouro maciço (WALLACE, 2004, p.42-43).

Wallace se mostra espantado com o uso exacerbado de joias e colares de ouro maciço usados pelas mulheres, principalmente pelas escravizadas, prática comum durante o Período Colonial, em que muitos senhores as adornavam com a intenção de as tornarem mais um símbolo movente de ostentação de suas riquezas. Em outros casos, algumas escravizadas ganhavam joias por representarem verdadeiras “condecorações” de bom comportamento ou, ainda, elas próprias compravam tais adornos com o objetivo de entesouramento ou como meio de comprar sua carta de alforria, a partir da venda dessas joias.

Um ano antes da chegada de Wallace, o viajante inglês William Edwards também evidência o uso de joias, principalmente por mulheres negras em dias de procissão em Belém, e cita também a beleza das indígenas:

Quase todas as mulheres negras eram profusamente ornamentadas com ouro, em parte o fruto de suas economias, e muitas vezes das riquezas de suas damas, que as emprestam voluntariamente em tais ocasiões. Algumas usavam correntes de contas de ouro, passando várias vezes pelo pescoço e sustentando uma pesada cruz de ouro. Todas usavam brincos e as mulheres idosas, negras e indígenas, cobriam a cabeça com enormes pentes de tartaruga. As indígenas, que eram em grande número, eram quase sempre bonitas, com feições regulares, belas formas, olhos negros e lustrosos e luxuriantes madeixas que caíam sobre os ombros (EDWARD, 1847, p.8-9, tradução da autora).

Edwards chama a atenção para o movimento da cidade em dias de procissão e festividade religiosa, pois era o momento em que as mulheres paraenses vestiam seus melhores vestidos e se adornam com flores no cabelo. A *Mulata Paraense* não ocupava as varandas das casas de comércio e residências destinadas às famílias abastadas da região, pois seu lugar era em outros cômodos da casa ou na própria rua. Na festa mais importante e grandiosa da cidade, o Círio de Nazaré, festa religiosa que ocorre em Belém desde 1793, Edwards descreve a divisão entre as classes sociais dentro da própria igreja:

A missa das oito horas é notificada pelos fogos de artifício, e aqueles que se importam frequentam a capela. Dentro estão as mais elegantes senhoras e alguns cavalheiros; fora, no grande pórtico aberto, estão sentadas no chão as mulheres negras e as indígenas, vestidas de branco, com flores no cabelo e excessivamente perfumadas com baunilha (Ibid., p.185, tradução da autora).

Embora existisse a divisão no espaço público, as festividades do Círio de Nazaré configuram um momento em que ricos e pobres fazem parte do mesmo universo cultural. Aqui, destacamos a população menos abastada, que se preparava com antecedência para a festividade religiosa, como relata o viajante americano John Esaias Warren, no início da segunda metade do século XIX:

Os pobres gastam tudo o que eles acumularam em meses de trabalho incansável, para comprar vestidos de gala e ornamentos. Uma intensa excitação prevalece entre todas as classes, que somente aqueles que

realmente testemunharam isso podem entender (WARREN, 1851, p.69, tradução da autora).

Dessa forma, podemos ressaltar que os viajantes citados já nos chamavam a atenção para a beleza no trajar de mulheres pobres, mestiças, negras, indígenas e escravizadas, ao usarem vestimentas brancas, ao se adornarem com brincos, colares de contas de ouro e flores no cabelo, além de exalarem perfumes provenientes da mistura de raízes, o que foi ratificado anos mais tarde por João Affonso, ao relatar que “[...] a mulata paraense era sempre original no seu vestir”, cujas especificidades ficaram expressas nas suas ilustrações da *Mulata Paraense* e nas de David O. Widhopff⁷ (Fig.1).



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, 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” (1976, p.214). O autor esclarece ainda que o desejo de representar as

⁷ 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, 2012, p. 2).

mulheres populares e suas roupas advêm de uma relação próxima com o seu local de origem, enquanto 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 hibridismo⁸ 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 “ferrada de tafetá furta-cores com barra de flores estampadas”, que mesclava ao costume amazônico, como o gosto pelo asseio, e utilizava “perfumes fortes, feitos de raízes e ervas nacionais, a priprioica, o cipó-catinga, a mucura-caá”, usando nos cabelos “dois grandes ramalhetes de rescendentes jasmims”, 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 coral⁹ e anéis em quase todos os dedos”, revelando influências da cultura material afro-brasileira¹⁰.

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 trajes 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

⁸ De acordo com Canclini (2006, p. 19) o conceito de hibridismo consiste em “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

⁹ “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, 2001, p. 224).

¹⁰ Sheila de Castro Faria, em sua tese (2004, p.213) aponta para a mistura de signos ocidentais (sedas, cruzeiros, sapatos, chapéus) com signos africanos (cabelos ornamentados, búzios, contas e colares numerosos) utilizados pelas escravizadas e forras. O uso desses trajes e adereços estavam relacionados ao desejo pelo reconhecimento, ou ainda para estabelecerem um lugar social entre os seus pares ou também, poderiam ser empregados como investimento. Já a tese de Ana Beatriz Factum (2009, p. 29) expõe que as chamadas Joias de Crioulas Afro-Brasileiras, são consideradas os primeiros exemplares da joalheria nacional. É importante ressaltar que essas joias eram direcionadas exclusivamente para as mulheres africanas, mulatas ou crioulas no Brasil, sob a condição de escravizadas, alforriadas ou libertas, durante o Período Colonial Brasileiro. Em um artigo de minha autoria, relaciono tais joias ao *status* de subversão e poder, em que as usuárias ao portá-las em seus corpos, burlavam as leis suntuárias que proibiam o uso de artigos luxuosos pelas camadas populares. O uso das Joias de Crioulas podem ser observadas em diversas obras pictóricas dos séculos XVIII e XIX, realizada por artistas documentalistas como: Carlos Julião (podemos citar a obra “Riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos Uzoz do Rio de Janeiro e Serro Frio”), Jean Baptiste Debret (na obra “Negra tatuada vendendo caju”) e Johann Moritz Rugendas (em “Escravos de Benguela e Congo”). Tais artistas representavam modelos que estavam presentes nas ruas, mercados e festas populares, a fim de mostrar uma ampla iconografia dos costumes destes.

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 descrição da “Mulata Paraense”, João Affonso também cita 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-Brasileiras¹¹.

Sobre as representações das mulheres populares, Cristina Cancela (1997, p.116) cita a liberdade dos movimentos corporais, a beleza dos atrativos físicos realçados em um “descuidado” vestir, e a malícia muitas vezes refletida no olhar, compõe algumas das imagens que escritores, jornalistas e memorialistas representavam as mulheres das camadas populares, como as “mamelucas”, “índias” e “caboclas”, que 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 gênero¹², 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, geralmente eram representadas de forma exótica e sensual, e seus atributos estéticos tendiam ao pecado, gerando a hipersexualização de seus corpos. Portanto, estas imagens contrapunham-se ao ideal pré-estabelecido que classificava a mulher como um ser frágil e

¹¹ 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, 2001, p. 19).

¹² Para Joan Scott (1995) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; de outro lado, o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais satisfazem a mudança nas representações de poder, porém, a direção da mudança não segue um sentido único. A proposta da autora seria motivada pelo mesmo objetivo que levou as historiadoras feministas, especialmente as francesas, a escreverem a história das mulheres, apontando e modificando as desigualdades existentes entre homens e mulheres, e assim sugere uma investigação de como as hierarquias de gênero são construídas e legitimadas.

submisso. Muitas delas chefiavam suas famílias, tomavam frente às investidas amorosas, cafetinavam, frequentavam sambas, pagodes e batuques realizados nos diversos pontos da cidade, ainda que os Códigos e Posturas reprimissem tais atos, haja vista que estes se contrapunham às concepções modernas de segurança e progresso.

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 Sarges (Op. Cit), 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.

Ainda sobre as vestimentas das mulheres que compunham as camadas populares, podemos observar a mudança de hábito aliada a alguns vestígios remanescentes do século anterior, como foi caracterizado nas imagens dos “Tipos de Beleza do Norte do Brasil” (Fig.2), feitas por Richard Arthur em 1906. Nota-se que conviviam dois exemplos da mulher paraense, que, embora vestissem trajes diferentes, possuíam as características do rosto arredondado, da pele morena, dos olhos negros e da predileção por joias e adornos. Enquanto uma usava vestidos aparentemente leves na cor branca, a outra usava vestido rendado condizente com a moda da *Belle Époque*. Mas também é válido assinalar que, em ambos os “tipos”, notamos a presença das flores em seus cabelos, lembrando o hábito do século XIX, relatado por alguns viajantes, e que ainda permanecia no século XX, como fora documentado por João Affonso. Segundo Hage (2012, p.10-11), a influência dos modos de vestir parisienses retiraria das ruas a *Mulata Paraense*, já que esta passaria a adotar os trajes pesados da última moda.



Figura 2: “Tipos de Beleza do Norte do Brasil I e II”

Fonte: ARTHUR, 1906, P.106-107 apud HAGE 2012, p.11

Conforme assevera Affonso (Op. Cit), a *Mulata Paraense* já estava deixando de circular nas ruas da capital paraense no final do século XIX, e uma das últimas representações teria sido de David O. Widhopff, no caderno ilustrado do jornal “A Província do Pará” de 1895, desenho que João Affonso inseriu ao lado de seu próprio registro em 1916.

Affonso (Op. Cit) 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, 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.

Figueiredo (2012, p.8-9) aponta a cuidadosa descrição de João Affonso sobre o “tipo popular”, que era a denominação que os folcloristas da época concediam às mulheres reconhecidas em qualquer parte da cidade, aspecto este que atribuía autenticidade à figura descrita, como símbolo de um tempo passado. O autor também assinala que a crioula da terra era a ponte entre o passado africano e a mestiçagem nacional e, por isso mesmo, era representada por João Affonso já perfeitamente aclimatada ao ambiente da casa brasileira.

Outro ponto que merece destaque é a fotografia, que na virada do século XIX na capital paraense, circulavam 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 populares (PEREIRA, 2006, p.21)

A atividade fotográfica foi introduzida no Pará, durante os anos de 1840 e 1850¹³, caracterizando-se pela presença de profissionais que, em sua maioria, eram de origem estrangeira. E um dos profissionais da fotografia que mais se destacou na capital paraense, foi o português Felipe Augusto Fidanza¹⁴, destacando-se por documentar a paisagem urbana 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 às camadas populares não foram colocadas à margem dos registros fotográficos, exercendo papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua (PEREIRA; SARGES, 2011, p.21).

O cartão de visita¹⁵ 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.

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.

A fotografia em *plano médio* (com o modelo retrato de corpo inteiro, geralmente centralizado, e com espaço relativo em volta) permite a exploração do cenário e a apresentação de certos símbolos de *status* (KOUTSOUKOS, 2010, p.34). Entretanto, nas imagens abaixo, podemos observar que as modelos estão diante um fundo artificial, o qual sugere ser um equipamento do estúdio de fotografia de Fidanza, o mesmo se repete nas três

¹³ Neste período, o 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 o alto custo para ser adquirida (PEREIRA, 2006, p.27).

¹⁴ De acordo com Pereira e Sarges (2011, p.15) 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 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.

¹⁵ 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, 2010, p. 36).

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.

Na fotografia “Cabocla” (Fig.3) Fidanza retrata uma mulher jovem de corpo inteiro, ligeiramente virada para a esquerda. 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, ela porta arranjos de flores em seus cabelos. Esta mulher também utiliza pulseiras nos dois braços, um anel na mão esquerda e brincos. Ao observamos esta imagem, vemos a existência de um “ponto” escuro, que pende em seu pescoço, que é 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, que funciona como pendente do colar utilizado pela cabocla.



Figura 3: Cabocla. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875

Fonte: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>

Tal especificidade configura a chamada Joalheria de Luto, que atingiu sua popularidade durante a era vitoriana no século XIX, em que broches com mechas de cabelo ou pendentos eram mesclados a camafeus, colares e pulseiras, o que pode sugerir que a modelo de Fidanza havia perdido um ente querido.

A cabocla não encara o fotógrafo, cena que pode ter sido uma orientação do próprio. Outro ponto que merece destaque é que mesmo diante da modelo portar símbolos de *status* como as joias, também fica evidenciado a condição de escravizada, haja vista que a mesma foi retratada sem o uso de calçados.

No cartão de visita “Cafusa” (Fig.4), Fidanza 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. A modelo posa com os cabelos armados e repartidos ao meio, cheios de flores brancas. Ela segura um prato no quadril com o braço esquerdo, o que pode sugerir que a mesma 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.



Figura 4: Cafusa. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875
Fonte: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>

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.

Em “Vendedora de frutas no Pará” (Fig.5) 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 5: Vendedora de frutas no Pará. Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869

Fonte: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>

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 Koutsoukos (2010, p. 123) os cachimbos eram comuns de serem “pitados”, principalmente entre as negras africanas.

A autora salienta 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” (Ibid., p. 122).

Outro ponto que a autora destaca é que em muitos casos as fotografias de escravizados não foram por eles encomendadas; deles nem mesmo partira a ideia da representação. No fim, o produto da visita ao estúdio de fotografia iria parar nos álbuns das famílias a que eles pertenciam. Por outro lado, alguns dos escravizados domésticos devem ter ficado com uma cópia do registro, sobretudo quando foram retratados sós (Ibid., p.88).

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

A figura emblemática 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 Silva (2009), 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, vestida com roupão transparente, sandálias e com os cabelos muito armados repletos de flores brancas. Anos depois, em 1927, este episódio foi o tema da tela “Mulher do Pará” (Fig.6).

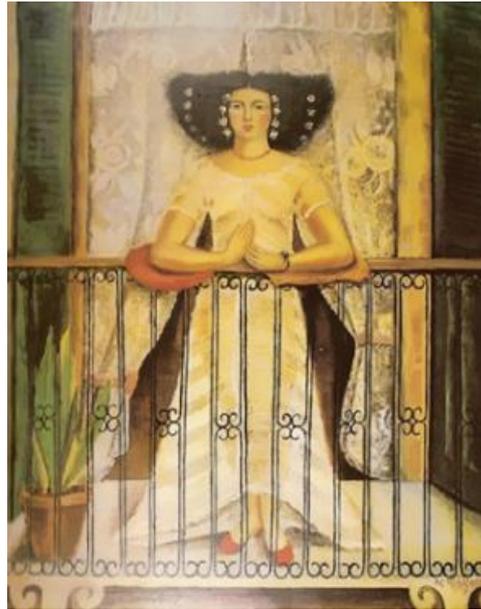


Figura 6: “Mulher do Pará” de Anita Malfatti, 1927

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2056/mulher-do-para>

As obras de Antonieta Santos Feio exibiam sua escolha pela temática regional amazônica, obras nas quais procurava retratar suas personagens nas dimensões socioeconômica, cultural e religiosa, como podemos notar na obra “Vendedora de Tacacá” (Fig.7), 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 tacacá¹⁶, 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, a qual está no vão do muro.

¹⁶ 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).



Figura 7: “Vendedora de Tacacá” de Antonieta Santos Feio, 1937

Fonte: <https://journals.openedition.org/aof/6466>

A cabocla foi representada pela artista no instante em que acrescenta a pimenta ao tacacá. Ela 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 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.

Para Francisco Paes (2016, p. 137-138), a indumentária da tacacazeira representada na obra de Antonieta apresenta elementos que podem ser associados à religiosidade de matriz africana, evidenciando sua identidade religiosa por meio dos “vestígios do sagrado”. A blusa de cor branca remete aos paramentos utilizados nos cultos afro-brasileiros, enquanto os

colares, guias ou fios-de-contas¹⁷, 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 Exu¹⁸, guardião das ruas e dos elementos da natureza (LODY, 2001, p.73). Nesse sentido, podemos aferir que a vendedora é iniciada ou adepta da religiosidade de matriz africana.

Ainda sobre a obra “Vendedora de Tacacá”, Fernandes (2013, p.87) apresenta uma importante percepção: a de que Antonieta assina, no canto inferior da tela, “Belém, 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.

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.8), 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. Ela apoia a mão direita na cintura, e, com a esquerda, segura um cesto repleto de raízes e plantas de cheiro forte¹⁹. Ela traja 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

¹⁷ 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).

¹⁸ 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.

¹⁹ 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 (FERNANDES, 2013, p. 62).

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.

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 espirituais (TEIXEIRA, 2011, p.22).

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

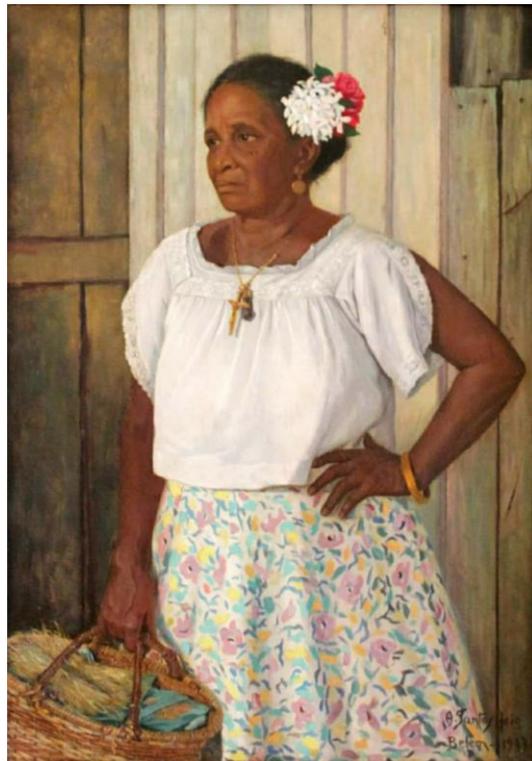


Figura 8: “Vendedora de Cheiro” de Antonieta Santos Feio, 1947.

Fonte: <http://www.uniblog.com.br/aracelilemos/293706/todas-as-faces-do-para---vendedora-de-cheiro-por-antonieta-santos-feio.html>

Com a postura ereta e olhar marcante, ela apoia a mão direita na cintura e, com a esquerda, segura uma cesta com os cheiros-do-Pará. 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, como o cesto de palha com raízes cheirosas (FERNANDES, 2013, p. 76).

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; nas duas obras, as figuras femininas portam arranjos de flores em seus cabelos, configurando em um jogo sinestésico de exibir-se e perfumar-se; 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” – 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, 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 de suas personagens, a “Vendedora de Cheiro” e a “Vendedora de Tacacá”, sejam integrantes do povo do santo, tendo em vista que a roupa e os colares que estas mulheres usam são códigos visuais e ritualísticos que estão 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 identidade²⁰ 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

²⁰ Para Denys Cuche (1999, p.177), 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.

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, e 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 adorna-se, configuram em uma representação emblemática dessa personagem, a qual ainda está presente no imaginário da população local.

REFERÊNCIAS

Livros:

- 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.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia da Alimentação no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.
- DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- EDWARDS, William Henry. *A voyage up the river amazon including a residence at Pará*. London: John Murray, 1847.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Global, 2009.
- GOLA, Eliana. *A jóia: história e design*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- 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.
- PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

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

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelo Amazonas e Rio Negro*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

WARREN, John Esaias. *Scenes and Adventures on the Banks of the Amazon*. New York: G. P. PUTNAM, 1851.

Capítulos:

CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. In: _____. *A noção de cultura nas ciências sociais*. São Paulo: EDUSC. 2002.

Revistas acadêmicas:

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Vestir a História: Pintura, moda e identidade nacional da Amazônia, c. 1916-1923. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n.53, 2012.

HAGE, Fernando. João Affonso: O homem que escreveu o primeiro livro de história da moda no Brasil. *Anais do 6º Colóquio de Moda*. 2010.

_____. Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX e XX. *Anais do 8º Colóquio de Moda*. 2012.

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*, v.6, n.2, 2016.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira; SARGES, Maria de Nazaré. Fotografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX). *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v.VI, n.2, 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.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.20, n.2, 1995.

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

_____, Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial. *Antíteses*, Londrina, v.10, n.20, 2017.

Dissertações:

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

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Mestrado em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

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*. Mestrado em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

Tese:

FACTUM, Ana. Beatriz Simon. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro*. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

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

FARIA, Sheila Siqueira de Castro. *Sinhás pretas, damas mercadoras: As pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e de São João Del Rey (1700-1850)*. Tese para professor titular do departamento de História. Niterói, 2004.

