

As mulheres “cheirosas” do Pará: notas sobre a visualidade do modo de vestir da *Vendedora de Cheiro* (1947)

Amanda Gatinho Teixeira

Doutoranda, Universidade Federal de Goiás / agteixeira10@gmail.com

Orcid: 0000-0003-4598-443X / [Lattes](#)

Rita Moraes de Andrade

Doutora, Universidade Federal de Goiás / ritaandrade@ufg.br

Orcid: 0000-0002-1412-6689 / [Lattes](#)

Enviado: 13/09/2022 // Aceito: 24/10/2022

As mulheres “cheirosas” do Pará: notas sobre a visualidade do modo de vestir da *Vendedora de Cheiro* (1947)

RESUMO

Neste artigo discute-se a construção visual da *Vendedora de Cheiro* (1947) a partir da obra da artista Antonieta Feio. Analisa-se o seu modo de vestir e de adornar-se, cotejando-o com algumas fontes visuais e narrativas históricas de tal construção. A metodologia, de abordagem predominantemente qualitativa, é constituída de observação e análise visual de obras selecionadas, tratadas como documentos e fontes de pesquisa relevantes para o estudo das artes, das visualidades e do vestuário. Conclui-se que produções artísticas são importantes instrumentos da produção de sentido de tais aparências do corpo, presentes ainda hoje no imaginário popular de uma identidade local apoiada na visualidade de uma “Mulher Paraense”.

Palavras-chave: Vendedora de cheiro. Cultura Visual e modos de vestir. Mulheres Negras Amazônidas.

The fragrant women of Pará: notes on the visuality on the Vendedora de Cheiro (1947)'s mode of dress

ABSTRACT

This paper addresses the visual construction of the Vendedora de Cheiro (1947) based on the work of the artist Antonieta Feio. The portrayed woman's dress and adornment are analyzed, in comparison with some visual sources and historical narratives of such construction. The methodology, with a predominantly qualitative approach, consists of observation and visual analysis of selected works, treated as documents and sources of research relevant to the study of arts, visual culture and dress history. The conclusion is that artistic productions are important instruments for the production of meaning of such appearances of the body, still present in the popular imagination of a local identity supported by the visuality of a "Woman from Pará".

Keywords: Vendedora de Cheiro. Visual Culture and ways of dress Black Amazon women's.

Las mujeres perfumadas de Pará: apuntes sobre la visualidad de las vestimentas de la Vendedora de Cheiro (1947)

RESUMEN

Este artículo aborda la construcción visual de la Vendedora de Cheiro (1947) a partir de la obra de la artista Antonieta Feio. Se analiza su forma de vestirse y adornarse, comparándola con algunas fuentes visuales y narrativas históricas de tal construcción. La metodología, con un enfoque predominantemente cualitativo, consiste en la observación y el análisis visual de obras seleccionadas, tratadas como documentos y fuentes de investigación relevantes para el estudio de las artes, las visuales y la indumentaria. Se concluye que las producciones artísticas son instrumentos importantes para la producción de sentido de tales apariciones del cuerpo, aún presentes en el imaginario popular de una identidad local sustentada en la visualidad de una "Mujer Paraense".

Palabras clave: Vendedora de cheiro. Cultura Visual y formas de vestir. Mujeres negras amazónicas.

1. NOTAS SOBRE CULTURA VISUAL E MODA

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

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

Mesmo sendo as imagens um campo fértil para os diferentes estudos artísticos e históricos, há que se lembrar de que estas possuem algumas limitações. Para a finalidade de identificação de matérias-primas, técnicas e tecnologias têxteis e de vestuário, por exemplo, as fontes visuais apresentam alguns importantes desafios de pesquisa. Ao serem observados os materiais da vestimenta usada por uma personagem retratada em uma tela, por exemplo, a imagem poderá indicar algo, contudo, seria necessária uma investigação mais aprofundada em outros documentos a fim de identificar, com maior acuidade, o material empregado.

Um outro desafio tem a ver com a temporalidade e a espacialidade da obra ou imagem em análise. Para Gombrich (2009) as obras foram feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado, que estavam presentes na mente do artista durante todo o processo de criação. Em pinturas, o recorte, as cores, as poses, a iluminação, entre outros fatores, podem ser “forjados” de acordo com os interesses daqueles que as realizaram. Dessa maneira, deve-se atentar para a compreensão do contexto de

produção da imagem, evitando pressupostos anacrônicos que possam prejudicar a análise (TAYLOR, 2005 *apud* GARCIA; ANDRADE, 2012, p. 141).

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

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

As visualidades do corpo, o que inclui a moda, os modos de vestir e adornar-se, informam a respeito da vida social e suas agências. Segundo Lampert (2008, p. 1164), a moda é uma linguagem que organiza e articula sistemas de expressão. Para este artigo, atribui-se ao termo moda o sentido mais amplo, o de “maneira de”, e não restrito a um fenômeno moderno e ocidental (KAWAMURA, 2005). O vestuário pode ser percebido como um dos fatores de distinção social da história da humanidade. Vistos como objetos de investigação, a vestimenta e os adornos possibilitam identificar alguns dos valores a elas associados relativamente aos diferentes contextos sociopolíticos e culturais nos quais é produzida e circulada.

Cabe, portanto, assim como escreveu Andrade (2008, p.11), “considerar a roupa como objeto de estudo implica entendê-la no espectro de fatores materiais e simbólicos historicamente e culturalmente variáveis”. Neste sentido, quando se inserem as roupas e os adornos corporais entre os documentos de análise material e visual, pretende-se interpretar a vida social desde um ponto de vista das visualidades do corpo.

Partindo dessas premissas, o presente artigo inicia-se de uma análise visual da obra *Vendedora de Cheiro* (Figura 1), de 1947

da artista paraense Antonieta Feio, destacando-se o seu modo de vestir e de adornar-se, apresentando-se e discutindo-se algumas das referências imagéticas e históricas de tal construção. Segue-se para uma discussão a respeito da produção de novos sentidos de tais modos de vestir pela mulher paraense na atualidade.

Figura 1. *Vendedora de Cheiro* (1947) - Antonieta Feio.



Fonte: Acervo Museu de arte de Belém (2021).

Conforme a proposta deste trabalho, o método de investigação possui uma abordagem qualitativa, haja vista que, como ramo da pesquisa social, ela possibilita a investigação de relações e processos inseridos em um dado ambiente social (ALLUM; BAUER; GASKELL, 2002). Para Denzin e Lincoln (2006), a pesquisa qualitativa dá proeminência à qualidade do material investigado e o pesquisador, ao eleger essa abordagem, busca interpretar a realidade social e cultural existente por meio de uma ligação com o objeto analisado, considerando o impacto das intervenções provocadas no ambiente em que a investigação acontece.

Sabe-se que as obras pictóricas fazem parte do grandioso universo das imagens que são possibilidades de fontes documentais.

Assim, pretende-se usar esse material não como ilustrações, mas como documentos, que constroem modelos e concepções. Para Schwarcz (2014), para “dar sentido” a uma tela, deve-se estar munido de outras fontes, de modo a contrastar a interpretação com os elementos da tradição pictórica do pintor e com outros elementos observados da história e do contexto. Assim, “situar” não implica somente localizar o período em que a obra foi produzida, mas também enfrentar as convenções artísticas que formaram e informaram o autor. Portanto, a Cultura Visual como um campo do saber, contribuirá com a busca por procedimentos metodológicos de observação consciente e crítica das imagens neste artigo.

2. A VENDEDORA DE CHEIRO DE ANTONIETA FEIO

Nascida em Belém do Pará, Antonieta Feio (1897-1980), ainda jovem estudou pintura na Escola de Belas Artes de Florença. Aos 20 anos, regressa ao Brasil e participa de diversas exposições pelo país e, ao mesmo tempo, ministra aulas de desenho e pintura no Instituto de Educação do Pará. No conjunto de obras da artista, há pinturas que compreendem desde os épicos retratos de governadores, legisladores e prefeitos, até as naturezas-mortas e paisagens, as cenas de gênero e os retratos da população trabalhadora e urbana, mais sujeita à invisibilidade social.

Na citada obra *Vendedora de Cheiro* (Figura 1), de 1947, a artista retrata uma mulher negra amazônica aparentemente de meia idade, vestida com blusa branca rendada, saia florida, adornada com brincos, pulseira, um colar em que pendem um crucifixo e uma figa, além de enfeitar seus cabelos com pequenos ramos de flores brancas e vermelhas. Ela apoia a mão direita na cintura, e, com a esquerda, segura um cesto repleto de “cheiros” do Pará, que são provenientes das combinações de raízes e paus aromáticos, macerados e misturados a jasmims e rosas, que são embrulhados em pequenos pedaços de papel. O plano de fundo da obra remete à arquitetura vernacular, muito comum nas periferias de Belém, feita de feixes de madeira enfileirados.

Ao observar a vestimenta e os adornos corporais da *Vendedora*

de *Cheiro*, percebe-se vestígios significativos que ajudam a construir a identidade dessa mulher, não apenas em termos de sua profissão, mas também da sua condição socioeconômica, cultural e religiosa retratada.

2.1 A construção da indumentária da *Vendedora de Cheiro*

A *Vendedora de Cheiro* veste-se de uma bata branca com folho pouco espesso no decote e com aplicações de renda (Figura 1). A manga recebe a mesma aplicação e foi confeccionada em formato tulipa, cujo corte especial permite maior flexibilidade no movimento dos braços, uma característica vantajosa às necessidades de agilidade e mobilidade da vendedora ambulante. Quanto às razões para a escolha deste modelo de blusa, não se pode saber ao certo, já que isto implica em valores objetivos e subjetivos não informados na fonte visual.

Já em relação às referências de um passado histórico, tal vestimenta lembra a camisa de crioula ou “camisú”, que consiste em uma bata longa até por volta da altura dos joelhos, e remete à roupa de ração: “[...] usada no candomblé para as tarefas do cotidiano e também durante os períodos de obrigações, determinando confinamentos intramuros no terreiro” (LODY, 2003, p.227, *apud* MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2006, p. 294).

Corroboram Anaíza Vergolino (*apud* PAES 2016, p. 138-139), ao evidenciar que a bata 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 na atualidade como elemento litúrgico dos cultos.

Quanto aos materiais utilizados na confecção deste item pertencente ao traje de crioula, as descrições apontam que as camisas ou camisús eram em tecidos brancos. Oliveira Neto (1968) afirma que as camisas eram de linho ou cambraia de linho, enquanto Torres (2004) diferencia a camisa do camisú, ao indicar que os bordados eram mais comuns nas camisas que compunham o traje de beca, que consiste em um traje religioso e de luxo, usado

pelas mulheres pertencentes a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Assim, os camisús usados no dia a dia possuíam um corte aparentemente mais simples.

Seguindo a análise, observa-se na Figura 1 que a vendedora de Antonieta traja uma saia estampada de motivo floral composta por flores na cor rosa, as quais foram pintadas de forma simples, sem muitos detalhes, e ramos em tom de verde claro. Adicionalmente a essa composição, há desenhos abstratos, que não foi possível identificar, nas cores-amarela, laranja, verde escuro, azul claro, azul escuro e magenta, sobre um fundo branco. A referida saia parece ter sido feita em chita ou algum outro tecido semelhante de algodão estampado, seja pelo seu motivo floral ou ainda pela similaridade no trajar das dançarinas de carimbó o que será discutido mais adiante.

A chita era um tecido muito comum usado pelas mulheres das classes trabalhadoras de Belém, nos séculos XIX e XX. Aqui, pode-se notar o contraste encontrado nesta obra: a estampa vibrante e alegre presente na saia da mulher retratada versus a melancolia expressa em seu olhar.

Conforme Monteiro (2012, p. 58) os motivos ornamentais usando ramos de flores não foram uma invenção do design de estampados, tendo em vista que já eram usados nos padrões de bordado de períodos anteriores ao uso desse tipo de composição na estamparia. Seu uso como estampa manteve uma relação muito próxima com os mesmos padrões de bordados, alterando-se a técnica de impressão dos motivos sobre o tecido.

Ainda que não se veja todo o comprimento da saia da *Vendedora de Cheiro* (Figura 1), pois a retratada se encontra de meio corpo na composição pictórica, subentende-se que a saia seja longa, tendo em vista um fator comparativo entre outras representações de vendedoras do período, inclusive com saias encontradas em acervos de museus como as saias de crioula do Museu do Traje e do Têxtil de Salvador, na Bahia (MONTEIRO, 2012). Também se nota que a saia apresenta certo volume, o que sugere o uso de anáguas para a armação, o que remonta à roupa europeia, sobretudo pela influência portuguesa, nos trajes das mulheres negras de ganho do século XIX, conforme assinala Lody

(2001, p.44-45) estas figuram-se em:

[...] projeções das roupas das vendedeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados [...]. Essas roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de várias outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia, e o produto dessas combinações culturais, visíveis nas roupas afro-brasileiras, são turbantes, batas largas, algumas chinelas à mourisca, diferentes camisas, saias, anáguas, mantilhas e, em certos casos, panos da costa, além de alguns objetos de adorno como correntinhas, brincos e outros.

Assim como nos trajes das negras de ganho, também observa-se o uso de adornos corporais na vendedora de Antonieta Feio, sendo eles: brincos dourados, pulseira que aparenta ser feita de capim dourado, e um colar também dourado em que pendem um crucifixo, remetendo ao cristianismo católico, e uma figa, que embora possua origem europeia, é amplamente utilizada nas práticas de matriz afro-brasileira, podendo ser interpretada como símbolo de fertilidade e proteção. Dessa forma, pode-se inferir que a usuária, ou o seu retrato, possuía uma religiosidade sincrética, ao mesclar elementos de origens diferentes, que, combinados, oferecem pistas de suas crenças.

O uso de correntinhas associado à pendentas que supostamente protegem as usuárias contra “mau olhado” está presente no livro *Três séculos de Modas* de João Affonso: “[...] colar de ouro com medalha na frente, e, nas costas, sobre o cangote, para afugentar feitiços e maus olhados, enorme figa de azeviche [...]”. (AFFONSO, 1976, p.223-224)

O autor também descreve a originalidade no vestir das “figuras regionais inconfundíveis” que circulavam na cidade de Belém no século XIX, como a cozinheira, a costureira, a amassadeira de açai, a vendedora de tacacá, a ama seca e a criada, as quais foram chamadas de *Mulata Paraense* (AFFONSO, 1976).

No último capítulo da obra, pode-se observar a ilustração de sua autoria (Figura 2) e a descrição da roupa e dos adornos

utilizados pela *Mulata Paraense*, onde é identificada como um “tipo” urbano popular na capital paraense, a qual foi descrito por diversos artistas e literatos.

Figura2. 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).

O desenho de David O. Widhopff, de 1895, inspirou o desenho da esquerda na ilustração do livro, enquanto o desenho da direita teria nascido da observação de João Affonso pelas ruas de Belém, realizado em 1885. O autor também destaca o cuidado com os cabelos: “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).

O viajante inglês William Edwards, a partir de suas viagens pelo rio Amazonas e sua estadia no Pará em 1847, de modo semelhante, notou o uso de joias, principalmente por mulheres negras em dias de procissão em Belém:

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 [...] (EDWARD, 1847, p. 8-9, tradução nossa).

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 adornavam com flores no cabelo.

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 (EDWARDS, 1847, p. 185, tradução nossa).

Baena (2004) em "Ensaio corográfico sobre a província do Pará", obra original de 1839, aponta a singularidade do trajar das mulheres, a partir da qual destaca-se algumas semelhanças com os modos de vestir e de adornar da Vendedora de Cheiro (Figura 1), como: a blusa com aplicação de renda na gola, uso de colar com bentinhas, o uso de baunilha para perfumar os cabelos adornados com flores diversas.

Só as mamalucas não mudam o seu modo de trajar, elas usam uma saia de delgada caça ou de seda nos dias de maior luxo, e uma camisa, cujo toral é de pano que mais sombreia do que cobre os dois semiglobos que no seio balançando se dividem entre as **finas rendas que contorneiam a gola**. Estas roupas são quase uma clara nuvem que ondeando inculca os moldes do corpo. Botões de ouro ajustam o punho das mangas da camisa, **pendem-lhe do colo sobre o peito cordões, colares, rosários e bentinhas do mesmo metal; a madeixa é embebida em baunilha** e outras plantas odoradas entretecidas nos

dentes de um grande pente de tartaruga em forma de telha com a parte convexa toda coberta de uma lâmina de ouro lavrada, sob cuja circunferência oscilam meias luas, figas, e outros deizes de igual preciosidade à da lâmina: **e na testa pele raiz do cabelo circula um festão de jasmims, malmequeres encarnados, e rosas mogorins.** [...] **Vestidas de saia e camisa e descalças andam todas as mulheres escravas, e todas as mulheres livres, pretas, mulatas, cafusas, curibocas, e indianas** (BAENA, 2004, p. 109, grifos nossos).

Dessa forma, ressalta-se que viajantes já chamavam a atenção para a beleza no trajar de mulheres pobres, mestiças, negras, indígenas e escravizadas, ao usarem vestimentas brancas e ao se adornarem com brincos, colares e flores no cabelo.

Vicente Salles em sua obra "O negro na formação da sociedade paraense" (2004) discorre sobre a herança portuguesa das irmandades ou confrarias, ligadas a devoções católicas e assistidas em determinadas igrejas de Belém. O historiador cita a Irmandade de São Raimundo, fundada em 1870 por Mestre Leopoldino e sete mulheres negras ou "mulatas de tom", que juntos viajaram para a festa de São João.

A viagem, sem acidente no mar, foi contudo barulhenta e irrequieta, porque em companhia do mestre iam nada menos de sete mulheres, Juliana, Rosa, Felipa, Joana da Ponte e Souza, Maria, Natália do Nascimento e Simoa, mulatas de tom, **vendedeiras nas ruas, que usavam o clássico ramo de jasmim, preso ao cabelo pelo pente de casco entrelaçado de favas de baunilhas** (VIANNA, 1870 *apud* SALLES, 2004, p. 155, grifos nossos).

O excerto menciona as práticas vestimentares das vendedoras de rua de Belém e nos informa sobre o uso do pente de casco, muito provavelmente de tartaruga, como forma de prender os cabelos. Nota-se, porém, que tal adorno não está visível na *Vendedora de Cheiro*, o que pode ter sido ocultado pelo uso dos ramos de jasmims e das rosas. Assim, pode-se inferir que o costume de portar flores nos cabelos, configurou-se em um costume social e local das

mulheres pertencentes às camadas populares de Belém, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, manifestando o cuidado sensorial com seus corpos, perfumando-os e evidenciando a feminilidade, bem como estava associado à questão higienista:

A associação entre as flores e o seu perfume [...] se relaciona com a proposta higienista das reformas urbanas, que tinha como propósito esconder mazelas urbanas, como o mau cheiro, causado pela precariedade da rede de esgotos e pela falta de higiene (IMADA, 2019, p. 46-47).

Outra possível relação remete à ascensão do estilo *Art Nouveau* na sociedade burguesa dos fins do século XIX, estendendo-se à moda. Tal presença estilística foi amplamente difundida em Belém. Dessa forma, sublinha-se o uso de ornamentos com a temática de itens da natureza, costume que pode ter sido ressignificado pelas mulheres pertencentes às classes trabalhadoras ao portar flores naturais em seus cabelos, devido sua acessibilidade.

Além dos relatos de viajantes, considera-se oportuno apresentar duas fotografias, intituladas respectivamente de *Cafusa* e *Vendedora de frutas no Pará* (1869-1875), de autoria de Felipe Augusto Fidanza, e que oferecem pistas sobre a construção da visualidade das vendedoras. Neste sentido, as fotografias serão tratadas como documentos, que de acordo com Burke (2004), consistem em uma evidência da cultura material do passado, pois as imagens revelam ou implicam a respeito de ideias, atitudes e mentalidades em diferentes períodos, além de contribuir para o estudo da cultura cotidiana.

Compreende-se que o uso de imagens em diferentes suportes contribui com os estudiosos dos modos de vestir e, por esse motivo, Rainho (2008, p. 77) chama a atenção para o cuidado em seu trato delas, pois as fontes visuais são produzidas segundo os gostos e interesses das camadas mais altas da sociedade, referindo-se, portanto, a um conteúdo culturalmente construído. E é justamente nesse sentido, que a fotografia era utilizada como meio de propaganda oficial do governo em Belém, na segunda metade do século XIX, mostrando as intensas modificações do

cenário urbanístico promovidas pelo triunfo da *Belle Époque*.

Um dos fotógrafos que tiveram grande notoriedade neste período foi o português Felipe Augusto Fidanza, que usava o chamado "cartão de visita" para evidenciar os "tipos populares" que circulavam pela capital paraense. Um desses registros é a fotografia *Cafusa* (1869-1875), (Figura 3) que mostra uma jovem de corpo inteiro segurando um prato no quadril, sugerindo seu trabalho com atividades domésticas. Sua vestimenta lembra a usada pela *Vendedora de Cheiro*, composta por uma blusa decotada no estilo ombro a ombro e saia, a qual foi levemente puxada para cima, destacando os pés descalços e, assim, sua condição de escravizada. Quanto aos adornos corporais, a mulher usa brincos longos, uma pulseira no braço direito e dois colares em volta do pescoço em que um deles pende uma pequena cruz, sugestionando sua crença no cristianismo. Outro fator análogo à obra de Antonieta Feio, são as flores brancas enfeitando seus cabelos, prática que aparece de forma recorrente entre as mulheres menos abastadas da sociedade durante o século XIX e parte do XX.

Figura 3. *Cafusa* (1869-1875) – Felipe Augusto Fidanza



Fonte: WISSENBANCK (2020).

Outra fotografia que dialoga com a obra de Antonieta Feio é a *Vendedora de frutas no Pará* (Figura 4), em que Fidanza leva para o seu estúdio fotográfico diversas frutas como bananas, cupuaçu, cacau e castanhas, que estão dispostas em tigelas de barro e em cestos. A retratada, uma mulher preta idosa, veste uma blusa com mangas longas, cujo decote rendado mostra seu ombro esquerdo, e uma longa saia na cor branca, lembrando o traje usado pela *Vendedora de Cheiro*. Ela não possui adornos corporais,

[...]entretanto existe um ponto que merece destaque na composição fotográfica, a presença de um comprido cachimbo, seguro no colo da retratada pela mão esquerda, demonstrando uma faceta do que era considerado *exótico* (TEIXEIRA, 2020, p. 169).

Figura 4. *Vendedora de frutas no Pará* (1869) - Felipe Augusto Fidanza.



Fonte: WISSENBANCK (2020).

Além das fotografias, a pesquisa inclui duas representações pictóricas de vendedoras ambulantes no Brasil, sendo elas: *Negra tatuada vendendo caju* (1827) de Jean Baptiste Debret e *Doceira*

baiana (1925) de Lucílio de Albuquerque, as quais são tratadas conforme propõe Martins (2010, p. 25), como:

[...] potencial dialógico para múltiplas possibilidades de interpretação, como uma forma de compreensão da experiência articulando processos performativos para relatar, descrever uma história, ou seja, para construir narrativas.

Na aquarela de Debret *Negra tatuada vendendo caju* (Figura 5), há em primeiro plano, um grande tabuleiro repleto daquela fruta. A negra de ganho, em estado melancólico, usa uma blusa branca rendada no decote, em estilo que lembra a usada pela *Vendedora de cheiro*. Ela porta um turbante e usa uma saia longa volumosa na cor azul, uma manta na cor marrom, que pode ser um pano da costa. A mulher apresenta escarificações no seu rosto e no seu braço, porta algumas pulseiras douradas, um colar e uma penca de balangandã na sua cintura, em que vimos claramente uma figa, mais um ponto em comum com a representação da *Vendedora de Cheiro* (Figura 1). Esta, por sua vez, está situada na cintura da vendedora de cajus, pois além de ser a área corporal que indica fertilidade também era a parte do corpo onde os balangandãs eram portados por suas usuárias. Atrás da vendedora de Debret, próximo a escada, temos a representação de um falo, elemento que concede estabilidade a obra.

Figura 5. Negra tatuada vendendo caju (1827) - Jean Baptiste Debret.



Fonte: WIKIPEDIA (2022).

No segundo plano da obra há mais uma negra de ganho, segurando na cabeça um tabuleiro de frutas. Ela também usa um turbante, uma blusa listrada na cor laranja e branca com mangas bufantes, uma saia longa, um tecido alaranjado amarrado no pescoço e porta pulseiras. Ela conversa com outra mulher, que veste uma blusa com decote amplo, que parece ter trocado uma mercadoria por um frango. Ao fundo, observa-se uma construção, podendo ser uma casa, e, mais adiante, o mar.

Na obra de Lucílio de Albuquerque, *Doceira baiana* (Figura 6), há em primeiro plano, uma mesa de madeira com doces expostos à venda, atrás desta, uma vendedora preta se encontra sentada no degrau de uma construção. Sua vestimenta, em partes, lembra a mulher retratada por Antonieta Feio, por meio da saia longa (esta na cor vermelha) e a blusa branca com aplicações de rendas no decote. A doceira completa sua indumentária com turbante, colar dourado e sobre o ombro direito, um pano da costa com listras nas cores preta e azul.

Figura 6. *Doceira baiana* (1925) – Lucílio de Albuquerque



Fonte: WIKIPEDIA (2022).

No segundo plano com a vestimenta similar da doceira, observamos outra mulher sentada no chão, com a roupa em tons de rosa com detalhes, que podem ser rendas, na cor amarela. Sua posição, com os joelhos flexionados e a cabeça baixa, nos dá

a ideia de seu estado melancólico. O artista usou como plano de fundo para a obra uma construção, em que vimos poucos detalhes, além de uma porta de madeira na cor verde.

Assim, podemos situar a *Vendedora de Cheiro* pode ser inserida em um contexto amplo de tempo e espaço, a partir da construção de referências estéticas e visuais.

3. A RESSIGNIFICAÇÃO DE UM SÍMBOLO IDENTITÁRIO

De acordo com Affonso (1976), a *Mulata Paraense* já estava deixando de circular nas ruas de Belém no fim do século XIX, porém, continua presente no imaginário popular, tanto que essa figura é vista como indicadora de uma visualidade específica dos modos de vestir e de adornar da *Mulher Paraense*, configurando assim, uma identidade local, a qual também se faz presente no figurino de cantoras que são símbolos populares no Pará, como Nazaré Pereira (1940-2022) e Dona Onete (1939-), ambas artistas que cantam músicas sobre a identidade paraense.

Neste sentido, compreender essa indumentária como um símbolo identitário, provém ao fato de que, desde o século XIX até o século XXI, tal modo de vestir pertence a um grupo de mulheres na sociedade brasileira que desempenham atividade considerada subalterna: o das vendedoras de rua, e, que com acréscimos e subtrações, dialogam com a visualidade da *Vendedora de Cheiro*.

Atualmente, encontra-se raramente essas vendedoras ambulantes perfumando as ruas de Belém; porém, sua presença é significativa no Ver-o-Peso, a maior feira livre à céu aberto da América Latina, de tal maneira que existe uma ala somente para essas mulheres, conhecidas como "erveiras" ou como "cheirosas" onde vendem seus produtos artesanais provenientes do conhecimento tradicional de herança, sobretudo, indígena. Adicionalmente ao "cheiro", há garrafadas que curam diversas doenças do corpo e os famosos banhos atrativos de toda ordem, desde a cura para doenças do coração, como: "chega-te a mim", "chora nos meus pés", "pega não me larga", "faz querer quem não me quer" e o afamado "óleo da bota". Além desses, também existem os *preparados* para trazer sorte, atrair sucesso financeiro e afastar rivais.

As “erveiras” do Ver-o-Peso usam a clássica vestimenta eternizada na obra de Antonieta Feio, porém, poucas vezes, como no período da quadra junina e nas festas de fim de ano. Na maior parte do tempo, elas usam alguns resquícios dessas vestimentas, associando às saias rodadas com as blusas do tipo batas vendidas em lojas de departamento, por exemplo. Em outros momentos, observa-se a substituição das joias por colares de miçangas e/ou por biojoias, prevalecendo o uso de adornos feitos com sementes, ressignificando assim, a icônica indumentária.

A imagem da *Vendedora de Cheiro* também tornou-se figurino das dançarinas de carimbó, nas quais as mulheres vestem as saias coloridas e rodadas, a fim de gerar um efeito visual mais chamativo ao serem movimentadas durante a dança, juntamente com as blusas rendadas, o uso de muitos colares em volta do pescoço e arranjos florais no topo da cabeça e geralmente dançam descalças.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo abordou a construção visual da figura da *Vendedora de Cheiro* (1947) presente na obra de Antonieta Feio, analisando seu modo de vestir e adornar-se, em perspectiva com algumas fontes visuais e narrativas históricas de tal construção. Neste sentido, a saia rodada e as batas configuram a base vestimentar usada por mulheres pobres no Brasil, presentes desde o século XIX, tal como observou-se nas obras analisadas. O fácil acesso, seja pelos materiais e/ou pelo preço, aliado à estética simples e leve, que permite a movimentação do corpo em condições de trabalho, tornaram essa vestimenta em um verdadeiro símbolo identitário das vendedoras de rua, sendo ressignificado a partir de visualidades como a da *Vendedora de Cheiro* retratada por Antonieta Feio.

Como analisado anteriormente, existe certa similaridade entre a indumentária das vendedoras com a indumentária das dançarinas de carimbó, esta trazida pelos escravizados africanos. Aqui, corrobora-se da hipótese dessa vestimenta ter bases simbólicas africanas que, ao longo do seu uso no Pará, foi recebendo modificações e adaptações contemporâneas.

Quanto aos adornos corporais usados por essas vendedoras, estes têm funções éticas-estéticas, haja vista que alguns itens como os bentinhos e figas, frequentemente são empregados para proteger suas usuárias, crentes em seus poderes. Assim, ao retratar a vendedora com um crucifixo e uma figa em 1947, a artista Antonieta Feio dá visibilidade à uma religiosidade sincrética, prática muito comum no Brasil, que perdura até hoje.

A permanência de uma identidade visual da mulher paraense observada nos modos de vestir da *Vendedora de Cheiro* na obra de Antonieta Feio, das “erveiras” e vendedoras ambulantes do Ver-o-peso, das cantoras e artistas que vivificam no presente as culturas africanas e afrobrasileiras, conformam uma cultura visual. Essas visualidades estão apoiadas nas referências históricas das fontes e narrativas visuais da mulher afro-descendente, das suas lutas e resistência à persistente desigualdade social brasileira, do trabalho nas ruas e mercados e da ressignificação simbólica das roupas das mulheres negras amazônidas.

AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - PPGACV/UFG, pelo apoio na tradução do artigo para o inglês a partir de recursos do Programa de Apoio à Pós-Graduação - PROAP/CAPES.

Notas de fim de texto

¹ Para Do Rosário Almeida, Lino Videira e Serrão Custódio (2021, p.256), mulheres negras amazônidas são “mulheres que foram acolhidas pela Amazônia e decidiram plantar as raízes de suas lutas na região, independentemente de serem ou não nascidas ali. Mulheres negras invisibilizadas que lutam para superar subjetividades distorcidas, autoimagens dilaceradas, autoestimas destruídas pelo sistema racista-sexista. Mulheres que nas lutas do dia a dia vão construindo, ressignificando e interseccionando conhecimentos, saberes, fazeres, experiências e vivências.

² A palavra chita deriva de *chint* em híndi, 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).

³ 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.

⁴ 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*. Escrito entre os anos de 1915 e 1916, mas somente impresso no ano de 1923, o livro fez parte das comemorações do Tricentenário da Fundação de Belém. João Affonso faleceu na capital paraense em 17 de abril de 1924 (HAGE, 2010, p.1-2).

⁵ Imagens das duas cantoras estão amplamente disponíveis nas mídias digitais. Nelas, pode-se observar a identidade da mulher paraense discutida neste artigo. A respeito das artistas citadas, conheça mais em: (<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/09/03/A-hist%C3%B3ria-do-sucesso-de-Dona-Onete>) e (<https://www12.senado.leg.br/radio/1/som-brasilis-1/2022/08/05/nazare-pereira-acre>).

REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

ALLUM, Nicholas.; BAUER, Martin; GASKELL, George. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento; evitando confusões. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. pp.17-36.

ANDRADE, Rita. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. Tese (Doutorado em história) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio corográfico sobre a província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. **O planejamento da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2006. DO ROSÁRIO ALMEIDA, M. das D. .; LINO VIDEIRA, P.; SERRÃO CUSTÓDIO, E.. Mulheres negras amazônicas: histórias contadas por outros olhares. In: Revista *Ártemis*, [S. l.], v. 32, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/59831>. Acesso em: 7 out. 2022.

EDWARDS, William Henry. **A voyage up the river amazon including a residence at Pará**. London: John Murray, 1847.

GARCIA, Kárita.; ANDRADE, Rita. Cultura Visual e as Imagens: Contribuições a uma pesquisa. In: **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, Goiânia, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-23_A_cultura_Visual.pdf Acesso em: 16 jul. 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009. HAGE, Fernando. João Affonso: O homem que escreveu o primeiro livro de história da moda no Brasil. In: Anais do 6º Colóquio de Moda. São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71890_Joao_Affonso_-_O_Homem_Que_Escreveu_o_Primeiro_Livro_d.pdf Acesso em: 13 jul. 2022.

IMADA, Heloísa Leite. **Moda: desfile literário**. Campinas: Unicamp /IEL/ Setor de Publicações, 2019.

KAWAMURA, Yuniya, Fashion-ology: an introduction to fashion studies. Berg, 2005.

LAMPERT, Jocielle. A imagem da moda e a cultura visual como proposições para a docência em artes visuais. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/106.pdf> Acesso em: 13 jul. 2022.

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

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? **Visualidades**, v.4, n.1, p. 64-79, jan-dez 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17999/10727> Acesso em: 18 jul. 2022.

MARTINS, Raimundo. Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual. **Educação & Linguagem**, v. 13, n.22, p.19-31, jul-dez., 2010. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/2437> Acesso em: 14 jul. 2022.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda. As roupas de crioula no século XIX, e o traje de beca na contemporaneidade: uma análise museológica. **Cadernos do CEOM**, ano 19, n.24, p. 287-308, 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/luhel/Downloads/2084-Texto%20do%20Artigo-7125-1-10-20140718.pdf> Acesso em: 15 jul. 2022.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “Traje de Crioula”**: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas da Bahia oitocentista. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

OLIVEIRA NETO. A penca e o barangandan: as vestimentas das mulatas e crioulas bahianas. In: **Cadernos Antonio Vianna**: Salvador (Comissão Baiana de Folclore), p.13-19. 1968.

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. 15, n.2, p.123- 150, dez. 2016. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/7037> Acesso em: 18 jul. 2022.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, ano IV, n. 8, p. 41-52, mai. 2011. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23351> Acesso em: 16 jul. 2022.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. As imagens da moda e a moda das imagens. **DOBRAS – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 2, n. 4, p. 76–83, 2008. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/337> Acesso em: 15 jul. 2022.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**, v.4, n.2, p. 391-431, dec.2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/abstract/?lang=pt> Acesso em: 15 jul. 2022.

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. Disponível em: <http://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4404>. Acesso em: 18 jul. 2022.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). **DOBRAS – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 15, n. 30, p. 157-180, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1239> Acesso em: 17 jul. 2022.

TORRES, Heloisa. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, v. 23, p.413-467, jul-dez, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/BWn36FWrSP6t5nL7z5TQL9w/?lang=pt>. Acesso em: 15 jul. 2022.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

AFFONSO, João. 1976. A Mulata Paraense, desenhada por João Affonso em 1916, a partir do desenho de David O. Widhopff de 1895 e registro ao natural de Affonso de 1885.

ALBUQUERQUE, Lucílio de. Doceira baiana (1925). Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/lucilio-de-albuquerque/quem-foi> Acesso em: 18 jul. 2022. Imagem obtida mediante download de arquivo.

DEBRET, Jean Baptiste. Negra tatuada vendendo caju (1827). Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret_negra_vendendo_caju.jpg Acesso em: 18 jul. 2022. Imagem obtida mediante download de arquivo.

FEIO, Antonieta. Vendedora de Cheiro (1947). Fonte: Acervo museu de arte de Belém (2021).

FIDANZA, Felipe Augusto. Cafusa (1869-1875). WISSENSBANK, 2020. Fotocomposição de TEIXEIRA com detalhes da pequena cruz e do pé descalço. Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/earcha/browse.tt.html>. Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante download de arquivo.

FIDANZA, Felipe Augusto. Vendedora de frutas no Pará (1869). WISSENSBANK, 2020. Fotocomposição da autora com detalhe do cachimbo. Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/earcha/browse.tt.html>. Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante download de arquivo.

The fragrante women of Pará: notes on the visuality of the *Vendedora de Cheiro* (1947)'s mode of dress

Amanda Gatinho Teixeira

PhD student, Universidade Federal de Goiás / agteixeira10@gmail.com

Orcid: 0000-0003-4598-443X / [Lattes](#)

Rita Morais de Andrade

PhD in History PUC/SP, Associate Professor at UFG / ritaandrade@ufg.br

Orcid: 0000-0002-1412-6689 / [Lattes](#)

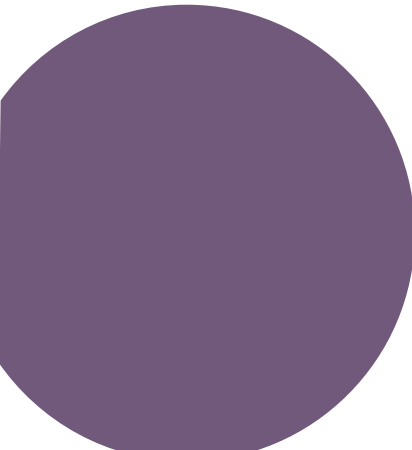
Submission: 09/13/2022 // Accepted: 10/24/2022

The fragrant women of Pará: notes on the visuality of the Vendedora de Cheiro (1947)'s mode of dress

ABSTRACT

This paper addresses the visual construction of the Vendedora de Cheiro (1947) based on the work of the artist Antonieta Feio. The portrayed woman's dress and adornment are analyzed, in comparison with some visual sources and historical narratives of such construction. The methodology, with a predominantly qualitative approach, consists of observation and visual analysis of selected works, treated as documents and sources of research relevant to the study of arts, visual culture and dress history. The conclusion is that artistic productions are important instruments for the production of meaning of such appearances of the body, still present in the popular imagination of a local identity supported by the visuality of a woman from Pará.

Keywords: Vendedora de Cheiro. Visual Culture. Black Amazon women's dress.



As mulheres cheirosas do Pará: notas sobre a visualidade do modo de vestir da Vendedora de Cheiro (1947)

RESUMO

Neste artigo discute-se a construção visual da Vendedora de Cheiro (1947) a partir da obra da artista Antonieta Feio. Analisa-se o seu modo de vestir e de adornar-se, cotejando-o com algumas fontes visuais e narrativas históricas de tal construção. A metodologia, de abordagem predominantemente qualitativa, é constituída de observação e análise visual de obras selecionadas, tratadas como documentos e fontes de pesquisa relevantes para o estudo das artes, das visualidades e do vestuário. Conclui-se que produções artísticas são importantes instrumentos da produção de sentido de tais aparências do corpo, presentes ainda hoje no imaginário popular de uma identidade local apoiada na visualidade de uma Mulher Paraense.

Palavras-chave: *Vendedora de Cheiro. Cultura Visual. Modos de vestir das mulheres negras amazônidas.*

Las mujeres perfumadas de Pará: apuntes sobre la visualidad de las vestimentas de la Vendedora de Cheiro (1947)

RESUMEN

Este artículo aborda la construcción visual de la Vendedora de Cheiro (1947) a partir de la obra de la artista Antonieta Feio. Se analiza su forma de vestirse y adornarse, comparándola con algunas fuentes visuales y narrativas históricas de tal construcción. La metodología, con un enfoque predominantemente cualitativo, consiste en la observación y el análisis visual de obras seleccionadas, tratadas como documentos y fuentes de investigación relevantes para el estudio de las artes, las visuales y la indumentaria. Se concluye que las producciones artísticas son instrumentos importantes para la producción de sentido de tales apariciones del cuerpo, aún presentes en el imaginario popular de una identidad local sustentada en la visualidad de una "Mujer Paraense".

Palabras clave: *Vendedora de cheiro. Cultura Visual y formas de vestir. Mujeres negras amazónicas.*

1. NOTES ON VISUAL CULTURE AND FASHION

Visual images are known as an important source for studies in the history of fashion, dress, and modes of dress, given the commonly perceived proximity between appearance and visibility. This can occur mainly because of the visual characteristics informed on the dress. According to Rainho (2008), images, like clothes, can reveal subtleties related to gender, age, social and national aspirations, as well as regionalities and localities. Thus, in this article, images are presumed to be an ethical-aesthetic construct since their origin and for their social life, once they have:

specific interests, are produced, circulate, and are consumed, in order to reinforce or resist articulations with the most varied political, economic, cultural objectives, etc (MITCHELL, 1995 *apud* PEGORARO, 2011, p. 45).

Even though images are a fertile field for different artistic and historical studies, one must remember that they have some limitations. For the purpose of identifying raw materials, techniques and technologies of textiles and dress, for example, visual sources present some important research challenges. When observing the materials of the dress worn by a character portrayed on a canvas, for example, the image may indicate something; however, further investigation would be necessary in other documents in order to identify, with greater acuity, the material used.

Another challenge has to do with the temporality and spatiality of the work or image under analysis. For Gombrich (2009), the works were made for a defined occasion and a determined purpose, which were present in the artist's mind throughout the creation process. In paintings, the cropping, the colors, the poses, the lighting, among other factors, can be "forged" according to the interests of those who made them. Thus, one must pay attention to understanding the context of image production, avoiding anachronistic assumptions that can hinder the analysis (TAYLOR, 2005 *apud* GARCIA; ANDRADE, 2012, p. 141).

One must also consider the circulation of visual sources. Thus, investigating dress and adornment through images, in this case the pictorial sources, implies interpreting their agency in social life, or as visibility. From a Visual Culture perspective, this:

[...] constitutes as a social practice that mobilizes the memory of seeing, triggers and interweaves meanings of social memory constructed by the subject. Influenced by the imaginary of the social place, the interpretations configure processes of construction of senses and meanings (MARTINS, 2006, p. 73).

The visualities of the body, which includes fashion, the modes of dress and adorning oneself, inform about social life and its agencies. According to Lampert (2008, p. 1164), fashion is a language that organizes and articulates systems of expression. For this paper, we attribute to the term fashion the broadest sense, that of "way of", and not restricted to a modern and western phenomenon (KAWAMURA, 2005). Dress can be perceived as one of the factors of social distinction in human history. Seen as objects of investigation, dress and adornments enable the identification of some of the values associated with them relative to the different sociopolitical and cultural contexts in which it is produced and circulated.

Therefore, as Andrade (2008, p.11) wrote, "considering dress as an object of study implies understanding it in the spectrum of historically and culturally variable material and symbolic factors". In this sense, when dress and body adornments are inserted among the documents of material and visual analysis, the intention is to interpret social life from a point of view of the visualities of the body.

Based on these assumptions, this paper begins with a visual analysis of the 1947 work *Vendedora de Cheiro* (Figure 1), by the Pará artist Antonieta Feio, highlighting her mode of dress and adornment, presenting and discussing some of the imagery and historical references of such construction. This is followed by a discussion about the production of new meanings of such modes of dress by women from Pará today.

Figure 1. *Vendedora de Cheiro* (1947) - Antonieta Feio.

Source: Belém Art Museu Collection (2021).

According to the proposal of this work, the research method has a qualitative approach, given that, as a branch of social research, it enables the investigation of relationships and processes embedded in a given social environment (ALLUM, BAUER, GASKELL, 2002). For Denzin and Lincoln (2006), qualitative research gives prominence to the quality of the investigated material, and the researcher, when choosing this approach, seeks to interpret the existing social and cultural reality through a connection with the analyzed object, considering the impact of interventions caused in the environment where the investigation takes place.

Pictorial works are known to be part of the grandiose universe of images that are possibilities of documentary sources. Thus, this material is intended to be used not as illustrations, but as documents, which build models and conceptions. For Schwarcz (2014), to “make sense” of a canvas, one must be provided with other sources, in order to contrast the interpretation with the elements of the painter’s pictorial tradition and with other observed elements of history and context. Thus, “situating” not only involves

locating the period in which the work was produced, but also confronting the artistic conventions that formed and informed the author. Therefore, Visual Culture as a field of knowledge, will contribute with the search for methodological procedures of conscious and critical observation of images in this paper.

2. ANTONIETA FEIO'S *VENDEDORA DE CHEIRO*

Born in Belém of Pará, Antonieta Feio (1897-1980), while still young, studied painting at the School of Fine Arts in Florence. At the age of 20, she returned to Brazil and took part in several exhibitions throughout the country, while teaching drawing and painting at the Pará Education Institute. In the artist's body of work, there are paintings that range from the epic portraits of governors, legislators, and mayors, to still life and landscapes, gender scenes, and portraits of the urban working population, which are more subject to social invisibility.

In the 1947 work *Vendedora de Cheiro* (Figure 1), the artist depicts a black Amazonian woman apparently middle-aged, dressed in a white lacy blouse and flowered skirt, adorned with earrings, a bracelet, a necklace on which hangs a crucifix and an amulet called *figa*, with her hair adorned with small branches of red and white flowers. She rests her right hand on her waist, and with her left hand, she holds a basket filled with *scents from Pará*, which come from combinations of aromatic roots and sticks, macerated and mixed with jasmine and roses, which are wrapped in small pieces of paper. The background of the work refers to the vernacular architecture, very common in the outskirts of Belém, made of lined up wooden beams.

By observing the dress and body adornments of the *Vendedora de Cheiro*, one notices significant traces that help construct the identity of this woman, not only in terms of her profession, but also of her socioeconomic, cultural, and religious condition portrayed.

2.1 The construction of the *Vendedora de Cheiro's* dress

The *Vendedora de Cheiro* is dressed in a white smock with a thin frill on the neckline and lace applications (Figure 1). The sleeve receives the same application and was made in a tulip shape, whose special cut allows greater flexibility in arm movement, an advantageous feature to the needs of agility and mobility of the street vendor. As for the reasons for choosing this model of blouse, one cannot know for sure, since this implies objective and subjective values not informed in the visual source.

As far as references to a historical past are concerned, such dress is reminiscent of the Creole shirt or "*camisú*", which consists of a long smock up to about knee height, and recalls the clothing known as *roupa de razão*;

used in *candomblé* for daily tasks and also during periods of obligations, determining intramural confinements in the *terreiro* (LODY, 2003, p.227, apud MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2006, p. 294)

Anaíza Vergolino (apud PAES 2016, p.138-139) corroborates this when she evidences that the smock consists of a permanent element in the cults of the African diaspora religions in Pará, because the dress marked by this type of blouse was already used since the time of the Pará *batuque*, and still remains today as a liturgical element of the cults.

As for the materials used in the making of this item belonging to the Creole costume, the descriptions point out that the shirts or *camisús* were made of white fabrics. Oliveira Neto (1968) states that the shirts were made of linen or linen chambray, while Torres (2004) differentiates the shirt from the *camisú*, by indicating that the embroidery was more common in the shirts that composed the religious and luxurious garment called *traje de beca*, used by women belonging to the Order of Our Lady of the Good Death. Thus, the *camisús* worn on a daily basis had an apparently simpler cut.

Following the analysis, in Figure 1, one can observe that Antonieta's saleswoman wears a floral-patterned skirt composed of pink flowers, which were painted in a simple way, without many details, and branches in a light green tone. In addition to this composition, there are abstract drawings, which were not possible to be identified, in the colors yellow, orange, dark green, light blue, dark blue and magenta, on a white background. This skirt seems to have been made of *chita* or some other similar printed cotton fabric, either because of its floral motif or because of the similarity in the attire of the *carimbó* dancers, which will be discussed further on.

The *chita* was a quite common fabric worn by working-class women in Belém in the 19th and 20th centuries. Here, one can notice the contrast found in this work: the vibrant and joyful print present in the skirt of the woman portrayed versus the melancholy expressed in her gaze.

According to Monteiro (2012, p. 58) the ornamental motifs using flower branches were not an invention of the design of printed fabrics, given that they were already used in embroidery patterns of previous periods to the use of this type of composition in printmaking. Their use as a print maintained a very close relationship with the same embroidery patterns, with a change in the printing technique of the motifs on the fabric.

Although one cannot see the entire length of the skirt of the *Vendedora de Cheiro* (Figure 1), because the portrayed woman is half body in the pictorial composition, one can assume that the skirt is long, in view of a comparative factor between other representations of saleswomen of the period, including skirts found in museum collections as the Creole skirts of the Costume and Textile Museum of Salvador, Bahia (MONTEIRO, 2012). One can also note that the skirt has some volume, which suggests the use of petticoats for the frame, which goes back to European dress, especially by the Portuguese influence, in the costumes of black women of gain in the 19th century, as pointed out Lody (2001, p. 44-45) these figure in:

[...] projections of the clothes of the Portuguese saleswomen of the 18th and 19th centuries, those women who sold in the streets, squares and markets [...]. These Portuguese clothes had already incorporated an Afro-Islamization plus several other civilizational aspects from India and Asia, and the product of these cultural combinations, visible in the Afro-Brazilian clothes, are turbans, wide smocks, some Moorish style slippers, different shirts, skirts, petticoats, mantillas, and in some cases, *panos da costa*, besides some adornment objects such as small chains, earrings and others.

As in the costumes of the black women of gain, one can also observe the use of body adornments in the saleswoman of Antonieta Feio, they are: golden earrings, a bracelet that appears to be made of golden grass, and a necklace, also gold-plated, on which hangs a crucifix, reminiscent of Catholic Christianity, and an amulet called *figa*, which although of European origin, is widely used in Afro-Brazilian practices, and can be interpreted as a symbol of fertility and protection. Thus, one can infer that the wearer, or her portrait, had a syncretic religiosity, by mixing elements of different origins, which, combined, offer clues to her beliefs.

The use of small chains associated with pendants that supposedly protect who wears it against "the evil eye" is present in the book *Três séculos de Modas* by João Affonso : "[...] gold necklace with a medal on the front, and, on the back, on the nape of the neck, to ward off spells and evil eyes, a huge *figa* made of black amber [...]" (AFFONSO, 1976, p. 223-224)

The author also describes the originality in dressing of the "unmistakable regional figures" who circulated in the city of Belém in the 19th century, such as the cook, the seamstress, the woman who mashes *açaí*, the *tacacá* vendor, the nursemaid and the domestic servant, who were called *Mulata Paraense* (AFFONSO, 1976).

In the last chapter of the work, we can see an illustration of his authorship (Figure 2) and the description of the clothes and adornments worn by the *Mulata Paraense*, where she is identified as an urban "type" popular in the capital of Pará, which has been

described by several artists and literati.

Figure 2. *A Mulata Paraense*, drawn by João Affonso in 1916, from David O. Widhopff's 1895 drawing (left) and Affonso's 1885 natural record (right).



Source: AFFONSO (1976).

David O. Widhopff's drawing from 1895 inspired the drawing on the left in the book's illustration, while the drawing on the right is said to have been born from João Affonso's observation of the streets of Belém, made in 1885. The author also highlights her hair care:

Her hair, wavy and fluffy, was divided into two long strands, and on each side, tucked into the top of each ear, were two large bouquets of fragrant jasmine [...] (AFFONSO, 1976, p. 223).

The English traveler William Edwards, from his trips on the Amazon River and his stay in Pará in 1847, similarly noted the wearing of jewelry, especially by black women on procession days in Belém:

Almost all the black women were profusely

adorned with gold, partly the fruit of their savings, and often of the riches of their ladies, who willingly lend it on such occasions. Some wore chains of gold beads, passing several times around their necks and supporting a heavy gold cross [...] (EDWARDS, 1847, p. 8-9, our translation).

Edwards calls attention to the movement of the city on procession days and religious festivities, because that was the time when Pará women wore their best dresses and adorned themselves with flowers in their hair.

The eight o'clock mass is notified by fireworks, and those who care attend the chapel. Inside are the most elegant ladies and a few gentlemen; outside, in the great open portico, sit on the floor, the black and indigenous women, dressed in white, with flowers in their hair and over-scented with vanilla (EDWARDS, 1847, p. 185, our translation).

Baena (2004) in "*Ensaio corográfico sobre a província do Pará*", an original work from 1839, points out the singularity of women's dress, from which some similarities with the dressing and adornment of the *Vendedora de Cheiro* (Figure 1) stand out, such as: the blouse with lace appliqué on the collar, the use of a necklace with scapulars, the use of vanilla to perfume the hair adorned with various flowers.

Only mamalucas do not change their mode of dress, they wear a skirt of thin hunting or silk on the most luxurious days, and a shirt, whose torso is of cloth that more shades than covers the two semi-globes that on the swaying breast are divided between the **fine lace that goes around the collar**. These clothes are almost a clear cloud that waving inculcates the molds of the body. Buttons of gold adjust the cuffs of the shirt's sleeves, **strings, necklaces, rosaries and scapulars of the same metal hang from her upper chest over her breast; the strand is soaked in vanilla** and other fragrant plants intertwined in the teeth of a large tile-shaped tortoiseshell comb with the

whole convex part covered with a carved gold blade, under the circumference of which swing half-moons, *figas*, and other beads of the same preciousness as the blade: **and on her forehead, a festoon of jasmine, marigolds, and aromatic white roses circulate at the root of her hair. [...]** **Dressed in skirt and shirt and barefoot, all the slave women walk, as well as all the free, black, mulatto, *cafuso*, mestizo and Indian women** (BAENA, 2004, p. 109, emphasis added).

Thus, it is noteworthy that travelers already drew attention to the beauty in the dress of poor, mestizo, black, indigenous, and enslaved women, by wearing white clothes and adorning themselves with earrings, necklaces, and flowers in their hair.

Vicente Salles in his work "*O negro na formação da sociedade paraense*" (2004) addresses the Portuguese heritage of the sisterhoods or confraternities, linked to Catholic devotions and seen in certain churches in Belém. The historian cites the Saint Raymond Sisterhood, founded in 1870 by Master Leopoldino and seven black women or "mulatto women of tone", who together traveled to the feast of Saint John.

The trip, without an accident at sea, was nevertheless noisy and restless, because no less than seven women accompanied the master: Juliana, Rosa, Felipa, Joana da Ponte e Souza, Maria, Natália do Nascimento and Simoa, mulatto women of tone, **street vendors, who wore the classic branch of jasmine, held to their hair by a comb with an entwined hoof of vanilla beans.** (VIANNA, 1870 *apud* SALLES, 2004, p. 155, emphasis added)

The excerpt mentions the dressing practices of the Belém street vendors and informs us about the use of the hoof comb, most likely tortoise, as a way to hold the hair. It is noteworthy, however, that this adornment is not visible on the *Vendedora de Cheiro*, which may have been hidden by the use of branches of jasmine and roses. Thus, one can infer that the custom of wearing flowers in the hair was a social and local custom of women belonging to the popular classes of Belém, during the 19th century and the first half of the

20th century, manifesting the sensory care with their bodies, perfuming them and showing femininity, as well as being associated with the hygienist issue:

The association between flowers and their perfume [...] is related to the hygienist proposal of the urban reforms, which had the purpose of hiding urban ills, such as the bad smell, caused by the precariousness of the sewage system and the lack of hygiene (IMADA, 2019, p. 46-47).

Another possible relationship refers to the rise of the *Art Nouveau* style in the bourgeois society of the late 19th century, extending to fashion. Such stylistic presence was widely spread in Belém. In this way, the use of ornaments with the theme of nature items is emphasized, a custom that may have been resignified by women belonging to the working classes by wearing natural flowers in their hair, due to their accessibility.

In addition to travelers' reports, it is appropriate to present two photographs, respectively entitled *Cafusa* and *Vendedora de frutas no Pará* (1869-1875), authored by Felipe Augusto Fidanza, and that offer clues about the construction of the visuality of the sellers. In this sense, the photographs will be treated as documents, which according to Burke (2004), consist of evidence of the material culture of the past, because the images reveal or imply about ideas, attitudes and mentalities in different periods, besides contributing to the study of everyday culture.

The use of images in different supports contributes to the scholars of modes of dress and, for this reason, Rainho (2008, p. 77) calls attention to the care in their treatment, because the visual sources are produced according to the tastes and interests of the higher layers of society, referring, therefore, to a culturally constructed content. And it is precisely in this sense that photography was used as a means of official government propaganda in Belém, in the second half of the 19th century, showing the intense modifications of the urban landscape promoted by the triumph of the *Belle Époque*.

One of the photographers who had great notoriety in this period

was the Portuguese Felipe Augusto Fidanza, who used the so-called “business card” to highlight the “popular types” that circulated in the capital of Pará. One of these records is the photograph *Cafusa* (1869-1875), (Figure 3) which shows a young woman in full body holding a plate on her hip, suggesting her work with domestic activities. Her outfit resembles the one worn by the *Vendedora de Cheiro*, composed of a low-cut shoulder-to-shoulder blouse and skirt, which was slightly pulled up, highlighting her bare feet and, thus, her enslaved condition. As for body adornments, the woman wears long earrings, a bracelet on her right arm, and two necklaces around her neck, one of which hangs a small cross, suggesting her belief in Christianity. Another factor that is analogous to Antonieta Feio’s work are the white flowers adorning her hair, a practice that appears recurrently among less well-off women in society during the 19th and part of the 20th century.

Figure 3: *Cafusa* (1869-1875) - Felipe Augusto Fidanza



Source: WISSENSBANK (2020).

Another photograph that dialogues with Antonieta Feio’s work

is the *Vendedora de frutas no Pará* (Fig.4), in which Fidanza takes to her photographic studio several fruits such as bananas, *cupuaçu*, cocoa and nuts, which are arranged in clay bowls and baskets. The portrait, an elderly black woman, wears a long-sleeved blouse with a lace neckline showing her left shoulder, and a long white skirt, reminiscent of the costume worn by the *Vendedora de Cheiro*. She has no body adornments,

[...] however there is a point that deserves to be highlighted in the photographic composition, which is the presence of a long pipe, held in the portrait's lap by the left hand, demonstrating a side of what was considered *exotic*. (TEIXEIRA, 2020, p. 169).

Figure 4. *Vendedora de frutas no Pará* (1869) - Felipe Augusto Fidanza.



Source: WISSENSBANK (2020).

In addition to the photographs, the research includes two pictorial representations of street vendors in Brazil, namely: *Negra tatuada vendendo caju* (1827) by Jean Baptiste Debret and *Doceira baiana* (1925) by Lucílio de Albuquerque, which are treated as proposed by Martins (2010, p. 25), as:

dialogic potential for multiple possibilities of interpretation, as a way of understanding experience by articulating performative processes to report, to describe a story, that is, to construct narratives.

In Debret's watercolor *Negra tatuada vendendo caju* (Figure 5), there is a large tray full of *cashew* fruit in the foreground. The black woman of gain, in a melancholy state, wears a white blouse with a lace neckline, in a style reminiscent of the one worn by the *Vendedora de Cheiro*. She wears a turban and a long blue voluminous skirt, and a brown blanket, which could be a *pano da costa*. The woman has scarifications on her face and on her arm, carries some golden bracelets, a necklace and a bouquet of balangandan at her waist, on which we clearly saw a *figa*, another point in common with the representation of the *Vendedora de Cheiro* (Figure 1). This, in turn, is located on the waist of the cashew seller, for besides being the body area that indicates fertility, it was also the part of the body where the balangandans were carried by their wearers. Behind Debret's saleswoman, near the stairs, we have the representation of a phallus, an element that gives stability to the work.

Figure 5. *Negra tatuada vendendo caju* (1827) - Jean Baptiste Debret



Source: WIKIPEDIA (2022).

In the background of the work there is another black woman of gain, holding a fruit tray on her head. She also wears a turban,

an orange and white striped blouse with puffed sleeves, a long skirt, an orange cloth tied around her neck, and bracelets. She is talking to another woman, wearing a blouse with a wide neckline, who seems to have exchanged goods for a chicken. In the background, a construction can be seen, possibly a house, and, further ahead, the sea.

In Lucílio de Albuquerque's work, *Doceira baiana* (Figure 6), there is in the foreground, a wooden table with sweets displayed for sale, behind it, a black saleswoman is seated on the step of a construction. Her outfit, in parts, resembles the woman portrayed by Antonieta Feio, by means of the long skirt (this one in red) and the white blouse with lace applications in the neckline. The candy seller completes her outfit with a turban, a golden necklace and, over her right shoulder, a *pano da costa* with black and blue stripes.

Figure 6. *Doceira baiana* (1925) – Lucílio de Albuquerque



Source: WIKIPEDIA (2022).

In the background, with a similar outfit of the candy seller, we observe another woman sitting on the floor, with her clothes in shades of pink with details, which may be lace, in yellow. Her position, with her knees bent and her head lowered, gives us the idea of her melancholic state. The artist used as background for the work a construction, in which we saw few details, besides a wooden door in green.

Thus, the *Vendedora de Cheiro* can be placed in a broad

context of time and space, from the construction of aesthetic and visual references.

3.THE RESIGNIFICATION OF AN IDENTITARIAN SYMBOL

According to Affonso (1976), the *Mulata Paraense* was already ceasing to circulate in the streets of Belém by the end of the 19th century, however, she is still present in the popular imagination, so much so that this figure is seen as indicative of a specific visuality of the modes of dress and adorning the *Mulher Paraense*. Thus, configuring a local identity, which is also present in the dress of singers who are popular symbols in Pará, such as Nazaré Pereira (1940-2022) and Dona Onete (1939-), both artists who sing songs about the Pará identity.

In this sense, understanding this dress as an identitarian symbol comes from the fact that, since the 19th century until the 21st century, this mode of dress belongs to a group of women in Brazilian society who perform an activity considered subordinate: street vendors, and, with additions and subtractions, dialogue with the visuality of the *Vendedora de Cheiro*.

Nowadays, we rarely find these street vendors perfuming the streets of Belém; however, their presence is significant at *Ver-o-Peso*, the largest open-air market in Latin America, in such a way that there is a section only for these women, known as *erveiras* (herbalists) or as *cheirosas* (fragrant women) where they sell their handmade products from the traditional knowledge of heritage, especially indigenous. In addition to the scent, there are bottles that cure several body diseases and the famous attractive baths of all kinds, from the cure for heart diseases, such as: "Come to me", "cry on my feet", "pick me up, don't let me go", "make those who don't want me want me" and the famous "oil of the boot". Besides these, there are also oils prepared to bring luck, attract financial success, and ward off rivals.

The *erveiras* at Ver-o-Peso wear the classic dress immortalized in the work of Antonieta Feio, but only a few times, such as during

the June season and at the end of the year festivities. Most of the time, they wear some remnants of such dress, associating the rounded skirts with the smocks sold in department stores, for example. At other times, jewelry is replaced by beaded necklaces and/or bio-jewelry, and the use of adornments made with seeds prevails, thus giving new meaning to the iconic dress.

The *Vendedora de Cheiro* image has also become the costume of the *carimbó* dancers, in which the women wear the colorful, rounded skirts in order to generate a more eye-catching visual effect when moving during the dance, along with the lacy blouses, the wearing of many necklaces around the neck and floral arrangements on top of the head, and usually dance barefoot.

4. CONCLUDING REMARKS

Clothes, in different societies, are known to mean much more than body protection, they also indicate hierarchies, serve as work uniforms, become identitarian symbols reflecting social, cultural, and religious values of a given group, and the visuality and materiality of dress and body adornments are relevant documents to study the relationship between past, present, and future.

In this sense, the round skirt and the smocks configure the basic dress worn by poor women in Brazil, present since the 19th century, as observed in the commented works. The easy access, either by materials and/or price, combined with the simple and light aesthetics, which allows the body to move in working conditions, turned this dress into a true identity symbol of the street vendors, being resignified from visualities such as the one of the *Vendedora de Cheiro* portrayed by Antonieta Feio.

As previously analyzed, there is a certain similarity between the dress of the saleswomen and the dress of the *carimbó* dancers, the latter brought by African slaves. Here, we corroborate the hypothesis that this dress has African symbolic bases which, throughout its use in Pará, has received contemporary modifications and adaptations.

As for the body adornments worn by these vendors, they have ethical-aesthetic functions, since some items, such as the scapulars and amulets known as *figas*, are often used to protect their wearers, believers in their powers. Thus, by depicting the saleswoman with a crucifix and a *figa* in 1947, artist Antonieta Feio gives visibility to a syncretic religiosity, a very common practice in Brazil, which lasts until today.

The permanence of a visual identity of the women from Pará observed in the modes of dress of the *Vendedora de Cheiro* in the work of Antonieta Feio, of the *erveiras* and street vendors of Ver-o-peso, of the singers and artists who vivify in the present the African and Afro-Brazilian cultures, conform a visual culture. These visualities are supported by the historical references of the sources and visual narratives of the Afro-descendant women, their struggles and resistance to the persistent Brazilian social inequality, their work in the streets and markets, and the symbolic resignification of the clothes of the black Amazonian women.

5. ACKNOWLEDGMENT

The authors thank the Postgraduate Program in Visual Art and Culture - PPGACV/UFG, for the support in translating this paper into English using resources from the Postgraduate Support Program - PROAP/CAPES

End notes

¹ For Do Rosário Almeida, Lino Videira and Serrão Custódio (2021, p.256), Amazonian black women are “women who were welcomed by the Amazon and decided to plant the roots of their struggles in the region, regardless of whether or not they were born there. Invisibilized black women who struggle to overcome distorted subjectivities, torn self-images, self-esteem destroyed by the racist-sexist system. Women who in their day-to-day struggles build, resignify, and intersect knowledge, skills, doings, experiences, and lived situations.

² The word *chita* derives from *chint* in Hindi, a language spoken in India, derived from Sanskrit. *Chint* means dot or stain and thus characterizes

the predominantly floral print, since Hinduism and Islam, the two main religions of the East, prohibited figurative representations. So, between 3,000 and 5,000 B.C., flowers, branches, foliage, arabesques and geometric designs can already be found, such as the madra (crossed stripes forming a plaid pattern typical of the Madras region), on the fabrics that the Indians printed with a kind of carved wooden or metal stamp, a predecessor of printing clichés (SILVA, 2010).

³ Carimbó is a typical round dance from the state of Pará, located in the northern region of Brazil. The word "carimbó" is of indigenous origin. From the Tupi word korimbó (stick that produces sound) is a combination of the elements curi, which means "stick" and mbó, which means "pierced". The name refers to the curimbó, the main musical instrument used in this folkloric manifestation. The carimbó from Pará was brought to Brazil by African slaves. Later, indigenous and European influences were incorporated, especially Iberian. Available at: <https://www.todamateria.com.br/carimbo/>. Accessed 22 Feb 2019.

⁴ João Affonso do Nascimento was born in 1855 in São Luís do Maranhão and settled in Belém. He was a translator, illustrator, journalist, writer, literary critic, theatrologist, art critic, and historian. For historians Maria do Carmo Teixeira Rainho and Rita Andrade, João Affonso is responsible for the first fashion book written and published in Brazil: *Três Séculos de Modas*. Written between the years 1915 and 1916, but only printed in 1923, the book was part of the celebrations of the Tricentennial of the Foundation of Belém. João Affonso died in the capital of Pará on April 17, 1924 (HAGE, 2010, p.1-2).

⁵ Images of the two singers are widely available in digital media. In them, one can observe the identity of the Pará woman addressed in this paper. Learn more about the artists mentioned at: (<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/09/03/A-hist%C3%B3ria-do-sucesso-de-Dona-Onete>) e (<https://www12.senado.leg.br/radio/1/som-brasilis-1/2022/08/05/nazare-pereira-acre>).

REFERENCES

AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

ALLUM, Nicholas.; BAUER, Martin; GASKELL, George. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento; evitando confusões. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. pp.17-36.

ANDRADE, Rita. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. Thesis (PhD in History) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio corográfico sobre a província do Pará**. Brasília: Federal Senate, Conselho Editorial, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: Edusc, 2004

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. **O planejamento da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DO ROSÁRIO ALMEIDA, M. das D.; LINO VIDEIRA, P.; SERRÃO CUSTÓDIO, E.. Mulheres negras amazônidas: histórias contadas por outros olhares. In: **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 32, n. 1, 2021. Available at:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/59831>. Accessed 7 October 2022.

EDWARDS, William Henry. **A voyage up the river amazon including a residence at Pará**. London: John Murray, 1847.

GARCIA, Kárita.; ANDRADE, Rita. Cultura Visual e as Imagens: Contribuições a uma pesquisa. In: **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, Goiânia, 2012. Available at: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-23_A_cultura_Visual.pdf Accessed 16 July 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

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

http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71890_Joao_Affonso_-_O_Homem_Que_Escreveu_o_Primeiro_Livro_d.pdf Accessed 13 July 2022.

IMADA, Heloísa Leite. **Moda: desfile literário**. Campinas: Unicamp /IEL/ Setor de Publicações, 2019.

KAWAMURA, Yuniya, Fashion-ology: an introduction to fashion studies. Berg, 2005.

LAMPERT, Jociele. A imagem da moda e a cultura visual como proposições para a docência em artes visuais. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Florianópolis, 2008. Available at: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/106.pdf> Accessed 13 July 2022.

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

MARTINS, Raimundo. Por que e como falamos da cultura visual? **Visualidades**, v.4, n.1, p. 64-79, jan-dez 2006. Available at: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17999/10727> Accessed 18 July 2022.

MARTINS, Raimundo. Hypervisualization and territorialization: issues of Visual Culture. **Educação & Linguagem**, v. 13, n.22, p.19-31, jul-dez., 2010. Available at: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/2437> Accessed 14 July 2022.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda. As roupas de crioula no século XIX, e o traje de beca na contemporaneidade:

uma análise museológica. **Cadernos do CEOM**, ano 19, n.24, p. 287-308, 2006. Available at: <file:///C:/Users/luhel/Downloads/2084-Texto%20do%20Artigo-7125-1-10-20140718.pdf> Accessed 15 July 2022.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do "Traje de Crioula"**: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas da Bahia oitocentista. Thesis (Master's in art and Visual Culture) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

OLIVEIRA NETO. A penca e o barangandan: as vestimentas das mulatas e crioulas bahianas. In: **Cadernos Antonio Vianna**: Salvador (Comissão Baiana de Folclore), p.13-19. 1968.

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. 15, n.2, p.123- 150, dez. 2016. Available at: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/7037> Accessed 18 July 2022.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, ano IV, n. 8, p. 41-52, mai. 2011. Available at: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23351> Accessed 16 July 2022.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. As imagens da moda e a moda das imagens. **DOBRAS – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 2, n. 4, p. 76-83, Available at: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/337> Accessed 15 July 2022.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**, v.4, n.2, p. 391-431, dec.2014. Available at: <https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/abstract/?lang=pt> Accessed 15 July 2022.

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. Available at: <http://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4404>. Accessed 18 July 2022.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). **DOBRAS – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 15, n. 30, p. 157-180, 2020. Available at: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1239> Accessed 17 July 2022.

TORRES, Heloisa. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, v. 23, p.413-467, jul-dez, 2004. Available at: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/BWn36FWrSP6t5nL7z5TQL9w/?lang=pt>. Accessed 15 July 2022.

IMAGE REFERENCES

AFFONSO, João. 1976. *A Mulata Paraense*, drawn by João Affonso in 1916, from David O. Widhopff's drawing of 1895 and Affonso's 1885 natural record.

ALBUQUERQUE, Lucílio de. *Doceira baiana* (1925). Available at: <https://www.guiadasartes.com.br/lucilio-de-albuquerque/quem-foi> Accessed 18 July 2022. Image obtained by file download.

DEBRET, Jean Baptiste. *Negra tatuada vendendo caju* (1827). Available at: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret_negra_vendendo_caju.jpg Accessed 18 July 2022. Image obtained by file download.

FEIO, Antonieta. *Vendedora de Cheiro* (1947). Source: Belém Museum of Art Collection (2021).

FIDANZA, Felipe Augusto. *Cafusa (1869-1875)*. WISSENSBANK, 2020. Photocomposition by TEIXEIRA with details of the small cross and the bare foot. Available at: <https://ifl.wissensbank.com/eseacha/browse.tt.html>. Accessed 20 February 2020. Image obtained by file download.

FIDANZA, Felipe Augusto. *Vendedora de frutas no Pará* (1869). WISSENSBANK, 2020. Fotocomposição da autora com detalhe do cachimbo. Available at: <https://ifl.wissensbank.com/eseacha/browse.tt.html>. Accessed 20 February 2020. Image obtained by file download.