



16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

PRÁTICAS VESTIMENTARES AMAZÔNICAS E O TRABALHO FEMININO NO SÉCULO XX EM BELÉM DO PARÁ

Amazonian clothing practices and women's work in the 20th century in Belém of Pará

Teixeira, Amanda Gatinho; Doutoranda em Arte e Cultura Visual/UFG e Indumentaria, agteixeira10@gmail.com¹

Resumo: O presente artigo procura investigar os modos de vestir e de adornar das mulheres trabalhadoras que circulavam pelas ruas de Belém durante o século XX, utilizando como suporte reproduções de obras pictóricas, a fim de analisar as especificidades de tais modos.

Palavras chave: Mulheres trabalhadoras; Vestimentas; Adornos.


Abstract: This article seeks to investigate the ways of dressing and adorning working women who circulated in the streets of Belém during the 20th century, using as support reproductions of pictorial works, in order to analyze the specificities of such ways.

Keywords: Working women; Clothes; Ornaments.

Introdução

O presente artigo procura investigar os modos de vestir e de adornar das mulheres trabalhadoras que circulavam pelas ruas de Belém durante o século XX, utilizando como suporte reproduções de obras pictóricas. Para tal análise, a metodologia empregada consiste na abordagem qualitativa, haja vista que, como ramo da pesquisa social, possibilita a investigação de relações e processos inseridos em um dado ambiente social (ALLUM, BAUER, GASKELL, 2002). Na pesquisa bibliográfica, foram utilizadas obras internacionais e nacionais, assim como, a produção acadêmica amazônica, por conceder dados para a análise em questão. O artigo utilizou cinco imagens como fontes

¹ Mestra em Antropologia (PPGA/UFPA), doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG), com apoio da FAPEG. Integrante do grupo de pesquisa Indumentaria - *Dress and textiles studies in Brazil*.





16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

documentais, as quais não são apenas ilustrações, mas são documentos, que constroem modelos e concepções. (SCHWARCZ, 2014).

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

Reconhecemos a existência de modelos predominantes de uma escrita da história do vestir, usada como história da moda, a qual compõe um pensamento que se tornou universalizante, o que alimenta o conceito de que outros povos em outras épocas copiaram e reproduziam modelos de matriz europeia da moda e que seus modos originais de vestir são exóticos (ANDRADE, 2021, p.18). Assim, essas trabalhadoras, por vezes, invisibilizadas e excluídas da sociedade, estavam distantes da moda europeia, mas que eventualmente, poderiam usar algum código estético que poderia tangenciar tais práticas vestimentares.

Compreendemos que nos últimos anos o mundo voltou o seu olhar para as múltiplas questões dos sujeitos subalternos. De acordo com Santos (2020, p.180) como decorrência, todo o conjunto de conceitos associados à modernidade também devem ser “girados”, dentre eles, o de moda. Dessa forma, o discurso da moda decolonial não se trata de incluir outros sistemas de moda na história da moda contemporânea, mas de revalorizar e reconhecer uma diversidade de formas de moldar o corpo, bem como suas histórias e estética; não se trata de apagar a diferença, mas de eliminar a desigualdade (JANSEN, 2020, p.825).

O trabalho feminino no século XX em Belém do Pará

No final do século XIX e início do XX, a cidade de Belém experimentou o processo de modernização, 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 a partir de 1840,

possibilitou a concretização desse triunfo expresso na *Belle Époque*, fazendo Belém despontar entre as grandes cidades brasileiras deste período. Assim, a parte excedente proveniente dessa economia foi direcionada para o saneamento e embelezamento da cidade alinhados aos padrões europeus de urbanização.

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

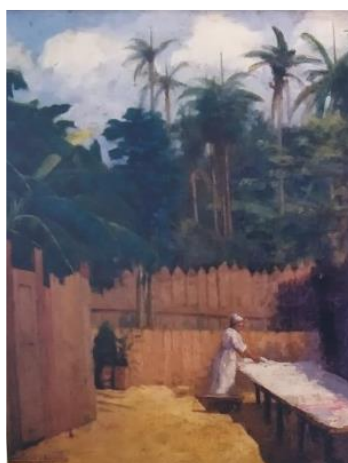
Neste sentido, os trabalhos domésticos consistiam nas ocupações mais comuns entre as mulheres pobres, tanto no domicílio quanto a serviço de outras pessoas, em casas de família remediadas ou em mercearias. Uma vez que esse tipo de trabalho não exigia nenhum conhecimento técnico específico, mas pressupunha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

As práticas vestimentares das trabalhadoras amazônicas

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

As lavadeiras cuidavam das roupas das famílias abastadas, elas eram “[...] mulheres menos afortunadas, consideradas pobres, cujos ganhos com as lavagens eram direcionados para o sustento próprio e, às vezes, ao da família também” (ALMEIDA, 2010, p.185). Geralmente, as roupas eram lavadas nos próprios quintais das casas onde moravam as lavadeiras, cena que foi retratada em “Coradouro de roupas” (Fig.1) de Carlos de Azevedo.

Figura 1: Coradouro de roupa (1903) de Carlos de Azevedo.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

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

Aqui, podemos estabelecer um paralelo entre a almejada modernidade que Belém pretendia conquistar, com o uso de roupas brancas pela população, a qual era uma forma de manutenção de aparência e de evidenciar corpos limpos, assim estimamos a importância do trabalho das lavadeiras que muitas vezes, dedicavam horas do trabalho doméstico lavando, alvejando, secando e passando roupas. Outro ponto que destacamos, consiste no uso de peças brancas como mais uma forma de distinção entre os estratos sociais, o pois conforme Tomé (2016, p. 236-237) “muito além da higiene do corpo, as

peças alvas não se resumiam a esse uso, estando incorporadas a um sem fim de aparatos contabilizados à elegância da casa de famílias mais refinadas”. Portanto, o uso de roupas alvas também consistia em um marcador social.

O trabalho das quitandeiras e das vendedoras ambulantes

A artista paraense Antonieta Feio, retratava, em suas telas, a temática regionalista amazônica, destacando os indivíduos com pouca visibilidade social, como podemos notar na obra “Vendedora de Tacacá” (Fig.2), de 1937, em que mostra uma tacacazeira, com traços mestiços, sentada atrás de uma banca de madeira improvisada, coberta por uma toalha branca. Nela, estão dispostos os recipientes que contêm os ingredientes do tacacá², são eles: duas panelas de argila envoltas por capas de tecido na cor branca, as quais estão cobertas com pratos de latão; uma pequena panela de barro que contém o molho de pimenta; uma cuia decorada para acondicionar o sal e pequenas cuias para servir o alimento. No chão, está um cesto que provavelmente serve para guardar as cuias; e, atrás da vendedora, uma bacia de barro que ela utiliza para lavá-las. No lado oposto, vimos uma moringa, também de barro, a qual está no muro.

Figura 2: Vendedora de tacacá (1937) de Antonieta Feio



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

² Alimento composto de goma de tapioca, tucupi, jambu, camarão-seco e molho de pimenta de cheiro, com sal. Preparado à maneira indígena, o tacacá tem certos requisitos na sua fórmula, desde o cozimento da goma (sem sal), do tucupi, dos camarões, do jambu, à preparação do molho extra, com alho e pimenta. É posto na vasilha (cua), “traçando” com a goma e o tucupi, para ser bebido pela borda da cuia; da vasilha, pegam com os dedos os camarões e o jambu para comer (MENEZES apud CASCUDO, 1977, p. 69).

A cabocla foi representada pela artista no instante em que acrescenta a pimenta ao tacacá. Seu simpático, 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 de penas vermelhas, um bracelete dourado no braço direito (um contra-egum?) e enfeita o cabelo com flores brancas e vermelhas. De acordo com Robert e Velthem (2009, p. 7):

esta vestimenta evoca as roupas do século XIX e o indispensável aparato das conhecidas baianas [vendedoras de rua]. Até a década de 1960, o traje das tacacazeiras era semelhante ao das baianas, mas subsiste, hoje, apenas de forma simplificada, nas cidades da ilha de Marajó, próxima a Belém.

Segundo Paes (2016, p.137-138), a indumentária da vendedora de tacacá representada na obra de Antonieta apresenta elementos que podem ser 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-contas³, 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 Exu⁴, 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”,

³ O fio-de-contas é emblema social e religioso que marca um compromisso ético e cultural entre o/a portador(a) e o santo. É um objeto de uso cotidiano, público, situando o indivíduo na sociedade do terreiro. Há critérios que compõem os textos visuais dos fios-de-contas, proporcionando identificação de santos, papéis sociais, rituais de passagem – o quelê –, ou ainda fios-de-contas mais sofisticados, que, identificam o indivíduo, sua atuação no terreiro e, ainda, o tipo de Nação, ora por cor, ora por emblema (LODY, 2001, p.59).

⁴ Tais códigos cromáticos foram sinalizados a partir da obra de Lody (2001), mas sabemos que as cores presentes nos colares-de-contas podem sofrer variações para cada entidade, pois depende da nação a qual está inserida.

ênfatizando 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.

No ano de 1947, Feio pintou a obra “Vendedora de Cheiro” (Fig.3), 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 uma cesta repleta de cheiros-do-Pará.

Figura 3: Vendedora de cheiro (1947) de Antonieta Feio.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

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

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



16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE


DE 09/09 A 13/10 DE 2021

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

A vendedora de Antonieta Feio 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 de Jesus Cristo, enquanto a figa, mesmo possuindo origem europeia, foi amplamente utilizada nas práticas de matriz afro-brasileira, podendo ser interpretada como símbolo do ato sexual ou ainda como símbolo de fertilidade. Nesse sentido, podemos aferir que a usuária possuía uma religiosidade sincrética, ao mesclar elementos de origens diferentes, que, combinados, ofereciam pistas de suas crenças. (TEIXEIRA, 2018, p.182)

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 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 Feio analisadas neste artigo, observamos algumas similaridades: a temática, já que ambas retratam vendedoras com características mestiças que estão presentes no cenário populacional amazônico; as duas pinturas apresentam personagens que se adornam com símbolos religiosos que remetem a cultos de matriz africana – como o uso das guias pela “Vendedora de Tacacá” – pelo sincretismo religioso, presente na figura da “Vendedora de Cheiro”, portando em um único colar, composto de um símbolo cristão ao lado de uma figa, que remete ao culto afro; e, nas duas obras, as





16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021


figuras femininas portam arranjos de flores em seus cabelos, configurando em um jogo sinestésico de exibir-se e perfumar-se. Tal costume revela-se habitual entre as mulheres paraenses, como citado por João Affonso, em sua obra “Três séculos de moda”: “[...] O cabelo, ondulado e fofo, repartia-se em duas fartas trunfas, e de cada lado, encaixados no alto de cada orelha, dois grandes ramalhetes de rescendentes jasmims”. (AFFONSO, 1976, p. 223)

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

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

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.

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



16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

Ainda na segunda década do século XX, mantinham-se quitandas que comercializavam açaí e outros alimentos em Belém, tema este que foi exposto na tela de Andreilino Cotta em “Amassadora de açaí” (Fig.4), datadas de 1954.

Figura 4: Amassadora de Açaí (1954) de Andreilino Cotta.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

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

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



16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

visualmente a venda de açaí, costume que perdura até os dias atuais, sobretudo, nos bairros periféricos de Belém.

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

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

As meretrizes

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

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




Figura 5: Coqueiros (1905) de Carlos de Azevedo.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém.

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

Os jornais do período, apontam para o grande número de meretrizes nas ruas de Belém. “[...], vinculadas ao comércio do prazer, proliferavam pela cidade, dando sinais de sua sensualidade condenada nos cafés, nas ruas, nas praças e nas casas de tolerância, onde a sexualidade ‘pervertida’ e o trato ilícito aconteciam”. (TRINDADE, 1995, p.43)

Assim, notamos a preocupação das meretrizes ocuparem os mesmos espaços em que estavam as “moças de família”, haja vista que as primeiras, possuíam códigos morais e de sexualidade diferenciados dos modelos burgueses, portanto, essas mulheres coexistiram nas ruas da cidade.

Diante desse contexto, Trindade (1995, p.44), comenta que havia tentativas de imposição de valores burgueses às meretrizes, que mesmo reprimidas por uma legislação excludente, que apesar de não proibir a prostituição, castrava seus comportamentos



16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE
DE 09/09 A 13/10 DE 2021

rotineiros, recriaram uma identidade e lutavam por sua manutenção, permanecendo nas ruas e bordéis com a prática do amor venal, senhoras de suas vidas e de suas camas.

Considerações Finais

Nas representações pictóricas analisadas, podemos observar parte do mundo do trabalho das classes populares, realizados por mulheres, na Belém do século XX. Tais obras, trazem à tona hábitos populares, como o uso do cheiro-do-Pará, além de demonstrar as práticas cotidianas alimentares da população, por meio do consumo de açaí e tacacá, bem como, sugere um dos ofícios mais antigos do mundo. Ainda que a capital do Pará almejasse o modelo de cidade pretendido pelas elites, essas mulheres acabavam sendo um entrave nesse processo, ao abalarem a ordem pública.

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


Referências

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

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

ALMEIDA, D. M. R. de. As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

ANDRADE, R. M. de. O vestuário como assunto: um ensaio. In: ANDRADE, R. M. de.; CABRAL, A. M.; DI CALAÇA, I. M. G. (Orgs.). **O vestuário como assunto: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens**. Goiânia: Cegraf UFG, 2021, pp.16-31.





COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

CANCELA, C. D. Adoráveis e dissimuladas: as relações amorosas das mulheres das camadas populares na Belém do final do século XIX e início do XX. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

CASCUDO, L. da C. **Antologia da Alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

DIAS, D. da C. Quem te margeia conta de ti: educação do corpo na Belém do Grão-Pará (de 1855 à década de 1920). Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

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

_____. História de vendedoras: arte e visualidade no Brasil. **Anais do XIII Encontro de História ANPUH: Identidades**, Rio de Janeiro, agosto 2008. Disponível em: <http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1214367255_ARQUIVO_Historiadevendedoras-CarolineFernandes.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2001.

FIGUEIREDO, A. M. de. Museu de Arte de Belém (Pará). **Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história** – Curadoria. Belém: Prefeitura Municipal de Belém-FUMBEL, 2011.

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


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

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

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

PAES, F. A. L. Vestígios do sagrado: a obra de arte como possibilidade de mediação entre religião e cultura na pintura de Antonieta Santos Feio. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, v. 6, n.2, p.123- 150, dez. 2016.

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





16º

COLÓQUIO
DE MODA

EDIÇÃO ONLINE

DE 09/09 A 13/10 DE 2021

ROBERT, P. de; VELTHEM, L. V. A hora do tacacá: consumo e valorização de alimentos tradicionais amazônicos em um centro urbano (Belém – Pará). **Anthropology of food**, 2009. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/aof/6466>>. Acesso em: 2 ago. 2021.

RODRIGUES, V. N. R. Cidade e Trabalho: Belém em múltiplas vozes. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300936401_ARQUIVO_CIDADE_ETRABALHO\(TEXTOCOMPLETO\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300936401_ARQUIVO_CIDADE_ETRABALHO(TEXTOCOMPLETO).pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2001.

SANTOS, H. H. de O. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 164–190, abr./jun. 2020.

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

SCHWARCZ, L. M. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.4, n.2, p. 391-431, dec.2014.

TEIXEIRA, A. G. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 157–180, 2020.

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

TOMÉ, A. V. A tradição da pintura pitoresca na obra de Eliseu Visconti (1866-1944): as lavadeiras e seus varais. **Temporalidades: Revista de História**, Belo Horizonte, edição 22, v. 8, n. 3, p.228-264, set./ dez. 2016.

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

