

ARTIGOS DOSSIÊ

Thaissa Oliveira¹

Olhos caldosos: uma análise pictórica das representações de pessoas negras no acervo do MABE (1930-1950)

Sodden eyes: a pictorial analysis of the representations of racialised individuals in the MABE collection (1930–1950)

RESUMO:


Este trabalho propõe uma análise pictórica das representações de pessoas negras nas obras dos pintores paraenses Antonieta Santos Feio (*Vendedora de Cheiro*, 1947, e *Mendiga*, 1951), Dahlia Déa (*Preto Velho*, 1936), Fernando Otero (*Baiana*, 1945) e José Girard (*Meditação*, 1933), pertencentes ao acervo exposto nas salas Waldemar da Costa e Armando Balloni do Museu de Arte de Belém (MABE). O recorte temporal (décadas de 1930 a 1950) permite investigar as transformações historiográficas e conjunturais da população negra no Pará pós-abolição, refletindo sobre como a arte participou da construção de imaginários sociais em um período marcado por políticas de identidade cultural hegemônicas. Metodologicamente, o estudo se ancora na História Social da Arte, dialogando com a Antropologia Visual e a História Cultural para explorar conceitos como identidade, racialização e poder simbólico. A hipótese central sustenta que essas obras expressam uma tipificação da figura negra, moldada por projetos estéticos e ideológicos que buscavam homogeneizar representações de sujeitos negros, alinhados a narrativas oficiais de nacionalidade. Além disso, o artigo discute as tensões entre tradição e modernidade no contexto belenense, onde a arte atuou tanto como instrumento de dominação – reforçando estereótipos – quanto de resistência, ao capturar nuances da agência negra. A análise revela ainda como esses retratos refletem contradições do período, como o apagamento de diversidades étnicas em prol de uma identidade unificada, mas também permitem recuperar traços de subjetividades marginalizadas. Por fim, o estudo ressalta a importância de revisitar tais obras para repensar críticas as narrativas artísticas consagradas e barulhos sociais que foram silenciados pela historiografia tradicional.

Palavras Chave: MABE; Identidade cultural; Pessoas racializadas; Retratos

ABSTRACT:

This study proposes a pictorial analysis of the representations of Black individuals in works by Pará-based painters Antonieta Santos Feio (*Vendedora de Cheiro*, 1947, and *Mendiga*, 1951), Dahlia Déa (*Preto Velho*, 1936), Fernando Otero (*Baiana*, 1945), and José Girard (*Meditação*, 1933), all part of the collection displayed in the Waldemar da Costa and Armando Balloni galleries at the Museu de Arte de Belém (MABE). Focusing on the 1930s to 1950s, the research investigates historiographical and contextual shifts in the post-abolition Black population of Pará, examining how art participated in shaping social imaginaries during a period marked by hegemonic cultural identity policies. Methodologically, the study draws on Social Art History, engaging with Visual Anthropology and Cultural History to explore concepts such as identity, racialization, and symbolic power. The central hypothesis argues that these works reflect a typification of Black figures, shaped by aesthetic and ideological projects aimed at homogenizing racialized representations in alignment with official narratives of national identity. Furthermore, the article discusses tensions between tradition and modernity in Belém's artistic context, where art functioned both as a tool of domination – reinforcing stereotypes – and as a form of resistance, capturing nuances of Black agency. The analysis reveals how these portraits reflect period contradictions, such as the erasure of ethnic diversity in favour of a unified identity, while also allowing glimpses of marginalized subjectivities. Ultimately, the study emphasizes the importance of revisiting these works to critically reassess dominant artistic narratives and amplify voices silenced by traditional historiography.

Keywords: MABE; Cultural identity; Racialised individuals; Portraits

¹ Graduanda no curso de Licenciatura em História, Universidade Federal do Pará ROR, Belém, PA..
thaissaoliveira118@gmail.com,  <https://orcid.org/0009-0007-1067-9677>

INTRODUÇÃO

A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum!
Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum!
 Conceição Evaristo, *Olhos D'água*.

A origem deste artigo é fruto da pesquisa realizada durante a Bolsa de Iniciação Científica¹ no edital aberto em setembro de 2023 para a execução do Plano de Trabalho “*Cromofobia: Arte, racismo e colecionismo na Amazônia (1865-1945)*”, sob orientação do professor Aldrin Moura de Figueiredo. Neste trabalho, pretendemos fazer uma análise pictórica² das seguintes obras: *Preto Velho* (1936) de Dahlia Déa, *Baiana* (1945) de Fernando Otero, *Vendedora de Cheiro* (1947) e *Mendiga* (1951) de Antonieta Santos Feio, e, por fim, *Meditação* (1933) de José Girard, pertencentes ao acervo do Museu de Arte de Belém (MABE), tais pinturas foram feitas pelos artistas ao longo da primeira metade do século XX. Nesse sentido, buscamos, a partir dos retratos, compreender de que forma essas representações de pessoas negras espelham a sociedade da época e as complexidades que rodeavam a configuração social em um contexto da pós-abolição.

Para isso, será utilizada como base teórica estudos sobre História Social da Arte na Amazônia

produzidos pelos historiadores Aldrin Figueiredo em sua tese de doutorado *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929* (2001), e Caroline Fernandes Silva em sua dissertação de mestrado *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio* (2009), para nortear a pesquisa dentro da delimitação do período e do objeto trabalhado. Somado a isso, utilizaremos a dissertação de mestrado *Mulheres negras visualizadas e ignoradas: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte de Belém (MABE)*, da museóloga Silvia Pantoja (2022), para compreender a disposição da curadoria do museu e a narrativa expográfica. Tais aspectos vão ser destrinchados neste artigo a partir de leituras sobre identidade na pós-modernidade feitas pelo sociólogo Stuart Hall (2006), utilizarei também textos da História Cultural para compreender o contexto historiográfico de produção da época.

Durante o trabalho minucioso de pesquisa em campo, foi possível perceber que as poses, posição dos braços e expressões faciais se repetiam, o que levou a hipótese central deste trabalho, de que essas obras não foram pintadas dessa forma por acaso, mas existia uma motivação, que podia variar entre uma “identidade cultural” que queriam propagar ao pintarem essas pessoas e o paradoxo³ da imagem observado nesses retratos – no sentido da representação ser feita a partir de uma

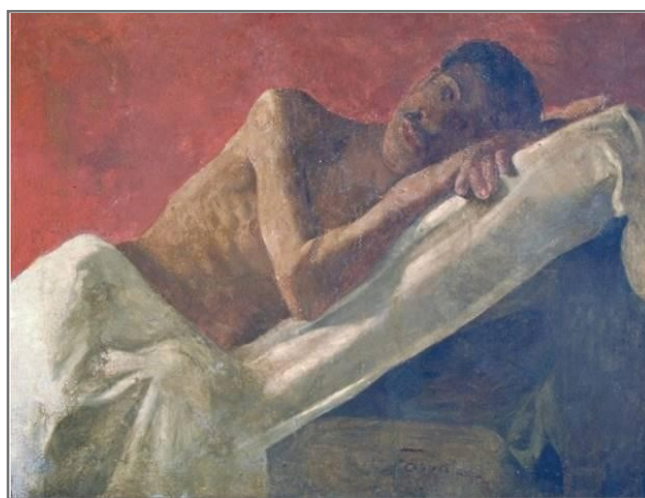
“tipificação” racial, como um padrão a ser seguido, presa a um lugar social determinante nos primeiros 60 anos do pós-abolição. Os objetivos aqui são de compreender o contexto social das produções dos retratos de pessoas negras, levando em consideração a confluência com a historiografia. Além disso, a ideia é tentar entender também o espaço em que as obras são expostas, levando em consideração a narrativa expográfica e os interesses por trás da “arte pela arte”.

Dentro do Plano de Trabalho, Aldrin Figueiredo explica que o título *Cromofobia: Arte, racismo e colecionismo na Amazônia (1865-1945)* é dado por dois motivos, o primeiro tem a ver com mal-estar e o medo da representação da cor humana, para além do arquétipo branco europeu em suas distinções, e o segundo motivo nasce a partir dos desdobramentos do primeiro, surge justamente dos sentidos e significados atribuídos às pessoas negras nas coleções artísticas, entre os excluídos dos salões, o belo exótico e o monumento de identidade homogênea, aquele que é representado de uma forma só, com as mesmas características, sem identidade própria (Figueiredo, 2021-2024, s.p.).

A hipótese central desta pesquisa sustenta que as obras analisadas expressam uma tipificação da figura negra, moldada por projetos estéticos e ideológicos que buscavam homogeneizar as representações desses sujeitos. O interesse na investida da pesquisa no acervo permanente do MABE se

deu pela constância nas expressões faciais, que agora não aparece mais enquanto marca simbólica de pessoas enfermas como nas obras pictóricas produzidas no final do século XIX e início do XX, bem como a obra *Tuberculoso*, de João Gomes Corrêa de Farias, em que os personagens principais eram pessoas acometidas por alguma doença ou epidemias da época. A partir de então, aparecem novos rostos nas pinturas dos Salões de Arte, com personalidades estigmatizadas, expressões faciais abaladas, fato que levou as perguntas centrais da pesquisa, como o porquê de as pessoas negras serem retratadas assim e o porquê de elas sempre carregarem as mesmas expressões faciais de tristeza ou desamparo? As representações de pessoas negras durante a metade do século passado estavam sendo feitas, mas a partir do interesse de quem?

Figura 1 - *O tuberculoso*, João Gomes Corrêa de Farias, c. 1897; óleo sobre tela; 77,5 X 100,5 cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém⁴ (2025)

Metodologicamente, o trabalho ancora-se na História Social da Arte, utilizando-a como método analítico para compreender as produções pictóricas dentro de sua configuração social. O percurso investigativo envolveu: 1 - Pesquisa de campo, realizada no MABE para análise direta das obras e das narrativas expográficas nas salas Waldemar da Costa e Armando Balloni; 2 - Pesquisa bibliográfica, sustentada pelos estudos de Aldrin Figueiredo sobre o mecenato e a história social da arte na Amazônia, e de Caroline Fernandes Silva sobre as obras de Antonieta Santos Feio; e 3 - Diálogo interdisciplinar, com o estudo recorre à Antropologia Visual e à História Cultural, utilizando conceitos de identidade de Stuart Hall e a análise de narrativas museológicas de Silvia Pantoja para compreender como a curadoria e a disposição das obras reforçam discursos de poder e silenciamentos historiográficos. Ao analisar as tensões entre tradição e modernidade no contexto belenense, o artigo busca não apenas identificar estereótipos, mas também recuperar nuances de subjetividades que resistem sob a superfície das telas.

Principia

A pesquisa perpassa por meados do século XX em Belém do Pará. Pensando nisso, delimitamos entre os anos de 1930 a década de 1950, Laura de Mello e Souza (2005) caracteriza essa fase de

“delimitação do objeto história e cultura”, uma vez que durante este período diversas obras historiográficas sobre a cultura e a formação social brasileira foram produzidas. É importante destacar o momento político pelo qual o Brasil está passando durante o período que abarca a pesquisa, já que nesse momento há a investida de criação de uma nova identidade nacional, dentro da política Vargasista, seguindo os pressupostos da falaciosa democracia racial com a tese de Gilberto Freyre em “*Casa-Grande & Senzala*” de 1933, livro que difunde a ideia de que o Brasil vivia em harmonia social e, sobretudo, racial. É necessário pontuar certos aspectos para compreendermos o entorno do período e a forma que influenciou nas produções artísticas da época.

Nesse sentido, cabe fazer uma análise desde o final dos oitocentos para que consigamos dar conta do recorte histórico trabalhado e a erudição das artes no seio nacional, uma vez que, durante o Império brasileiro, houve diversas investidas do governo para fomentar o espírito patriótico e formar uma “identidade nacional” a partir das produções artísticas. Ou seja, o Brasil de Pedro II, foi construído pela erudição dos homens do império, fundamentada a partir de uma academia imperial de Belas Artes e o projeto cultural de construção de uma identidade nacional. Aldrin Figueiredo (2010)⁵, vai destacar que a questão do mecenato⁶ amazônico surge não só como ferramenta do go-

verno, mas, sobretudo, como uma forma de engessar um *status quo* social europeu em Belém. Com a ascensão da economia da borracha na Amazônia, e devido aos laços estreitos entre Belém e a Europa, a construção urbana-social artística da cidade foi navegando a partir dos afluentes impostos pelos interesses políticos regionais.

Durante o final do século XIX e início do XX, a região amazônica, mais precisamente em Belém, liderada por António José de Lemos, passou por uma completa reformulação, para além do conjunto de obras urbanas, a gestão de Lemos foi influenciada pelo iluminismo, tal fato culminou os projetos de estabelecimento de instituições culturais importantes - bem como a criação de espaços de incentivo a arte e preservação da memória – como as galerias de arte, pinacotecas, criação de um Instituto Histórico e Geográfico.

Como já mencionei, o objeto “história e cultura” foi difundido durante o século passado. É interessante pontuar isso, uma vez que a produção historiográfica assume grande relevância, pois é um ponto chave para a mudança de holofotes dentro da história para os sujeitos que viviam até então em situação de vulnerabilidade, ou seja, a partir desse momento a História vai se tratar dos subalternizados, excluídos da história. Dentro da minha hipótese, tal fato assume grande ligação com a produção dos retratos: *Preto Velho* (1936), *Baiana* (1945), *Vendedora de Cheiro* (1947), *Mendiga*

(1951) e *Meditação* (1933) que vão ser analisados aqui.

A quem a arte interessa?

Antes de tudo, é importante situar e caracterizar o espaço em que as obras se encontram. Iniciado em 1860 e inaugurado em 1885, o Palácio António Lemos – popularmente conhecido como Prédio da Prefeitura ou Palácio azul – está localizado no bairro da Cidade Velha, em um espaço onde se mistura rotina do mercado Ver-o-Peso, história e muitas pessoas transitando. O MABE é uma memória visual e material dos tempos de riqueza vividos em Belém no final do século XIX e as primeiras décadas do XX em um contexto da belle-époque. É interessante pontuar isso, uma vez que a estrutura arquitetônica neoclássica tardia do palácio foi construída para espelhar a elite da época. Rosa Arraes vai abordar em sua tese como a construção do palácio faz parte de uma decoração fundamental estética para um símbolo de nobreza, em um contexto em que a cidade estava passando por diversas modificações urbanas e, a construção do prédio, surge como uma forma de ostentar a beleza e a riqueza amazônica vivida em Belém no período (Arraes, 2019, p. 23-28).

É interessante pontuar ainda que o conjunto de obras do acervo do Palácio foram encomendadas e feitas especificamente para o prédio, duran-

te o período em que Antônio Lemos foi Intendente da cidade, não é à toa que a maioria das pinturas são baseadas em narrativas dos grandes homens e dos grandes feitos na história (Arraes, 2019, p. 168-169). Tais objetos que compõem o acervo material e visual, como a própria estrutura arquitetônica do prédio, as obras de artes e os objetos são fontes riquíssimas para entendermos o contexto da elite de mecenas, e toda a narrativa criada no período que perpassa a pesquisa e, a partir disso, pensar as hipóteses, estabelecendo um diálogo com discussões sobre as representações de poder.

Figura 2 - Museu de Arte de Belém



Fonte: Diário do Pará/ Foto: Ascom Seurb (2025)

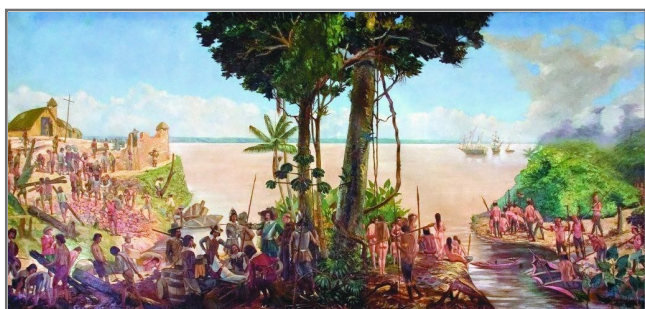
Interiormente, o prédio é dividido pelas escadarias neogregas de mármore e lioz em dois lados, o primeiro lado que sedia a prefeitura de Belém, e o outro destinado ao Museu de Arte, no térreo existem as salas de frente para a outra que abrigam exposições temporárias, denominadas galerias Antonieta Santos Feio e Theodoro Braga, no segundo andar, subindo a célebre escadaria de mármore do palácio chega até o hall da exposição permanente. O MABE traz na projeção da exposi-

ção “*Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*” dividida em três núcleos centrais, “*A fundação de Belém e a simbologia das origens da Amazônia*”, “*A Morte de Carlos Gomes e os emblemas da República Paraense*”, sediada na sala Domenico de Angelis, e “*Os construtores da Cidade: um olhar sobre o povo*” – na sala Waldemar da Costa (Pantoja, 2022, p. 46) em que está localizado parte do objeto em que pretendo analisar.

Para chegar até meu objeto de estudo, passarei antes pelo Salão Verde, em que se constrói a história da fundação de Belém a partir de uma narrativa heroica contada pelos colonizadores, focada nos grandes homens e gestores que atuaram para a formação de uma identidade regional. É possível perceber tal perspectiva no primeiro núcleo, que abarca a fundação de Belém e a simbologia das origens da Amazônia e a morte de Carlos Gomes e os emblemas da República Paraense, e traz pinturas históricas épicas, encomendadas por Antônio Lemos, que ocupam as duas paredes centrais da sala. Dentro da projeção expográfica, as duas obras conversam entre si e constroem uma narrativa heroica, a primeira, cujo o título é *Fundação da Cidade de Belém*, de Theodoro Braga, traz os colonizadores em primeira cena, dividindo a tela entre os colonizados – no quadrante esquerdo – e os indígenas Tupinambás que habitavam o território e ainda não tinham

passado pelo processo de contato – no quadrante direito da tela – é interessante fazermos essas observações entre os quadrantes da tela, uma vez que expressam a forma em que a história foi tendenciosamente construída e narrada, Rosa Arraes vai caracterizar tal obra como a certidão de nascimento de Belém (2019, p. 263).

Figura 3 - *Fundação da Cidade de Belém*, Theodoro Braga, 1908; óleo sobre tela; 224 X 484 cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

A outra tela central no Salão Verde é *Últimos dias de Carlos Gomes* (1903), de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, que retrata o compositor Carlos Gomes em seu leito de morte, cercado por figuras proeminentes da elite brasileira e italiana. A obra, de caráter solene e dramático, utiliza uma paleta sombria e uma composição teatral, reforçando a ideia de luto e reverência ao artista. A cena não apenas documenta um momento histórico, mas também constrói uma narrativa de prestígio póstumo, ao reunir personalidades ilustres – como diplomatas, músicos e políticos – em torno do moribundo, conferindo-lhe uma aura de

grandeza mesmo na morte. É interessante pensar sobre a presença dessas duas telas maiores no Salão principal da exposição, uma vez que a conformação das obras está diretamente ligada com a visão republicana em que a exposição foi montada e, para além disso, a tentativa de alvorecer uma identidade regional republicana. Tal fato não se distancia da possível tentativa de uma continuação europeia nos trópicos, com pressupostos da Revolução Francesa de liberdade, igualdade e fraternidade, já que a criação da Pinacoteca está ligada diretamente a erudição das artes nos tempos de ouro da Amazônia.

Figura 4 - *Últimos Dias de Carlos Gomes*, Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, 1899; óleo sobre tela; 225 X 390cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

A partir desta perspectiva, Silvia Pantoja afirma:

As narrativas são elementos que estão diretamente relacionados a qualquer objeto museal, assim como de qualquer exposição, seja frisando narrativamente o objeto de forma individual ou coletivamente, mas sempre tendo um fio condutor que os une de certa maneira, assim se presume, a partir da curadoria. (Pantoja, 2022, p. 20)

Tal fato leva a pensar sobre a história contada a partir da exposição e, mais que isso, sobre a escolha do lugar que cada obra vai ocupar nas salas. Refletindo sobre isso, é interessante observar a conformação da curadoria geral da exposição, levando em consideração a projeção dos quadros dentro da estrutura do Palácio e como esses quadros foram utilizados para moldar uma ideia de nação e domínio nessa fase republicana paraense. Ao longo da projeção da curadoria da exposição, é possível perceber também como a escolha das salas são muito determinantes para a construção de uma narrativa hegemônica, uma vez que a sala que abriga as obras *Preto Velho*, *Mendiga* e *Meditação* é bem menor que o Salão Verde – como se fosse um apêndice da “história oficial”. O objeto de pesquisa escolhido foram os retratos presentes nas salas Waldemar da Costa e Armando Balloni, em que constitui a imagem do “povo” e dos “trabalhadores de Belém”. Como já foi menciona-

do anteriormente, o objetivo do artigo é discutir os retratos presentes nessas salas, norteados pela vontade de responder à pergunta do porquê os artistas – do período de 1930 até meados da década de 1950 – representavam pessoas racializadas de forma homogênea.

A arte em debate

Primeiramente, é necessário fazer uma breve discussão sobre identidade cultural e representações, é importante que retornar ao conceito de representação – que segundo o *Dicionário Aurélio* seria “aquilo que a mente produz, o conteúdo concreto do que é apreendido pelos sentidos, a imaginação, a memória ou o pensamento” (Ferreira, 2010) – para entender que as representações são moldadas a partir de um escopo subjetivo maior e o retrato exprime simbolicamente uma identidade que pode variar entre a subjetividade do pintor que vai retratar a obra, quem encomenda o retrato, e quem é retratado. Dentro da concepção sociológica, a identidade é formada a partir da interação social indivíduo-sociedade, costurada entre o interior e o exterior (Hall, 2006, p. 12), ou seja, quando se pensa a partir dessa perspectiva se pode compreender que os aspectos sociais moldam o indivíduo, e as representações visuais são formas de produzir identidade, logo, as obras pictóricas que analisaremos aqui contribuem para homoge-

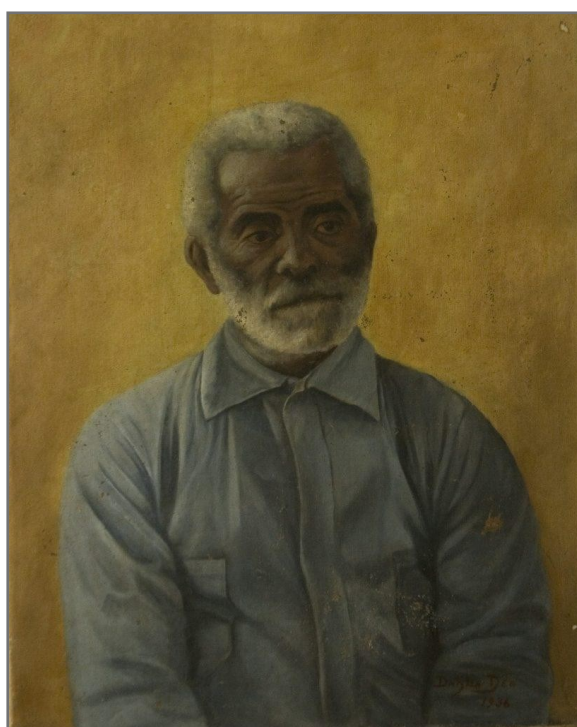
neização de um imaginário sobre pessoas negras, através das intenções de quem pintou dentro da estrutura social e contexto em que as produções foram feitas.

Como já foi mostrado, as pinturas ao longo da História foram usadas como ferramenta de dominação e construção de narrativas. É importante argumentar sobre isso quando se fala de retratos, pois sua produção e interpretação é muito subjetiva, abrindo leque para múltiplas legitimações de um único objeto. Por esse motivo, argumento que existe um paradoxo na imagem retratada, uma vez que pode ser recebida de forma contraditória dependendo da pessoa que olha. Marilena Chaui (1986) vai argumentar que a produção de saber e de cultura é fundamentada a partir do Estado hegemônico composto pela elite, é importante compreendermos tal aspecto uma vez que a “identidade cultural” antes de chegar até o “povo” passa por um crivo ideológico autoritário, com uma origem longa e densa.

Para responder meu problema e chegar até minha hipótese, começarei apresentando as obras e similaridades entre elas, para isso dividirei em três seções, a primeira destinada às obras *Preto Velho* e *Mendiga*, traçando um paralelo entre a questão etária e a ação do tempo presente nas expressões faciais, a segunda para as obras *Meditação* e *Baiana*, para pensar a pose em que as duas pessoas foram colocadas e a questão de gênero,

e por último a terceira, em que analiso as obras *Baiana* e *Vendedora de Cheiro*, relacionando-as com a função de mulheres vendedoras e a criação de um símbolo de “identidade cultural” a partir da difusão de imagens dessas mulheres.

Figura 5 - *Preto Velho*, Dahlia Déa, 1936; óleo sobre tela, 71 cm X 56 cm



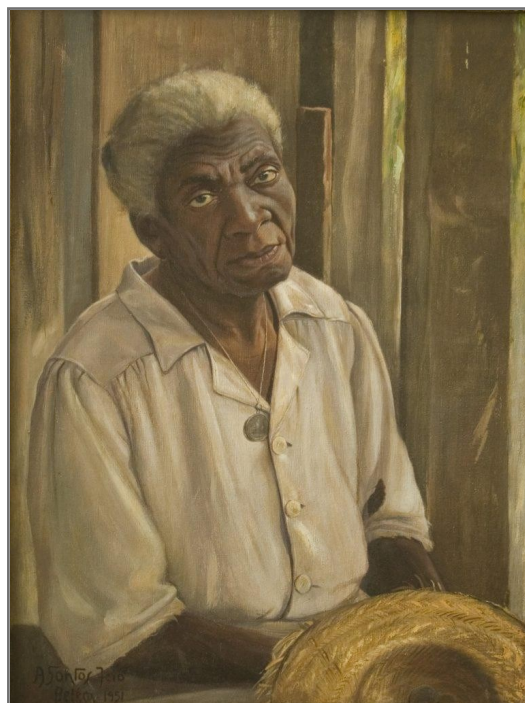
Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

Na obra *Preto Velho*, de 1936, a pintora Dahlia Déa traz a representação de um homem negro idoso, com o cabelo e barba branca, trajando uma camisa social azul clara desgastada, com os ombros relaxados projetados para frente, atrás dele, uma parede amarela. É interessante perceber o jogo de cores presente na pintura, os tons marrons e escuros, que pode ser compreendido

como cor inexpressiva, intragável e ligado à pobreza (Heller, 2021, p. 257), é interessante ressaltar tal fato, uma vez que todas as obras dividem de alguma forma o tom marrom em sua composição visual. Quando se passa para as características faciais, o idoso tem em seu rosto algumas rugas e um olhar triste e caído, ressoando um cansaço temporal de anos de trabalho.

Já na obra *Mendiga*, de Antonieta Santos Feio, de quinze anos depois, se pode notar algumas semelhanças, como a presença da mesma paleta de cores. A pintura traz uma senhora negra, com os cabelos crespos e brancos presos em um coque, vestida com uma camisa de botão branca puída, e seus braços, assim como em *Preto Velho*, aparecem em repouso, com os ombros caídos retratando o cansaço. É possível perceber as marcas do tempo sob o rosto envelhecido, o olhar de suplício enquanto segura o chapéu com que pede a esmola. Esse olhar com que a idosa encara o espectador é importante também para se entender a contraposição do lugar social em que a população negra era colocada nas representações, sempre distante, retratando a condição social em que a idosa ocupa. Caroline Fernandes Silva argumenta que a idosa foi retratada com características andróginas com o objetivo de não imprimir sobre a personagem uma individualidade (Silva, 2009, p. 95-96).

Figura 6 - *Mendiga*, Antonieta Santos Feio, 1951; óleo sobre tela; 82 cm x 61 cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

Assim como os retratos anteriores, *Meditação*, de José Girard, partilha da mesma paleta de tons marrons, e traz como personagem principal um homem jovem, os traços faciais afro-indígenas, com anatomia dos olhos mais puxados e lábios mais finos, vestindo uma camisa social de botão na cor rosa claro e uma calça preta dobrada no tornozelo com ausência de sapatos – demarcando sua condição social. Um dos braços descansa o rosto sobre a mão e o outro se mantém dobrado com a mão abaixo do cotovelo esquerdo. Um aspecto que me chamou a atenção durante a análise da obra foi a presença do prato de comida no canto inferior esquerdo, o que suscitou duas interpreta-

ções possíveis: poderia ser um recurso persuasivo utilizado pelo pintor para realizar o retrato ou, alternativamente, uma estratégia de destacar o alimento em primeiro plano para subverter a noção de vulnerabilidade social associada a pessoas negras na primeira metade do século XX, em um contexto pós-abolição. Essa reflexão dialoga com o argumento de Rômulo de Paula Andrade e Gabriele Carvalho de Freitas, que afirmam que as políticas de combate à fome ganharam relevância ao longo da segunda metade do século XX. Eles destacam que tais medidas, implementadas a partir do governo Vargas, visavam não apenas a mitigar a insegurança alimentar, mas também a reconfigurar a imagem do Brasil no cenário internacional, uma vez que a fome era associada ao atraso socioeconômico (Andrade & Freitas, 2024).

Figura 7 - *Meditação*, José Girard, 1933; óleo sobre tela; 101 x 92 cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

Ainda nesse sentido, quando se analisa a segunda obra, *Baiana*, pintada por Fernando Otero em 1945, é possível notar algumas semelhanças na pose, o retrato traz como personagem principal uma mulher negra jovem com um turbante branco na cabeça, vestindo camisa branca e saia longa vermelha, trazendo nas mãos algo parecido com um lenço, a posição dos braços é similar à do rapaz de *Meditação*. É interessante observar ainda os aspectos faciais, ambas as obras retratam uma face com o pensamento longínquo e sem esperança, a apatia e cansaço dos retratados é percebida por seus olhares. No quadrante direito da imagem há um tabuleiro contendo comida, o que leva a crer que a mulher estaria fazendo venda de algum alimento. Tais aspectos são importantes ainda para se ter a dimensão social de gênero no que diz respeito ao trabalho da época, onde a venda de quitutes por mulheres era uma atividade muito comum durante o período estudado na pesquisa. Ainda nesse sentido, quando se realiza um apanhado histórico sobre as mulheres vendedoras é possível perceber que tais imagens são disseminadas no bojo social desde a segunda metade do século XIX, exemplo disso é a fotografia *Vendedora Ambulante* feita pelo fotógrafo Marc Ferrez por volta de 1875, no Rio de Janeiro, em é mostrada uma mulher negra vendendo frutas e verduras no mercado: tal retrato compartilha algumas características com a obra *Baiana*, principalmente as rou-

pas e o lugar social da mulher negra durante os anos antecessores e posteriores à abolição da escravidão.

Figura 8 - *Baiana*, Fernando Otero, 1945; óleo sobre tela; 59 X 49 cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

Figura 9 - *Vendedora Ambulante*, Marc Ferrez, Rio de Janeiro, c.1875; negativo em chapa de vidro com emulsão de gelatina e prata; 17,8 X 24,3 cm



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional⁷ (2025)

A última pintura analisada é a obra *Vendedora de cheiro*, produzida por Antonieta Santos Feio em 1947, e que traz uma mulher de meia idade, de características mestiças, com o cabelo preso em um coque com um arranjo de flores brancas e vermelhas, portando em seu corpo alguns acessórios dourados como brinco, pulseira e cordão com o pingente de cruz e figa – símbolo de proteção. É interessante destacar tais pingentes, uma vez que revelam o caráter de sincretismo religioso, introduzindo a questão do sagrado e do profano (Silva, 2009, p. 64). No corpo, a mulher veste uma blusa branca e uma saia florida – semelhante às roupas usadas pelas vendedoras de banho de cheiro do Mercado do Ver-o-Peso até os dias de hoje. Um dos braços repousa a mão na cintura e o outro segura uma sacola de palha contendo algo parecido

com raízes de patchuli⁸. Quando se observa seu rosto, se percebe que a vendedora apresenta expressões faciais desconfortáveis e aborrecidas, com testa franzida e sobrancelhas caídas, que acompanham seu olhar distante e melancólico.

Figura 10 - *Vendedora de Cheiro*, Antonieta Feio, 1947, óleo sobre tela; 105,6 X 74,3 cm



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (2025)

Durante a análise das obras ficou muito evidente as características e semelhanças no que refere o lugar social da mulher negra nos tempos de “recomposição” de uma identidade cultural brasileira, forjada a partir de uma categorização das representações de pessoas negras produzidas du-

rante a história. É importante fazer uma discussão sobre o símbolo das “baianas” e vendedoras, além dos retratos *Baiana* e *Vendedora de Cheiro* ocuparem a mesma sala, ambos remontam um reflexo de gênero e pacificação sobre a posição social da mulher negra na sociedade da época. Esse aspecto leva a outra possível conexão, a do estereótipo e representação cultural da baiana difundido nacional e internacionalmente. A imagem da baiana foi popularmente vendida e disseminada a partir de produções artísticas e cartões postais do final dos 1800 e início do século XX, e tal fato leva à exaltação dessas representações como símbolos nacionais a partir de personagens como Sabina das Laranjas⁹, Carmen Miranda e até mesmos as alas de baianas nos desfiles de carnaval (Seigel & Gomes, 2002, p. 171-193). É interessante pontuar certos aspectos, uma vez que tal tipologia atinge limites para além do espaço regional - a baiana deixa de ser baiana só na Bahia e passa a ser baiana em qualquer lugar - tal fato é importante para pensarmos como tais representações ajudaram a forjar uma harmonização social brasileira, sobretudo a amazônica, moldada a partir da representação de mulheres negras vendida pelo governo com o objetivo de reconstruir a Identidade nacional.

Rafael Cardoso, em seu estudo sobre arte, imagem, raça e identidade no Brasil durante a modernidade, vai ressaltar como os símbolos nacionais foram moldados a partir de um conjunto de

elementos visuais. O autor argumenta que a modernidade cataloga uma tipificação nos retratos a partir de pressupostos raciais (Cardoso, 2022, p. 260-267), é interessante pontuar isso, já que os retratos escolhidos como objeto de pesquisa trazem como personagens principais pessoas negras, e que, por vezes, foram retratadas da mesma forma, produzidas pela superfície, usadas para preencher um imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções historiográficas sobre Cultura do século passado contribuíram para que os holofotes se voltassem para quem estava à margem da História, mas é preciso discutir mais detidamente até que ponto as produções iconográficas não passem de produto usado apenas como um reproduzidor de estereótipos: compreender que a arte caminha, historicamente, por vias de interesses daqueles que detém o poder é o pontapé inicial para se romper essa mácula, construída para camuflar problemas sociais insistentes. O mecenato amazônico é um exemplo desse jogo de poder, na medida em que se compreende as simbologias por trás de cada pintura que compõem a exposição permanente do Museu de Arte de Belém.

Observar características nos retratos que se repetem, e como tais aspectos estabelecem ligação com a visão do Outro sobre determinado gru-

po ou o ser negro na sociedade da época, nos mostra como tais produções eram feitas e refeitas de forma superficial. Tais obras contribuem para a perpetuação de um imaginário sobre a posição social de pessoas negras naquele momento histórico - sempre acompanhadas pelos olhos marejados e longínquos, dentro de um contexto em que a única possibilidade para pessoas negras era a dor e o sofrimento. A partir de uma perspectiva da psicologia social, entende-se que comportamentos e características são moldadas a partir do meio - parte por convivência, parte individual - dentro dos retratos há algo interessante, quem faz a pintura conota sobre ela a impressão que quer passar, ou a sua visão própria sobre determinada pessoa, objeto ou acontecimento que pode ou não ser real e representar o que realmente está sendo visto no momento em que o retrato está sendo construído.

Dentro das pinturas, foi possível perceber como marca principal os olhos marejados e longínquos, Conceição Evaristo faz uma analogia no conto "Olhos d'água" (2016) - presente no livro de mesmo nome - aos olhos da mãe, que não lembrava a cor dos olhos, só lembrava a presença de água neles. Ao longo da construção do trabalho, foi inevitável desvincular dos retratos a analogia de Evaristo. No conto, a autora fala que os olhos da mãe não era cor de lágrima somente pela vida sofrida, mas para além disso, os olhos faziam jus à

divindade que regia a cabeça - Orí - da mãe, a escolha da epígrafe inicial não foi à toa, vem como uma rebeldia ao papel social imposto a essas pessoas dentro dos retratos analisados – do lugar único de sofrimento e represália – é preferível pensar que os olhos não são cobertos pelo sofrimento, e sim pelas águas sagradas de Mamãe Oxum.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rômulo de Paula & FREITAS, Gabriele Carvalho de. Fome, um passado inacabado: historiografia, tempo presente e desigualdade no Brasil. *Tempo e Argumento*, vol. 16, n. 41, p. 1-36, e0201, abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5965/2175180316412024e0201>.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *O Palácio Antônio Lemos: História, Arte e representação do poder em Belém do Pará (séculos XIX e XX)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010. Publicação eletrônica.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Clio - Revista de Pesquisa Histórica*, vol. 28, n. 1, p. 1-22, jan./jun. 2010. Publicação eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaclio/article/view/24241>. Acesso em: 17 jun. 2025.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Cromofobia: Arte, racismo e colecionismo na Amazônia (1865-1945)*. Plano de Trabalho – Iniciação Científica. Belém: PPHIST-UFGA, 2021-2024. Trabalho não publicado.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1992].
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Olhares, 2021.
- PANTOJA, Silvia Raquel de Souza. *Mulheres negras visualizadas e ignoradas: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte de Belém (MABE)*. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2022.
- SEIGEL, Micol & GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. *Revista Brasileira de História*, vol. 22, n. 43, p. 171-193, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882002000100010>.
- SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.
- SILVA, Caroline Fernandes & ALVES, Moema de Baccelar. Da pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, vol. 24, n. 2, p. 333-346, jul. 2011. DOI: <https://doi.org/10.14393/cdhis.v24i2.13421>.
- SOUZA, Laura de Mello e. Aspectos da historiografia da cultura sobre o Brasil colonial. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 17-38.

NOTAS

¹Pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), o Plano de Trabalho foi iniciado em setembro de 2023 e finalizado em agosto de 2024.

²Análise das pinturas para compreender um determinado período histórico.

³“[Lat. *paradoxon*.] sm. 1. Conceito que é ou parece contrário ao senso comum. 2. *Filos*. Afirmção que vai de encontro a sistemas e pressupostos que se impuseram como incontestáveis ao pensamento” (Ferreira, 2010).

⁴Todas as obras analisadas neste artigo pertencentes ao acervo do MABE estão disponíveis digitalmente em: <https://mabe.belem.pa.gov.br/acervo/>.

⁵Encontre em: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Clio*. v.28, n.1, 2010.

⁶Apoio financeiro que indivíduos do governo ou empresas dão a artistas, cientistas ou instituições culturais.

⁷Disponível em: <https://bdlib.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/272884>.

⁸Conjunto de espécies de plantas do gênero *Pogostemon* e também o óleo essencial obtido de suas folhas, sua venda é muito popular no Mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará (Wikipédia).

⁹Vendedora de frutas do início do século XX, que montava sua banca em frente da Faculdade de Medicina, e certo dia foi despejada pela polícia, o que levou à comoção dos estudantes, que fizeram manifestações por sua volta. Para maiores informações, ver: Seigel & Gomes, 2002.