



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE HISTÓRIA
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

DOUGLAS LUIS CORREA DE CASTRO

MULHERES DO MABE:
REPRESENTATIVIDADE E RESISTÊNCIAS NO MUSEU DE ARTE DE
BELÉM.

Belém-PA
2026

DOUGLAS LUIS CORREA DE CASTRO

MULHERES DO MABE:
REPRESENTATIVIDADE E RESISTENCIAS NO MUSEU DE ARTE DE
BELÉM.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito necessário para
a obtenção do título de Licenciando em
História.

Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo.

Co-orientador: Milena Silva Castro.

Belém- PA
2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu Deus e a Virgem Mãe de Nazaré que nunca me desampararam nem no dia da minha morte aos um ano e meio de vida, sinceramente não sei porque ainda estou aqui, mas “vaso ruim não quebra” e muitas crianças e jovens dependem de mim para crescerem corretamente pela ginga da capoeira, e por eles ainda sigo nessa vida com gosto meio amargo meio doce, salve minha mãe capoeira que sempre me acolheu das “pisas” que minha “família” e sobretudo a vida me aflingiu e nunca me deixou sair de um treino sem estar de corpo cansado, porém com a alma lavada e espírito leve.

Agradeço ao Prof. Dr. Aldrin que me acolheu e sempre foi muito compreensível e me deu a mão quando estava perdido, foi a luz que me guiou quando nem minha casa acreditava em mim, agradeço minha ex companheira a Milena Silva Castro professora universitária do curso de Moda da Universidade da Amazônia a qual, com muita paciência, abriu sua casa e me apresentou o Prof. Dr. José Guilherme Castro que me ensinou os caminhos da escrita acadêmica e me introduziu nesse mundo ainda difícil, porém interessantíssimo de explorar por suas possibilidades e sobretudo meu amadurecimento pessoal e profissional.

Agradeço meu mestre de capoeira Alexandre Ferreira (Kurita nas rodas de capoeira), a qual sempre me cobrou esse trabalho dizendo “iai mano, vai sair nunca esse tcc? já to me formando na minha faculdade antes de ti”, meu mestre tenho orgulho de ter como amigo pessoal nas boas e más horas, tudo o que aprendi com o mesmo levarei para a vida e tenho orgulho de inspira-lo a entrar no mundo acadêmico como fisioterapeuta oficial da capoeira.

Agradeço a cada capoeirista que tive a oportunidade de pegar na mão e conversar, porque, tal qual na tradição africana o conhecimento é transmitido falando, e sobretudo o conhecimento dos mais antigos, apesar dos meus 12 anos de capoeira, não me vejo como fonte de conhecimento de capoeira, ainda sou aluno que da aula, e fico muito feliz quando alguém reconhece meu trabalho, haja vista que em casa sou taxado de coisas impublicáveis. No mais agradeço ao Clube do Remo, o filho da glória e do triúnfo, motivo do coração azulino do autor bater forte desde o dia que nasceu até o dia que for para Aruanda no bico da Iúna, agradeço também ao bairro do Barreiro, minha casa, onde nasci, fui descartado após o nascimento, sobrevivi e sigo firme caminhando sempre no bom caminho, ensinando capoeira para minhas crianças sem nunca cobrar um centavo, e com uma boa dose de História, afinal, como diz meu mestre “capoeira sem conhecimento é capoeira ventilador”, e graças a Deus ventilador eu não sou. Não posso esquecer do Prof. Dr. e Contramestre de capoeira Angola Luiz Augusto Leal que me abriu as portas na pandemia para adentrar seu grupo de pesquisa História em Campo a qual faço parte com muito orgulho. Agradeço á Profª. Sara da Silva Suliman a qual tive o prazer de aprender em sala de aula e construir uma amizade verdadeira fora dela, me estendeu a mão quando eu achei que queria desistir.

Agradeço enormemente ao Museu de Arte de Belém e sobretudo as pessoas que resistem para o museu mais lindo de Belém do Pará não fecharem as portas, haja vista o desmonte descarado dos prefeitos que adentram o palácio e olham as obras de arte centenárias como suas propriedades, e não contribuem em nada para a conversação ou restauro e sobretudo a perpetuação das obras de arte centenárias, agradeço especialmente a conservadora, restauradora e amiga Maria Waldereis Araújo, surda, como ela mesmo prefere, pelos ensinamentos, abraços e o carinho e o amor que ela sente por aquelas peças de arte, a “Wall” é peça fundamental para o MABE e merece o mundo pelo trabalho desempenhado no museu.

Iê Viva meu Deus! Iê Viva meu Mestre! Iê O LEÃO! IÊ que vai formar!

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01	6
FIGURA 02	7
FIGURA 03	9
FIGURA 04	10
FIGURA 05	11
FIGURA 06	12
FIGURA 07	13
FIGURA 08	14
FIGURA 09	15
FIGURA 10	16
FIGURA 11	17
FIGURA 12	18
FIGURA 13	19
FIGURA 14	20
FIGURA 15	21
FIGURA 16	22
FIGURA 17	23
FIGURA 18	24
FIGURA 19	26
FIGURA 20	28
FIGURA 21	30
FIGURA 22	33
FIGURA 23	36
FIGURA 24	38
FIGURA 25	39
FIGURA 26	41
FIGURA 27	42
FIGURA 28	45
FIGURA 29	47

FIGURA 3049
FIGURA 3151
FIGURA 3253
FIGURA 3355
FIGURA 3456
FIGURA 3556

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1.Salão Rosa	12
1.1 A Relação Mulheres x Trabalho na História.....	18
2 Artistas.....	22
2.1 Antonieta Santos Feio.....	23
2.2 Andreino Cotta.....	28
2.3 Wilson Tibério.....	35
2.4 Pierre Verger.....	38
3 Salão Verde.....	44
3.1 Theodoro Braga.....	44
3.2 Etienne Galdez.....	47
3.3 Manoel Santiago.....	50
3.4 Benedicto Calixto de Jesus.....	54
4 Entrevista com Waldereis Araújo.....	57
5 Considerações Finais.....	58
6 Referências.....	58

Introdução

A pesquisa está dividida em 3 partes, a primeira pretende levantar as obras em exposição com o recorte feminino nos Salões Waldemar da Costa e Domenico de Angelis localizados no Museu de Arte de Belém, a segunda parte será uma análise sobre as respectivas relevâncias e breve histórico dos artistas e por fim entrevista com a conservadora e restauradora do MABE Waldereis Araújo.

O Palácio Antônio Lemos foi construído na segunda metade do século XIX com o objetivo de concentrar os poderes públicos da cidade de Belém do Pará em um momento quando findava o poder imperial no Brasil e nascia a República na Amazônia. Com um estilo arquitetônico neoclássico tardio, o palacete azul aparecia como um símbolo de modernidade e poder na capital paraense, tetos com estuques alegóricos, lustres europeus, revestimentos em ferro prensado, mosaicos ornamentados no piso térreo (ARRAES, 2022). Tem como Detalhes do tempo da construção, os Baldoeiros¹ expostos nas paredes do hall de entrada, remetendo aos tempos de edificação do prédio.

Figura 01:

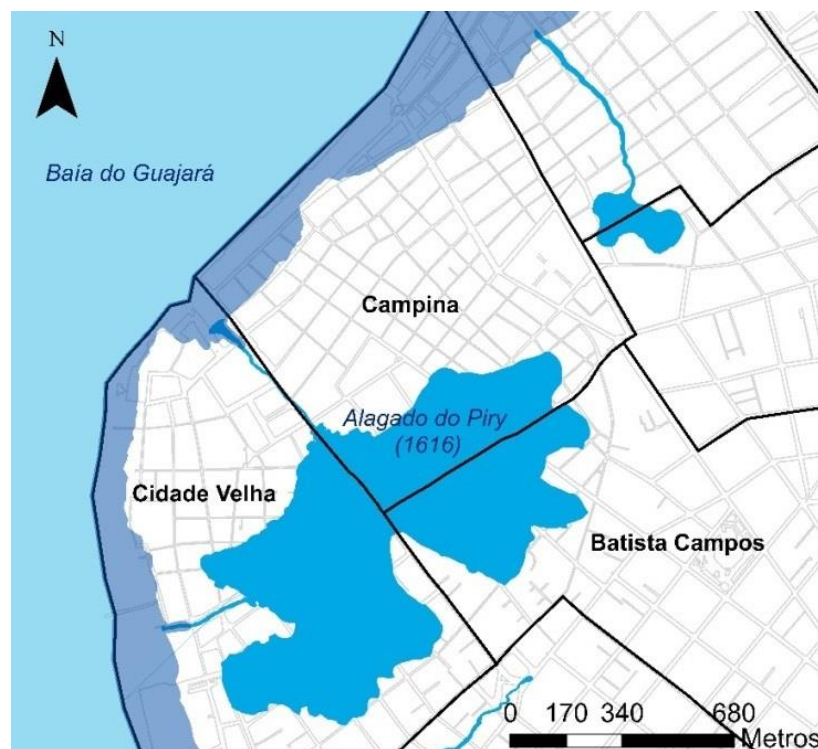
¹ As aberturas feitas nas alvenarias para o encaixe das extremidades de peças de madeira que compunham os andaimes utilizados durante a edificação de um imóvel permitindo a construção em altura, o acesso ao forro para manutenção da estrutura



Fonte: Acervo Pessoal do autor. Data 2025

A iniciativa partiu de reivindicações da população local, que solicitava a criação de um espaço destinado à centralização dos serviços administrativos essenciais à municipalidade, nos moldes dos edifícios públicos existentes nas grandes capitais internacionais, denominados “Paço Municipal” ou “Palácio Provincial”. A proposta de edificação surgiu em um contexto de intensas transformações urbanas, sendo prioritário o aterramento de áreas alagadiças das regiões centrais. Neste ponto, o alagado do piry o mais urgente, pois estava localizado na região do futuro palácio, o que reforça a relevância da região central para as atividades políticas e comerciais da capital. (ALMEIDA, 2010, p. 7).

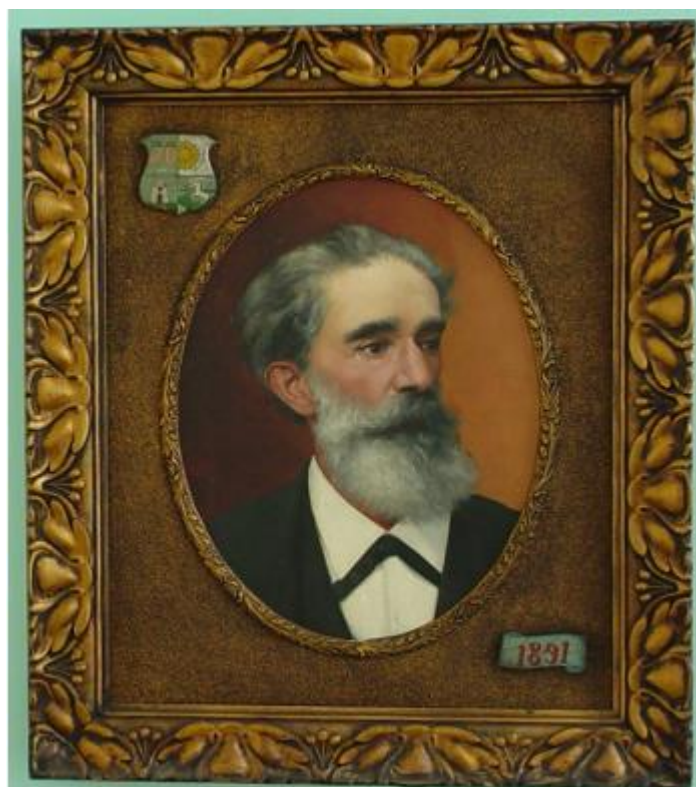
Figura 02:



Fonte: <https://www.redalyc.org/journal/5769/576966613005/576966613005.pdf> Acesso:11/09/2025

Além disso, foram realizadas intervenções no porto e no cais que, apesar da localização estratégica para a circulação de mercadorias, apresentavam limitações para o atracamento de embarcações, visto que se estava no contexto da segunda revolução industrial, quando a navegação era primordial para a comunicação e inserção no capitalismo internacional de acordo com Hobsbawm. Com as melhorias implementadas, tornou-se possível otimizar o escoamento da produção e ampliar as possibilidades de comercialização (CRUZ, 1973, p. 7–8).

Figura 03:



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém

O Salão Waldemar da Costa, ou Salão Rosa, contém uma expografia que se centra na temática do trabalho, trazendo obras advindas do acervo do Museu de Arte de Belém. Antonieta Santos Feio, Andreilino Cotta, Wilson Tibério e Pierre Verger, apresentam seus olhares em diferentes recortes de tempo sobre essa temática sendo protagonizada nas telas na figura feminina. Entretanto, apesar de entre os pintores das aquarelas aparecer, mostra como essa presença feminina na arte é algo deficitário, considerando que o esforço curatorial da instituição é composto por mulheres.

Entrelaçadas pela categoria do trabalho, o Salão Rosa é um dos mais detalhados do palácio, ostentando um teto em estuque com muitos detalhes e com uma projeção para baixo como um “bolo de ponta cabeça” e na ponta aparece um lustre luxuoso de cristais ao centro do salão. Então, quando se adentra esse salão e leem as obras com a proposta curatorial em mente, é interessante pensar quem trabalhou para a beleza do salão? Quem trabalhou para levantar o Palácio? a resposta nos leva a pensar muito provavelmente personagens do mesmo estrato social e cor dos modelos das telas, haja vista que a inauguração do palacete azul é 1885, apenas três anos antes da abolição da escravidão no Brasil (SEMCULT, 2025).

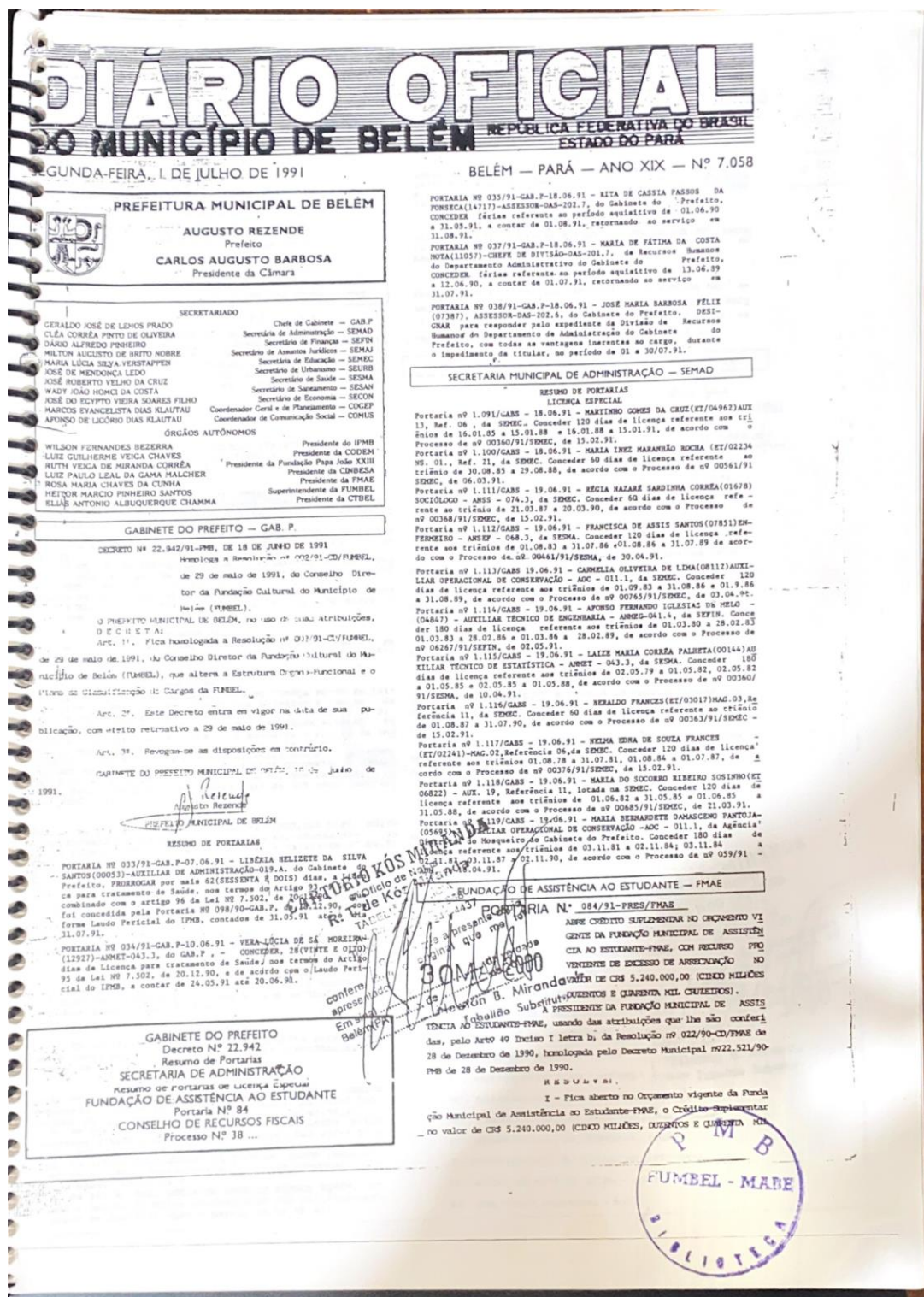
Figura 04:



Fonte: Acervo Pessoal do Autor. 12/09/2025

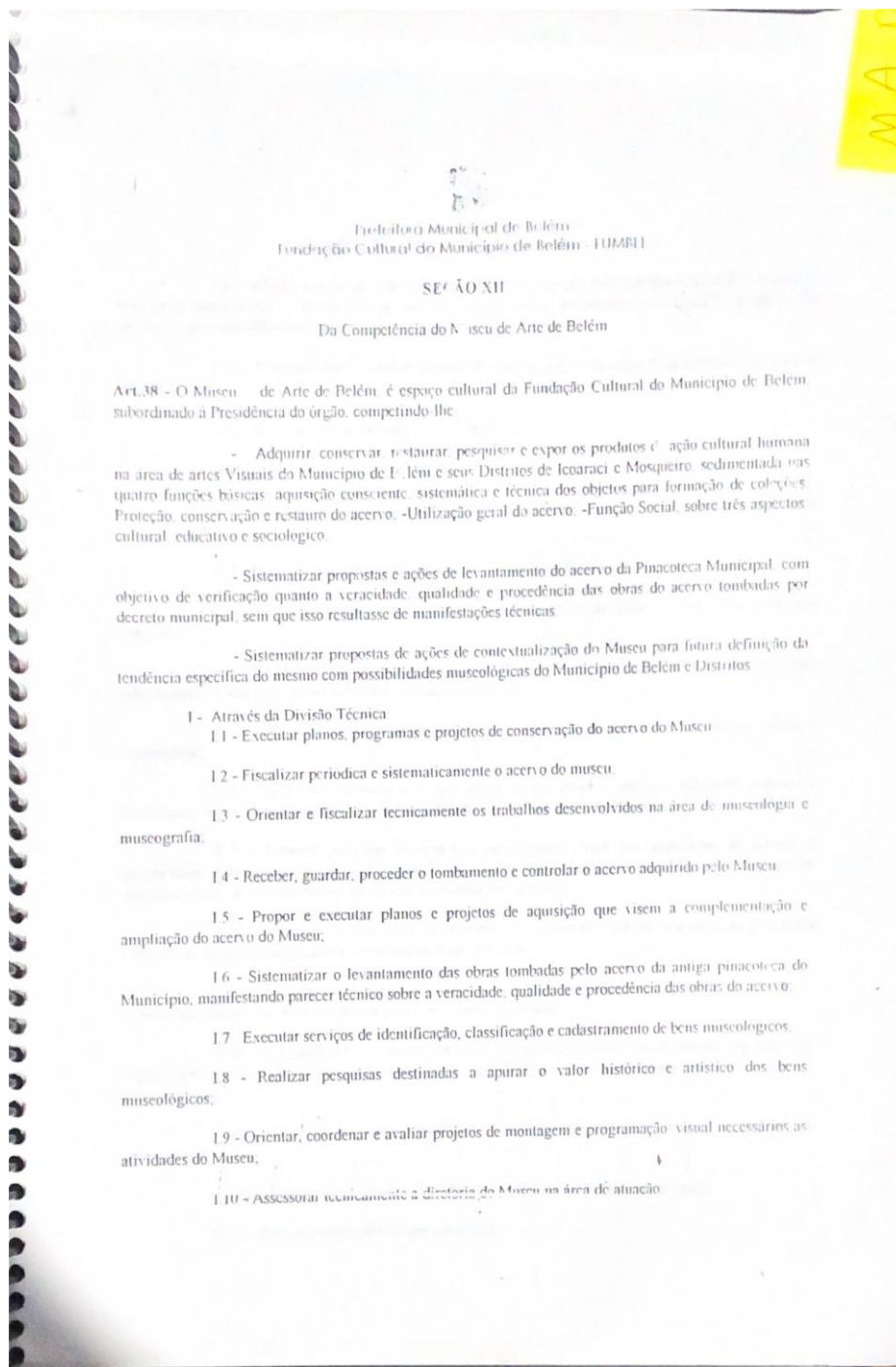
O trabalho se torna relevante, pois o Museu de Arte de Belém guarda mais de 2000 peças de artes entre pinturas, esculturas e mobiliário além do próprio prédio de 160 anos no bairro da cidade velha em Belém do Pará. Nesse sentido, esse acervo robusto abarca diferentes autores autóctones e internacionais, retratando a capital do Estado do Pará e a Amazônia, tornando um espaço que se intercedem conhecimentos riquíssimos para além da arte e destacando - se com o início do colecionismo pictórico com a obra “Os Últimos dias de Carlos Gomes” na gestão de Antônio Lemos (FUMBEL, 2024). Ademais, o recorte feminino acompanha a minoria de autoras na expografia e reservas técnicas, e o próprio apagamento dessas figuras ao longo da história nas sociedades ocidentais como afirma Perrot (1988), elas existiram e merecem ser lembradas, apesar da historiografia não as registrarem.

Figura 05:



Fonte: Biblioteca do MABE

Figura 06:



Fonte: Biblioteca do MABE.

1. O Salão Rosa

Figura 07:



Fonte: <https://semcult.belem.pa.gov.br/wp-content/uploads/2024/01/Sala-Waldemar-da-costa--1024x577.jpg>

Acesso: 11/09/2025

O salão Waldemar da Costa homenageia o artista paraense nascido em 1904, em Belém do Pará, e falecido em 1982 em Curitiba, sendo ele um dos nomes mais significativos das artes plásticas paraenses do século XX. Destacando-se por sua trajetória singular, marcada pelo trânsito entre as tradições europeias e a construção de uma identidade estética própria no contexto do modernismo nacional. O artista viveu os primeiros anos de sua infância na capital paraense, mas ainda muito jovem foi levado para Portugal, onde teve acesso a uma formação artística formal, centrada nos moldes acadêmicos vigentes no início do século XX.

Figura 08:



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/waldemar-da-costa-guimaraes/vida> Acesso: 12/09/2025

Sua experiência europeia inicia em Portugal, quando, em formação, foi acompanhado de nomes como Martinho da Fonseca, João Alves, Ernesto Condeixa e Carlos Reis e posteriormente na França, teve contato direto com diferentes ateliês e academias livres, conviveu com Eduardo Viana, Giorgio de Chirico, Saviano Pascin, Gastão Worms e Cândido Portinari (Museu de Arte de Belém p.71). Dada essa experiência, absorveu os elementos centrais do impressionismo, expressionismo e do cubismo, correntes que, à época, dominavam o circuito artístico europeu. Essa vivência foi importante para a construção de sua linguagem visual, que mais tarde seria reformulada no Brasil pintando tipos populares.

Figura 09:



Fonte: <https://www.portinari.org.br/en/archive/artwork/19893/portrait-of-waldemar-da-costa#gallery> Acesso: 11/09/2025

Ao retornar ao Brasil, Waldemar da Costa estabeleceu-se como artista e professor. Sua obra transita entre o figurativo e o abstrato, com momentos de forte geometrização das formas e uma intensa experimentação cromática. Ainda que tenha dialogado com os princípios do modernismo paulistano, onde ganhou prestígio no seu regresso e dialogando fortemente com Portinari, como afirma o catálogo do MABE - Museu de Arte de Belém, sua trajetória não se desvincula das raízes culturais e simbólicas, sendo notável, dessa articulação entre o moderno e o regional, a obra “O Vendedor de Caranguejos”, pintura na qual o artista representa uma figura típica da paisagem urbana e ribeirinha de Belém: o homem que, em seu ofício cotidiano, carrega caranguejos em seu paneiro pelas ruas da cidade para vendê-los.

Figura 10:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/vendedor-de-caranguejo/> Acesso: 12/09/2025

A composição, embora simples à primeira vista, possui uma profunda densidade simbólica: ao representar um trabalhador anônimo, o artista confere dignidade estética e visibilidade a um tipo popular muitas vezes marginalizado, revelando um equilíbrio entre desenho rigoroso, o uso controlado da cor e a ambientação naturalista, sem renunciar a traços de estilização moderna. A imagem não idealiza o personagem: seu corpo, curvado pelo peso dos caranguejos, expressa esforço e humildade. No entanto, há ali uma dignidade silenciosa que transforma o cotidiano em arte, revelando a sensibilidade social e estética de Waldemar da Costa.

Essa obra insere-se em um contexto mais amplo de construção de uma modernidade artística brasileira que não se limita aos temas industrializados ou urbanos do eixo Rio-São Paulo, mas reconhece, na vida ribeirinha, no comércio informal e nos personagens populares, elementos autênticos de uma experiência moderna singular. Nesse sentido, Waldemar da Costa contribui para uma revisão do cânone modernista brasileiro, ao deslocar o olhar para o Norte, região historicamente marginalizada tanto pelas políticas públicas quanto pelos discursos

artísticos. Sua pintura revela um olhar sensível sobre a relação entre o homem, a cidade e a paisagem natural, permitindo uma reflexão estética e política sobre os efeitos da modernização nos modos de vida locais.

Figura 11:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/extrativismo/> Acesso em 12/09/2025

A expografia do salão mudou sutilmente. Em conversa com a diretora Antonina Matos e com registros pregressos da sala percebe - se que se manteve como fio curatorial, o trabalho, destacando - se a tela “Extrativismo” de Benedicto Mello e a escultura “Trabalhador” do Artista João Pinto, bem como a “Bailarina” do homenageado da sala, e uma rotatividade de mobiliários do acervo e na mais recente, a adição das obras nas paredes de compensados centrais onde se localizam quadros e fotografias. Outro detalhe é o luxuoso lustre com pingentes de cristal que foi instalado na recente reforma, e adorna o salão ao substituir o anterior menor e mais simples, bem como os aparelhos de ar condicionado vertical posto nas janelas externas, esses que segundo a chefe de conservação e restauro foram utilizados até por volta de 2012 quando pifaram e foram substituídos pelos atuais instalados na parte superior no lado do corredor, bem como a troca da expografia com a simulação do gabinete do intendente Antônio lemos segundo a curadora e diretora do MABE Antonina Matos.

Figura 12:



Fonte: Araújo.1994.

A homenagem ao artista paraense na sala mais detalhada do palácio é devido sua importância dada a expressão do seu trabalho voltado à representação amazônica, levando essa visualidade aos salões de artes eruditos, bem como o não abandono de suas raízes nortistas, mesmo com formação fora do Brasil. A atual curadoria segue por mais de um ano no salão apenas com o deslocamento da tela “vendedor de caranguejo” para a exposição na sala Antonieta Feio, no hall de entrada no térreo, cujo tema é “Novos olhares sobre o MABE - Intercâmbio Museu / Comunidade [Ver-o- Peso]”.

1.1 A Relação Mulher x Trabalho na história

A figura feminina é representada artisticamente desde pelo menos há 25.000 a.c com a estatueta Vênus de Willendorf, encontrada na atual Áustria, em 1908, sendo ela trabalhada em calcário oolítico. Destaca os órgãos sexuais femininos com seios e pélvis. Nesse sentido, a arte e a figura feminina não são elementos incomuns, contudo, com o avanço do tempo e a evolução das sociedades humanas ocidentais, as expressões artísticas acabam se tornando machistas, e logo, no registro historiográfico existe um apagamento de figuras como mulheres e crianças.

Figura 13:



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/venus-de-willendorf/> acesso: 11/09/202

Nota-se que esse silenciamento é em razão de um modelo historiográfico marcado pelo androcentrismo e pelo privilégio aos espaços públicos direcionados aos homens, durante séculos. A narrativa oficial concentrou-se em guerras, em política e em economia, relegando ao esquecimento a vida privada, o trabalho doméstico, os afetos e a infância, os espaços onde a atuação feminina e infantil era central, como enfatiza Perrot (1988).

Nesse sentido, Perrot (2005) destaca que a historiografia tradicional construiu uma visão parcial do passado, reduzindo a presença das mulheres a estereótipos e desconsiderando as crianças como sujeitos históricos relevantes ao propor “fazer aparecer o silêncio das mulheres”. A autora amplia também o olhar para outras vozes marginalizadas, defendendo uma história social que valorize práticas cotidianas e experiências invisibilizadas, tal fato poderá restituir às mulheres e às crianças seu lugar ativo na constituição das sociedades (PERROT, 2007; 2009).

Outrossim, sob o olhar da igreja a mulher do Brasil do período colonial era controlada, afinal a mulher poderia ser a matriarca, irmã, filha, frequentar a igreja, porém jamais amante em del Priore (2004), contrastando com o papel nas sociedades indígenas nativas, no território.

Esse choque no momento de chegada do português, é imposto no papel social feminino na colônia, sendo qualquer desvio do padrão monogâmico e heterossexual apontado como demoníaco ou herético, justificando a perseguição e a disciplina como diz del Priore (2004).

Portanto, enxergar as mulheres na história do Brasil, sobretudo, mulheres pretas, vendedoras, lavadeiras, quitandeiras é pensar a cidade de Belém do Pará nos áureos tempos da Belle Époque, para além da riqueza produzida no látex. Nesse caso, “outras beléns” emergem das brechas dessa sociedade rica como afirma Almeida (2006). Afinal, a riqueza era concentrada nas mãos dos barões da borracha Sarges (2002), quase como um mundo paralelo do fausto da elite e a pobreza na mesma cidade, símbolo disso é o antigo Asylo de Mendicidade construído em 1901 na antiga e longínqua avenida Tito Franco, no limite do Marco da légua municipal (CHAVES, 1968).

Figura 14:



Fonte: Renouard, 1902.

Outro aspecto que permeia esse período são as formas de morar de cada estrato social, Enquanto a elite econômica erguia palacetes esbanjando o modo burguês de morar e de estilos como o neoclássicos e eclético de maneiras de morar, o trabalhador, às margens da cidade, reflete seu estrato social. Pois fazia como podia seu jeito de morar e assim atravessava os alagadiços e o avanço da ocupação da cidade, e assim sendo mantido na geografia urbana atual

da cidade com bairros periféricos, com suas mazelas sociais advindas, desde às suas origens nos tempos da borracha. Este aspecto contrasta com os centros de palacetes modernos, como diz Soares (2008).

Figura 15:



Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.214/6940> Acesso: 12/09/2025

A virada do século XIX para o XX no Brasil, mergulhou nas novas e modernas propostas dos republicanos e nos ideais de progresso e da modernidade que irão estampar o estandarte nacional com “Ordem e Progresso”, vindo do fraturado lema positivista de Augusto Comte, Amor, Ordem e Progresso, que já vinham perpassando a Europa há alguns anos. O desenvolvimento urbano das capitais brasileiras, além das preocupações com saúde e higiene, cada vez mais perto do cotidiano dos moradores das grandes cidades, era cenário onde emergiram grupos de debate entre intelectuais com preocupações das mais diversas ordens.

Figura 16:



Fonte: <https://blog.archtrends.com/theatro-da-paz/> Acesso: 14/09/2025

Nas primeiras décadas do século XX, a cidade de Belém acompanhava a decadência da principal opção da economia da região, com a queda das exportações da borracha, que movimentou o século XIX (SARGES, 2000). Ao contrário da estagnação econômica, a dinâmica do campo intelectual mostrava um momento fértil para produção intelectual, artística e cultural (FIGUEIREDO, 2001).

2. Artistas em Exposição

Transitando pela expografia do museu é perceptível uma maioria de figuras masculinas em todos os demais salões da exposição, destacando os espaços que abrigam os retratos dos prefeitos de Belém desde 1890 até os dias atuais, mas, nestes 135 anos de poder republicano, nenhuma mulher assumiu o posto de gestora municipal. É bastante simbólica essa ausência feminina expondo, como um todo uma sociedade machista, tal fato se notifica nas tendências estéticas do período, haja vista que quase todos os prefeitos ostentam bigodes até metade do século XX, reverberando a tendência masculina e discurso médico no Brasil à época (MATOS, 2012).

Figura 17:



Fonte : Acervo Pessoal do Autor. Data: 2025

2.1 Antonieta Santos Feio (1897 - 1980)

Antonieta Santos Feio nasceu em Belém na data de 1897, filha de uma italiana e um comandante paraense. Viajou rumo à Itália onde foi acolhida pela família materna, retornando à terra natal devido à segunda guerra mundial. Entretanto, voltou à Europa já casada para terminar seus estudos, se especializando - se em retratos.

Figura 17:



Fonte: Acervo do Museu da UFPA Acesso:10/09/2025

A artista se destacou como uma das primeiras mulheres paraenses a conquistar projeção no campo artístico, pelo fato de conseguir estudar na Academia de Belas Artes de Florença, após vencer os salões de arte, cujo o prêmio era uma bolsa de estudos financiada pelo governo paraense. e, mesmo sendo escanteada como as demais artistas na categoria de “prezadas domésticas”, ela vence e parte para a península itálica onde obteve sólida formação acadêmica. Ao regressar ao Brasil, integrou salões de arte e teve suas obras incorporadas ao acervo de instituições como o Museu de Arte de Belém (MABE) e o Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

O legado artístico de Antonieta Santos Feio é extenso, abrangendo paisagens, naturezas-mortas e, sobretudo, retratos, que constituem uma parte significativa de sua produção e representam a maior parte de suas obras presentes em acervos públicos. Por esse motivo, os retratos da artista são mais acessíveis ao público em geral. No Museu de Arte de Belém (MABE) encontram-se diversos retratos de prefeitos e intendentess assinados por Antonieta, Além disso, suas obras estão presentes em outras instituições de destaque, como o Retrato do Maestro Carlos Gomes no conservatório Carlos Gomes, o Retrato de Dom Mário de Miranda Vilas Boas, no Arcebispado de Belém e os 27 retratos dos catedráticos da Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará. É importante destacar que grande parte dessas encomendas foi realizada entre as décadas de 1920 e 1960, muitas delas destinadas a compor a coleção de líderes políticos, nos palácios municipais e estaduais, mostrando como uma artista que pintava

a elite, também via a população da rua, e valorizava essa parcela da sociedade.

Segundo Teixeira e Andrade (2022), a artista produziu retratos, naturezas-mortas, paisagens e cenas do cotidiano popular, revelando grande interesse pelas trabalhadoras urbanas e pelo registro das práticas de sociabilidade de Belém. Nesse sentido, Antonieta Feio se aproxima de outros pintores regionais, como Carlos de Azevedo e Andreilino Cotta, que também representaram as vendedoras da cidade. Além disso, sua carreira dialoga com o modernismo nacional. Embora nunca tenha se declarada modernista, sua produção reflete a valorização das figuras populares como símbolo de identidade nacional, aproximando-se do movimento que, em outras regiões, foi protagonizado por nomes como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti (MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA, 2022).

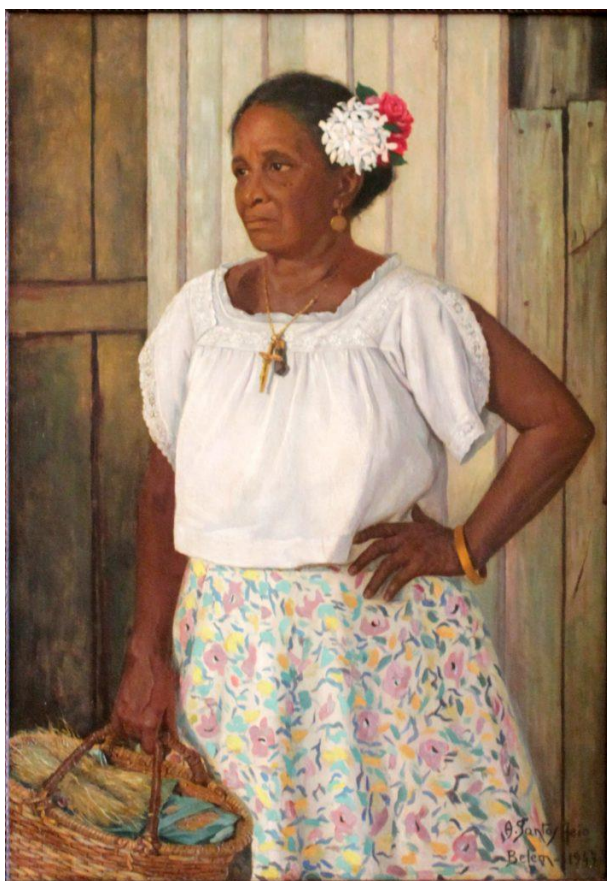
A tela *vendedora de Cheiro*, de 1947, é uma pintura a óleo com 105,6 x 74,3 cm de dimensão. Retrata uma mulher negra adornada com flores no cabelo, carregando no peito simultaneamente um crucifixo católico de ouro e uma *figa*² de matriz afro-brasileira. Essa composição revela a presença do sincretismo religioso e das práticas culturais que permeavam o cotidiano amazônico (TEIXEIRA; ANDRADE, 2022).

A luz que incide pela lateral esquerda em relação ao observador, ilumina a parte superior da pintura, e a presença recorrente de tons quentes, como amarelo e vermelho, transmite uma sensação de calor suave, lembrando os entardeceres típicos de cidades amazônicas, como Belém. Como destaca Nina Matos, curadora do Museu de Arte de Belém (MABE), a obra "estampa aspectos da contribuição cultural do povo negro na Amazônia", evidenciando "uma carga mística, nos acessórios sincréticos que a mesma ostenta: crucifixo e *figa de pau d'Angola*" e ornamentos florais típicos do penteado das *mamelucas paraenses*³ (FURTADO, 2020).

Figura 19:

² A "*figa de guiné*" é um amuleto de origem africana amplamente utilizado no Brasil como símbolo de proteção contra o mau-olhado, a inveja e energias negativas. Tradicionalmente feito de madeira escura (como o guiné, de onde vem o nome), metal ou pedra, representa uma mão fechada com o polegar entre o indicador e o médio. Seu uso é comum em práticas de matriz africana e sincréticas, especialmente nas regiões Norte e Nordeste.

³ O termo "*mameluco*" refere-se à miscigenação entre indígenas e brancos (principalmente portugueses), sendo uma categoria colonial usada no Brasil desde o período imperial. No contexto paraense, o termo pode carregar conotações culturais específicas, refletindo a complexa formação étnica e social da região amazônica, marcada pela fusão entre saberes indígenas, africanos e europeus.



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/vendedora-de-cheiro/> Acesso: 10/092025

Vale ressaltar que a pintora procurou valorizar o universo feminino popular amazônico, enfatizando não apenas a beleza estética das vendedoras, mas também seu protagonismo na vida cotidiana da cidade, assim, Vendedora de Cheiro torna-se mais do que um retrato individual: é um registro histórico de práticas culturais que articulam religiosidade, identidade e economia urbana. Ao analisar a obra, observa que Antonieta Feio conferiu dignidade estética às mulheres negras e mestiças que, até então, eram invisibilizadas no espaço da arte acadêmica. Tal perspectiva reforça a importância da tela como documento cultural e histórico, permitindo compreender a agência feminina em um espaço público dominado por relações de gênero e raça desiguais.

A trajetória de Antonieta Santos Feio demonstra como mulheres artistas atuaram na construção de narrativas visuais que ampliaram a noção de identidade brasileira. Logo, sua obra, e em particular Vendedora de Cheiro, articula a técnica acadêmica aprendida na Europa com a representação da cultura amazônica, revelando tanto a pluralidade das expressões populares quanto a contribuição de uma artista mulher em um campo historicamente marcado pelo protagonismo masculino (TEIXEIRA; ANDRADE, 2022).

Deste modo, a análise desta tela evidencia como a arte pode ser lida como fonte histórica, oferecendo pistas sobre gênero, religiosidade e práticas culturais urbanas. Desse

modo, a produção de Antonieta Santos Feio ultrapassa a dimensão estética e assume relevância na compreensão. O figurino da vendedora é significativo por si só: saia florida, blusa branca rendada de mangas como modelagem tulipa (que permitia mobilidade no trabalho), adornos dourados (brincos, pulseira, colar), crucifixo e figa — símbolos sincréticos de proteção e fé — além de jasmims brancos e rosas vermelhas presas nos cabelos volumosos ao estilo mameluco paraense. A mulher se posiciona com a mão direita na cintura, firme, enquanto a esquerda sustenta o cesto repleto de “cheiros-do-Pará”, rendendo esse saber popular que atravessa gerações (TEIXEIRA e ANDRADE, 2022).

Desta forma, essa composição visual dialoga com pesquisas como a de Amanda Gatinho Teixeira e Rita Morais de Andrade, que analisam a imagem da Vendedora de Cheiro sob a lente da “visualidade e modos de vestir” e localizam nela a construção de uma identidade visual amazônica, funcional à memória coletiva de uma mulher paraense trabalhadora e estilosa. da história social e cultural da Amazônia do século XX (TEIXEIRA e ANDRADE, 2022). A pintura adota uma perspectiva frontal e estática que confere monumentalidade à figura feminina. A composição, centrada na vendedora, evita elementos de fundo complexos, destacando o gesto do sustento do cesto perfumado e sua postura ereta. O realismo atento aos detalhes — texturas do tecido, brilho das joias, volume dos cabelos — aproxima a obra do modernismo realista, ao mesmo tempo em que valoriza o cotidiano popular da Amazônia (HAGE, 2020).

2.2 Andreino Cotta (1894-1972)

Andreino Cotta, natural de Cametá, município do estado do Pará, figura como um dos artistas contemporâneos mais expressivos da região amazônica. Sua produção se destaca pela valorização do cotidiano local, das tradições populares e das práticas culturais que caracterizam a identidade paraense. Ao longo de sua carreira, Cotta tem se dedicado à pintura figurativa, registrando cenas urbanas e rurais, como o trabalho artesanal do açaí, festas religiosas, feiras e manifestações culturais que compõem o imaginário coletivo da Amazônia (SANTOS, 2018).

Figura 20:



Fonte: Revista A Semana. Belém, 02/07/1921. Acesso: 10/09/2025.

A obra do artista evidencia uma profunda conexão com a cultura regional, na qual a presença da mulher assume papel central, refletindo sua relevância social, econômica e simbólica. Por meio de suas pinturas, Cotta retrata as mulheres como agentes ativos na manutenção das tradições e práticas cotidianas, conferindo-lhes protagonismo e dignidade, essa abordagem não apenas preserva a memória cultural amazônica, mas também amplia o debate sobre gênero e representação social nas artes visuais da região (HAGE, 2020).

Andreilino Cotta se destaca pelo domínio da pintura a óleo sobre tela, explorando cores quentes, efeitos de luz natural e composição equilibrada para criar atmosferas imersivas e realistas. É importante ressaltar que o artista dá atenção ao detalhe, especialmente no contorno das figuras humanas e na representação de objetos e de cenários, revelando uma sensibilidade estética que alia rigor técnico à expressividade narrativa. Desta forma, essa combinação permite que o observador não apenas contemple a obra, mas também experiencie a vida e o ambiente retratados, reforçando a dimensão social de sua arte (COSTA, 2015). Além da dimensão formal e estética, a produção de Cotta possui forte caráter documental e simbólico, pois suas obras funcionam como registros visuais da cultura amazônica, contribuindo para a preservação da identidade regional frente a processos de globalização e de urbanização que ameaçam práticas tradicionais. Nesse sentido, Cotta não apenas produz arte, mas também constrói uma memória cultural visual, reafirmando a relevância histórica e social de suas representações (DEL PRIORE, 2004; PERROT, 2005).

A obra “Amassadora de Açaí” do artista e cartunista paraense Andreelino Cotta é uma tela a óleo de 39 x 41 cm de dimensão de 1954. Do ponto de vista da rua há um ponto de açaí para comprar e garantir seu almoço do dia, mas o sujeito tem que chegar cedo, “se não, é sal”, ou seja, perdeu a chance. É um importante exemplo da produção artística que valoriza o cotidiano amazônico e as práticas culturais locais.

Cotta, segue os signos do trabalho no contexto paraense, trabalhadoras domésticas vestindo aventais esperando o açaí ser amassado na hora para levar a jarra para as mesas das respectivas famílias. O detalhe da fachada da “porta larga” tem pendurada uma bandeira vermelha anunciando a venda de açaí, símbolo esse existente até os dias atuais, nos pontos de açaí da cidade. Isso leva a refletir que o açaí é um produto amplamente exportado e rigorosamente controlado pela questão sanitária e como seu preço nos períodos de entressafra sobem muito. O quadro também desperta, no espectador, o contraste com a tela, que representa o trabalho manual para obter o açaí e o preço barato e comum a todos (Museu de Artes de Belém, 2011).

2.2.1 Amassadeira de Açaí

Na tela em temos a figura da amassadora de açaí, fazendo o movimento de amassar os caroços da fruta expondo o processo de como se fazia para soltar a polpa do caroço do açaí, misturando com água e amassando. Atualmente, em algumas residências, principalmente no interior, ainda se utiliza esse processo manual, mas, no momento atual, nos pontos de venda e por força do decreto Decreto nº 326 de 20/01/2012⁴, exigem as máquinas bateadeiras de açaí e um rígido processo de higienização para comercialização do produto devido à doença de Chagas, pois as fezes do barbeiro, mosquito transmissor, podem infectar o fruto. Por isso é necessário adotar a técnica de branqueamento para matar o protozoário. Inclusive tomar o açaí feito de forma manual, amassado, sem fazer o branqueamento, pode ser um risco à saúde. As pessoas responsáveis pela produção podem ser chamadas de batedor/a ou açazeiro/a.

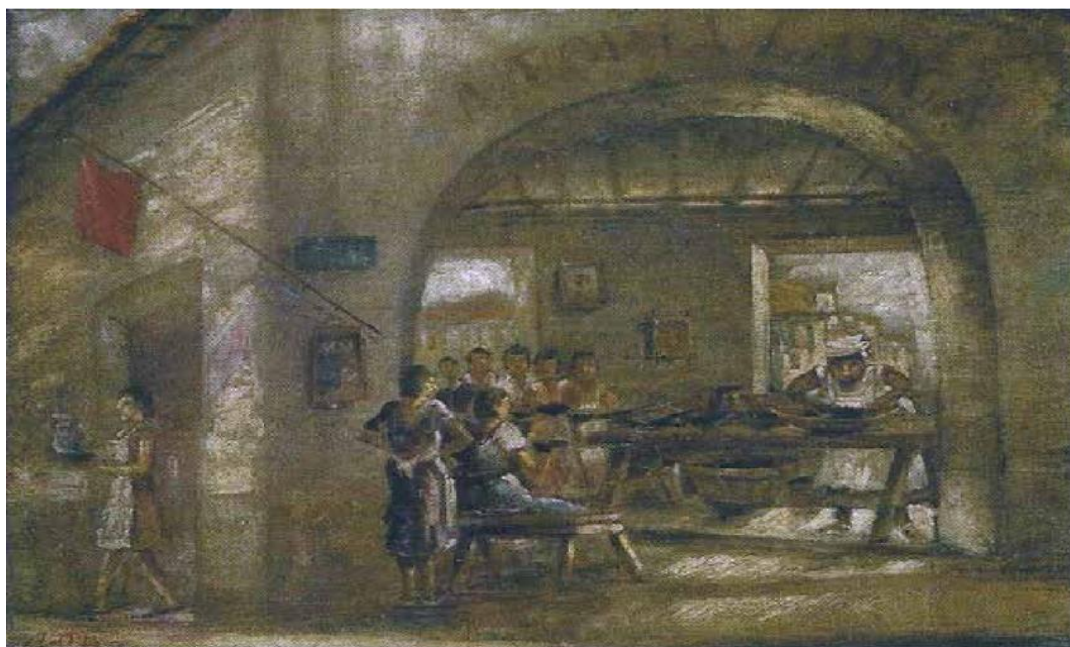
A cidade de Belém, capital do Pará, possui uma longa tradição de produção e consumo de açaí, alimento que desempenha papel central na dieta e na cultura local (COSTA, 2015). Historicamente, a “amassação” e o preparo do fruto eram tarefas majoritariamente femininas, exercendo não apenas função econômica, mas também social e simbólica. Entre os séculos XIX e XX, a arte amazônica começou a registrar essas práticas cotidianas, consolidando um olhar atento à vida da população local, especialmente às atividades que envolviam mulheres e crianças. A representação da mulher paraense como agente ativo na produção de alimentos e

⁴ PARÁ. Decreto nº 326, de 20 de janeiro de 2012. *Diário Oficial do Estado do Pará*: Belém, PA, 20 jan. 2012.

manutenção de tradições é recorrente na pintura regional, funcionando como instrumento de preservação da memória cultural (HAGE, 2020).

A composição da obra ressalta figuras femininas, com a protagonista da pintura, ocupando o centro da tela, com contornos bem definidos que evidenciam a anatomia e a postura corporal, transmitindo naturalidade e força. A distribuição dos elementos no espaço revela atenção ao equilíbrio visual: utensílios, cestos e o fruto do açaí complementam o cenário, criando profundidade e reforçando a narrativa do cotidiano amazônico. A paleta de cores utilizada por Cotta privilegia tons quentes — vermelhos, amarelos e ocres — que, combinados à luz lateral, criam sensação de calor e intimidade, evocando o clima dos entardeceres em Belém e a atmosfera acolhedora das casas tradicionais. O fundo da obra sugere o ambiente doméstico e natural, refletindo a conexão entre a ação humana e o meio em que se insere.

Figura 21:



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Amassadora-de-Acai-1954-de-Andreilino-Cotta-39x51cm-Oleo-sobre-tela_fig3_364485494 Acesso: 10/09/2025

Andreilino Cotta utiliza óleo sobre tela, técnica que permite nuances cromáticas e detalhamento precisos. A luz lateral é estrategicamente posicionada para criar volume e destacar a protagonista, valorizando texturas como a do açaí e dos utensílios. O desenho é elemento central na obra, que funciona como base estrutural para o contorno do corpo da modelo e para a organização espacial. O equilíbrio entre figura humana e cenário demonstra domínio técnico e sensibilidade estética, características recorrentes na produção de Cotta (SANTOS, 2018).

Além disso, a pintura apresenta movimento sutil, sugerido pela postura da mulher e

pelo ritmo da “amassação”, conferindo dinamismo à cena e aproximando o observador da experiência retratada. A tela vai além da representação estética, possuindo carga simbólica e social significativa. Ao focalizar a mulher no trabalho artesanal, Cotta valoriza a contribuição feminina na manutenção da cultura amazônica, destacando práticas tradicionais que configuram identidade regional. O açaí, além de alimento essencial, é símbolo de resistência cultural e de vínculo com a terra, enquanto o gesto de amassar representa cuidado, técnica e transmissão de saberes entre gerações. Dessa forma, a obra assume o papel de um registro histórico visual, consolidando memória coletiva e reforçando a presença feminina na economia local (DEL PRIORE, 2004; PERROT, 2005).

A amassadora aparece com roupas simples, mas adornada com brincos e turbante, o que demonstra não apenas uma preocupação estética, mas também uma marca de pertencimento cultural, esse tipo de vestimenta dialoga com o que Teixeira (2022) identifica como "estratégias de distinção" das trabalhadoras populares, que, mesmo sob forte pressão econômica, recorriam a adornos e vestimentas para marcar sua dignidade e posição social, tal qual a vendedora de cheiro, com paleta terrosa e contrastes bem definidos, com ênfase nas cores típicas da paisagem amazônica: verdes profundos, marrons e vermelhos escuros. A composição utiliza uma perspectiva frontal e estática, o que reforça o caráter monumental da figura central, como se a mulher fosse um ícone.

Ao mesmo tempo, a simplicidade do cenário, com poucos elementos e a textura visível da pincelada, insere a obra no campo do modernismo tardio, em diálogo com o realismo social. Tal abordagem encontra ressonância nas análises de Argan (1992), ao identificar que o realismo moderno muitas vezes se vinculou a práticas sociais de representação do trabalho e da vida cotidiana. Essa tendência também se aproxima do que Schwartz (1995) denomina vanguardas latino-americanas, nas quais o experimentalismo formal convivia com uma forte dimensão social e política. No caso de Cotta, observa-se um fenômeno característico de artistas modernistas das regiões periféricas ao eixo Rio–São Paulo: mesmo em diálogo com as vanguardas, mantiveram o vínculo com as temáticas regionais e populares (SANTOS, 2018; HAGE, 2020). Em sua pintura, a linguagem modernista é suavizada pela sensibilidade narrativa e pelo compromisso com a representação da realidade local.

O açaí, presente de forma central na pintura, extrapola sua dimensão gastronômica para se consolidar como um símbolo identitário da Amazônia. A escolha de retratar o preparo do fruto por uma mulher negra, na tela de Andreilino Cotta, revela-se como gesto de reconhecimento das raízes afro-amazônicas da cultura paraense. Como observa Salles (1990), a presença negra no Pará foi historicamente invisibilizada pela historiografia tradicional,

embora se manifeste intensamente nas práticas cotidianas, nos saberes culinários e no trabalho urbano informal e formal. Ao recuperar esse universo, Cotta inscreve em sua obra ,aspectos fundamentais da memória social paraense. Ademais, a representação do açaí em processo de preparo, adquire valor de resistência cultural num contexto em que Belém vivenciou intensas transformações urbanas e culturais, pautadas pela modernização e pelos discursos civilizatórios emanados do eixo sul-sudeste do país, a obra afirma uma identidade própria, popular, negra e amazônica pós belle-époque (HAGE, 2020; SANTOS, 2018).

2.2.2 Tacacazeira

A arte, enquanto forma de expressão simbólica e social, oferece subsídios valiosos para a compreensão dos modos de vida, das práticas culturais e das relações de poder que moldam as sociedades. Na região amazônica, marcada por uma história de invisibilização e de marginalização frente aos grandes centros hegemônicos do Brasil, a arte regional assume um papel ainda mais relevante: o de resistência cultural e de afirmação identitária (ARANTES, 2000; HALL, 2006).

A obra “Tacacazeira” 42 x 59 cm de dimensão, foi pintada pelo artista cametaense Andreilino Cotta. Representa uma dessas expressões visuais que, embora de linguagem acessível, comporta uma complexa rede de significados sociais, culturais e históricos. A cena representada — uma mulher vendendo tacacá na rua, cercada por fregueses — é, ao mesmo tempo, trivial e simbólica: reflete a dinâmica da vida urbana amazônica e preserva tradições alimentares de origem indígena e afro-brasileira.

Figura 22:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/tacacazeira/> Acesso: 09/09/2025

O tacacá, típico prato amazônico, é um símbolo cultural carregado de significados. Composto por elementos de origem indígena (como o tucupi e o jambu), o prato é tradicionalmente servido em cuias e consumido em espaços públicos. A venda do tacacá é, muitas vezes, realizada por mulheres — as “tacacazeiras” —, que desempenham um papel central na manutenção dessa tradição (CAVALCANTI, 2013; NASCIMENTO, 2018). O ritual de consumir tacacá nas praças e esquinas da cidade de Belém, por exemplo, não é apenas um hábito alimentar, mas uma forma de sociabilidade urbana, na qual se cruzam camadas sociais distintas. Nesse sentido, a prática assume um caráter simbólico de pertencimento regional, que se constitui em torno do alimento, da oralidade e da relação com o espaço urbano.

A arte produzida por Andreilino Cotta pode ser enquadrada no que Arantes (2000) chama de “arte de resistência”, ou seja, aquela que opera à margem dos circuitos centrais do mercado de arte, mas que expressa com autenticidade as vivências locais. Ao retratar a cena da vendedora de tacacá, Cotta documenta uma prática cultural com raízes profundas, transformando-a em patrimônio visual. A obra ganha relevância justamente por sua capacidade de resgatar o cotidiano em sua dimensão simbólica, algo que Michel de Certeau (1994) identifica como a “estética das práticas ordinárias”.

A tela apresenta uma cena em perspectiva, localizada em uma esquina de rua. A vendedora de tacacá ocupa o centro da composição, atrás de uma mesa coberta por uma toalha branca, com cuias, panelas e potes organizados. Ao redor, um grupo de pessoas aguarda para ser servido ou já consome a iguaria. Crianças, mulheres e um vendedor ambulante ao fundo compõem um ambiente plural e dinâmico. A pintura é realizada em tons ocres, marrons e amarelados, o que sugere a luz do final da tarde. A técnica empregada — óleo sobre tela — é marcada por traços suaves e uma paleta terrosa, que reforça a ideia de calor e de intimidade. A fluidez das pinceladas e a ausência de contornos rígidos remetem à técnica impressionista, mas com um forte compromisso documental.

A figura feminina é representada com expressão ativa e determinada, em contraste com a aparente passividade dos consumidores. Isso sugere não apenas sua centralidade econômica na cena, mas também sua função como figura social ativa. De acordo com Scott (1995), representações de mulheres em posições de agência são essenciais para reconfigurar os papéis de gênero historicamente atribuídos. Além disso, a presença de diferentes faixas etárias e classes sociais ao redor da vendedora revela o caráter democrático da prática cultural. Trata-se de uma cena que, embora simples, está impregnada de valores identitários e simbólicos.

Na pintura de Cotta, a mulher não é apenas uma comerciante, mas uma guardiã da cultura. Ela simboliza a transmissão de saberes ancestrais, especialmente no que tange à

culinária indígena e cabocla. Segundo Nascimento (2018), a figura da tacacazeira é um exemplo de como as mulheres operam como pilares de preservação cultural na Amazônia. Essas mulheres, ao ocuparem os espaços públicos, também tensionam as fronteiras de gênero na cidade, desafiando a separação entre o espaço doméstico (feminino) e o espaço público (masculino). Elas fazem do ato de vender comida um ato político de resistência cultural.

A obra de Cotta funciona como uma cápsula de memória coletiva. Em um tempo de crescente apagamento das singularidades culturais frente à globalização, representações visuais como esta assumem um papel essencial na fixação de práticas e rituais comunitários. Como afirma Nora (1993), os “lugares de memória” não são apenas físicos, mas também simbólicos — e a arte é um dos principais veículos dessa fixação simbólica. A pintura “Vendedora de Tacacá” transcende o mero retrato de uma cena cotidiana. Ao representar a cultura alimentar amazônica e a figura da mulher como protagonista, Andreelino Cotta cria uma obra de valor estético, antropológico e político. A arte aqui cumpre uma função social: registra, ressignifica e preserva uma prática cultural viva, integrando-a ao imaginário coletivo da região. A valorização de obras como essa é fundamental para o reconhecimento de uma arte brasileira plural, enraizada em contextos locais e capaz de refletir a diversidade cultural do país. Cotta, ao pintar o cotidiano da Amazônia, contribui não apenas para a história da arte regional, mas para o fortalecimento das identidades culturais brasileiras.

2.3 Wilson Tibério (1923-2005)

Brasileiro do Rio Grande do Sul, (Porto Alegre, RS, 1923 - França. Paris 2005) o Pintor, desenhista e escultor. Começou a pintar aos 8 anos. Mais tarde, tornou-se aluno do artista italiano Cursi que o ensinou a manejar técnicas pictóricas. Neste meio tempo começou a esculpir. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, onde se formou artista, e viveu fora do Brasil desde a década de 1940. Falando diversos idiomas, inicialmente foi a Paris, depois viajou pela Itália e para outros países da Europa e da África

Figura 23:



Fonte: [projeto afro mapeamento Wilson Tiberio 3.jpeg \(822×1000\)](#) Acesso: 10/09/2025

Obteve financiamento para ir à colônia francesa do Senegal, onde pretendia entrar em contato com seus “irmãos de raça” segundo suas próprias palavras, e de onde acabou exilado depois de um atrito com as autoridades francesas, acusado de ser “agitador e elemento subversivo” após agredir um capataz branco que batia com chicote em trabalhadores negros de uma pedreira em Dacar. Faleceu na França (PROJETO AFRO, 2021). É de estranhar que se tratando de um artista tão talentoso não conste dele nenhum registro de suas obras em museus ou instituições no Brasil e, em seu estado natal, é quase um desconhecido, sendo mais um desses casos de desatenção das pessoas que lidam com a questão da memória no país (ROSA, 2000).

Pintava imagens afro-brasileiras: Cenas de Candomblé, autorretratos, Imagens negras na representação de espaços de sociabilidade ocupados por pessoas negras. O distanciamento do Brasil, já que passou a residir na França, segundo Emanuel Araujo, o teria levado a pintar repetidamente motivos afro-brasileiros (NEXO POLÍTICAS PÚBLICAS, 2025). Em 1973. A crítica italiana Mara de Mercúrio destacou que, “na tradição da grande pintura sul-americana de pós-guerra, Wilson Tibério, artista afro-brasileiro, apesar de estar há muitos anos na Europa, coloca-se numa dimensão muito precisa: é um artista de vanguarda, um pintor completo e um homem de seu tempo. As cores densas e pastosas impregnam e aumentam o sentido de todas as coisas” (LEITE, 2015).

Essa apreciação evidencia o reconhecimento internacional da obra de Tibério, que se insere no movimento modernista, caracterizando-se pelo uso de pinceladas espontâneas e camadas carregadas em pinturas a óleo. Nas aquarelas e técnicas mistas, o artista utiliza gestos leves, traços esquemáticos e pinceladas fluídas, consolidando uma linguagem estética própria e reconhecida pela crítica especializada. A obra *Baiana*, de Wilson Tibério, destaca-se como uma representação emblemática da cultura afro-brasileira, inserida no contexto do modernismo brasileiro e da valorização da negritude nas artes plásticas. A pintura retrata uma mulher afrodescendente em posição sentada, trajando saia ampla vermelha e blusa clara, elementos que remetem à indumentária tradicional baiana, símbolo identitário das práticas culturais afro-brasileiras, especialmente ligadas à religiosidade e ao cotidiano popular (LEITE, 2015).

A composição da tela revela uma perspectiva frontal e estática, conferindo monumentalidade à figura central, que ocupa a maior parte do espaço pictórico. O posicionamento da modelo, com a mão apoiada no queixo e o olhar ligeiramente voltado para o espectador, sugere introspecção e dignidade, características recorrentes nas representações de Wilson Tibério. O fundo da obra é neutro e pouco detalhado, remetendo o foco à figura principal e criando contraste com as cores mais vibrantes da vestimenta, do ponto de vista cromático, o artista utiliza tons terrosos e escuros, mesclando luz e sombra de maneira sutil, característica de sua linguagem expressionista. A saia vermelha da baiana é o elemento que mais se destaca, conferindo dinamismo à composição por meio da saturação e da textura das pinceladas, enquanto a blusa clara cria contraste e equilíbrio visual. A textura visível das pinceladas evidencia o gestual do artista, típico do modernismo, que privilegia a expressividade sobre o detalhamento minucioso (SANTOS, 2018).

A escolha temática de Tibério reflete o compromisso com a valorização da identidade afro-brasileira e o reconhecimento da presença negra na história e cultura do Brasil, uma marca de sua produção artística. Ao retratar a baiana, Tibério dialoga com uma tradição de representação da mulher negra como símbolo de resistência cultural e guardiã de saberes ancestrais, ampliando o valor social da obra para além de sua dimensão estética (HAGE, 2020). Em termos de técnica, a obra apresenta camadas de tinta a óleo, aplicadas de forma a criar volume e profundidade, reforçando a corporeidade da figura. As pinceladas, ora densas, ora fluídas, contribuem para a sensação de movimento e vitalidade, ainda que a pose da figura seja estática, equilibrando monumentalidade e naturalidade.

Figura 24:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/baiana/> Acesso: 10/09/2025

Assim, *Baiana* constitui um exemplo forte da produção de Wilson Tibério, ao articular elementos do modernismo brasileiro com uma abordagem sensível à temática afro-brasileira. A pintura evidencia tanto a excelência técnica do artista quanto seu engajamento com questões culturais e sociais sendo constante em seu trabalho e militância, consolidando Tibério como referência na valorização da negritude nas artes plásticas nacionais, apesar do esquecimento por parte das artes plásticas sejam gaúchas ou nacionais.

2.4 Pierre Famtubi Verger (1902-1996)

Pierre Famtubi Verger representa uma figura seminal na consolidação de uma antropologia visual comprometida com a escuta, com o engajamento social e com o registro sensível das culturas afro-diaspóricas. Ao longo do século XX, seu trabalho rompeu fronteiras disciplinares entre fotografia, etnografia e história oral, contribuindo decisivamente para a valorização das religiosidades de matriz africana e para a crítica dos paradigmas eurocêntricos de conhecimento. Seu legado desafia os modelos hegemônicos de produção científica e estabelece um campo fértil para a reflexão sobre memória, representação e resistência no contexto do Atlântico Negro (GILROY, 2001).

Mais do que um viajante ou fotógrafo, Verger construiu uma obra que transita entre

ciência e arte, fundamentando-se numa ética da presença e da partilha, que se articula com perspectivas contemporâneas da antropologia pública e da epistemologia decolonial (MIGNOLO, 2008). Sua trajetória e produção constituem, portanto, uma referência fundamental para os estudos sobre diáspora africana, religiosidade, identidade e interculturalidade.

Figura 25:



Fonte: https://leiamaisba.com.br/upload/20180717092348_verger1.jpg Acesso: 11/09/2025

A ruptura de Verger com sua origem burguesa deve ser compreendida à luz de um movimento mais amplo de crise dos valores iluministas que marcaram a Europa entre guerras. Seu abandono da vida confortável em Paris para assumir uma vida nômade expressa não apenas um gesto existencial, mas também uma crítica implícita à racionalidade ocidental e ao modelo de conhecimento descontextualizado. A morte de sua mãe, em 1932, e o contato com o fotógrafo Pierre Boucher marcaram a transição decisiva para uma vida dedicada à escuta e ao olhar etnográfico (VERGER, 1992). Nesse período, o uso da câmera fotográfica representava não apenas um meio técnico de registro, mas uma linguagem sensível que desafiava os modos tradicionais de representação científica. Sua prática fotográfica se afasta da exotização e da estetização típica do colonialismo visual, propondo, em vez disso, uma aproximação ética e estética com os sujeitos retratados.

Ao chegar a Salvador, em 1946, Verger encontrou uma cidade marcada pela presença negra, pela vibrante vida cultural e pela resistência simbólica expressa nas religiões afro-

brasileiras. O candomblé, em especial, lhe revelou uma dimensão complexa de cosmologia, política e identidade. Não se tratava apenas de documentar práticas religiosas, mas de compreender o papel dessas práticas na constituição de um ethos comunitário e de uma memória transatlântica compartilhada (BASTIDE, 1971). A partir de 1948, Verger estabelece conexões com comunidades religiosas na Nigéria e no Benim, aprofundando os laços entre África e Brasil e tornando-se uma ponte entre os dois continentes. Seu trabalho evidencia como a diáspora africana. Não é apenas uma narrativa de perda, mas de reinvenção, de resistência e de circularidade cultural (HALL, 2003).

Em obras como *Le culte des Voduns d'Abomey* (1952), Verger analisa a sobrevivência de elementos religiosos africanos no Brasil, desafiando visões assimilacionistas da cultura nacional. A noção de "transnacionalismo religioso" torna-se central em sua abordagem, ao mostrar que símbolos, saberes e práticas continuam circulando, ressignificando-se a partir de deslocamentos forçados e criativos. Ao ser iniciado no culto de Ifá, em 1953, Verger assumiu uma postura radicalmente distinta daquela tradicionalmente ocupada pelos etnógrafos ocidentais: em vez de manter a distância analítica do "observador neutro", ele se reconheceu como parte do campo, implicado nos processos simbólicos que documentava. A recepção do nome africano Fatumbi ("renascido pela graça de Ifá") é mais do que um rito de passagem: representa a aceitação de uma nova ontologia e de um novo modo de conhecer o mundo (BARLET, 1996).

Essa escolha aproxima sua prática das propostas contemporâneas da antropologia colaborativa e da crítica ao epistemicídio colonial (NASCIMENTO, 1985; MIGNOLO, 2008). Ao valorizar as fontes orais, os saberes rituais e as formas não-escritas de conhecimento, Verger desloca o centro epistemológico da ciência, atribuindo legitimidade a outras formas de inteligibilidade do mundo. O trabalho visual de Verger antecipa discussões contemporâneas sobre a imagem como forma de conhecimento e não apenas como ilustração. Suas fotografias não se limitam ao registro documental, mas constroem uma narrativa visual que articula estética, política e ética. Conforme Pink (2006), a antropologia visual contemporânea reconhece a imagem como parte constitutiva do processo etnográfico, e não como apêndice. Verger já intuía isso em sua prática de campo, ao construir acervos visuais que operam como arquivos da memória negra.

Mais do que fotografar, Verger produzia imagens que dialogavam com os próprios sujeitos retratados. Essa dinâmica rompe com o modelo de representação unilateral e insere sua obra em uma tradição crítica, que vê a produção visual como dispositivo de diálogo intercultural e de contestação dos discursos dominantes (EDWARDS, 2011).

Figura 26:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/santarem-para-bresil-2/> Acesso: 10/09/2025

Embora na sua biografia oficial não mencione sua viagem a Santarém, seus registros fotográficos abarcam além da Pérola do Tapajós, o mercado do Ver-o-Peso em Belém, Belterra, Fordlândia e Murucutu podendo esses acervos serem acessado digitalmente na fototeca da Fundação Pierre Verger⁵. O MABE adquiriu em 2024 afim de compor a nova exposição a coleção que abarca Belém e Santarém, sendo esse segundo na expografia do salão rosa e representando uma artesã trabalhando o talhamento em uma cuia⁶ desenhos de flores e folhas, sentada com uma paisagem de rua de terra e casebre de madeira ao fundo, sorrindo diante do registro do fotógrafo.

Figura 26:

⁵ Atraves do link: <https://pierreverger.org/fototeca/>

⁶ No Norte do Brasil, a cuia é o fruto da *Crescentia cujete*, árvore típica da região amazônica, utilizada tradicionalmente para a confecção de recipientes artesanais e utensílios domésticos. Além de sua função prática, a cuia assume papel simbólico e cultural nas comunidades ribeirinhas e indígenas, estando presente em rituais, na culinária e no artesanato local.



Fonte: Acervo pessoal Acesso: 10/09/2025

A segunda apresenta uma jovem moça de cabelos curtos, com vestido florido e uma cinta abraçando sua cintura, sentada diante de uma máquina de costura, parecendo estar em seu ateliê, com expressão neutra, parece apenas esperar em seu trabalho. O registro fotográfico em seu trabalho de costureira, a roupa usada remete à moda dos anos 50, no contexto pós segunda guerra mundial e com a dominação estadunidense e a influência de Marilyn Monroe⁷ no modo de vestir feminino.

O trabalho de Verger em instituições como o Museu Nacional, o Museu de Lagos e a Universidade de São Paulo deve ser lido não apenas como colaboração científica, mas como ação política. Ao localizar artefatos daomeanos em acervos brasileiros, ele não apenas estabelece vínculos históricos entre África e Brasil, mas questiona as lógicas de saque e a apropriação que marcaram os processos coloniais. Seu esforço em reconstruir trajetórias de objetos, como no caso da rainha Agontimé, desloca a discussão museológica do campo técnico para o campo ético, antecipando debates contemporâneos sobre restituição patrimonial e descolonização dos museus (SCHNEIDER, 2021). O trabalho de Verger, nesse sentido, é

⁷ Marilyn Monroe (1926–1962) foi um ícone do cinema hollywoodiano que exerceu profunda influência na moda do século XX. Seu estilo, marcado por vestidos justos, batom vermelho, cabelos platinados e silhuetas femininas acentuadas, ajudou a consolidar a imagem da "loira fatal" como símbolo de elegância e sensualidade. Designers e marcas continuam a se inspirar em sua estética até os dias atuais, reforçando seu legado como referência de estilo atemporal.

também uma forma de reparação simbólica e de justiça cognitiva.

A criação do Prêmio Pierre Verger pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em 1996, constitui o reconhecimento institucional de sua contribuição à antropologia visual e ao engajamento público do conhecimento antropológico. A premiação tem ampliado suas categorias e, nos últimos anos, incorporado práticas decoloniais, como ações afirmativas e abertura a linguagens não-hegemônicas, como o desenho antropológico.

A edição de 2022, com participação internacional e reserva de 20% das vagas para autores/as negros/as, indígenas, trans e/ou com deficiência, representa uma inflexão importante rumo a uma Antropologia mais inclusiva, plural e comprometida com os processos de transformação social. As conferências de Tim Ingold e Arnd Schneider e as homenagens a figuras como Patrícia Monte-Mór reforçam o caráter transdisciplinar e ético desse novo paradigma antropológico. A trajetória e a obra de Pierre Verger operam como um ponto de convergência entre a ciência e a vida, a imagem e a memória, o Atlântico e seus sujeitos. Seu compromisso com a escuta, com o corpo a corpo do campo e com a valorização dos saberes afro-diaspóricos permanece como referência incontornável para as práticas etnográficas contemporâneas.

Em tempos de revisão crítica dos cânones científicos e de valorização das epistemologias plurais, Verger ressurgiu como figura paradigmática de um modelo de conhecimento comprometido com a justiça social, com a escuta sensível e com o respeito às culturas subalternizadas. Sua obra não apenas documenta, mas transforma — e, ao fazê-lo, inscreve-se como contribuição ética, política e estética para uma Antropologia verdadeiramente pública e decolonial.

3. Salão Verde

O atual salão “Domenico De Angelis” abriga duas das maiores telas, em tamanho e representatividade, do fim do século XIX e início do século XX, sendo a fundação da cidade de Belém Os Últimos Dias de Carlos Gomes,

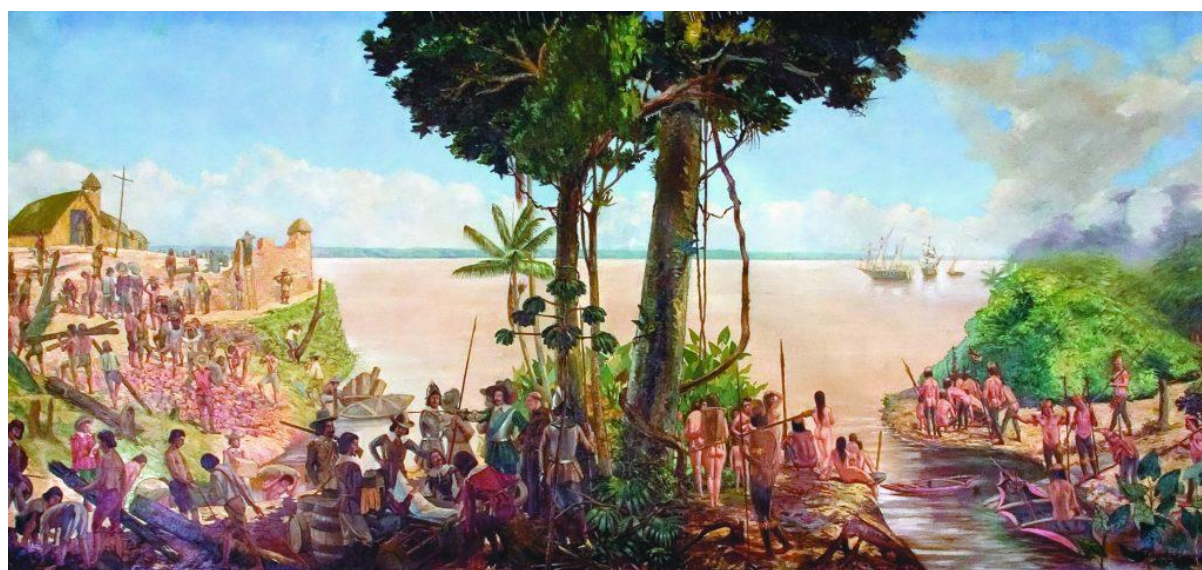
A tela Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, pintada por Theodoro Braga em 1908, mais do que uma representação artística, a tela deve ser compreendida como um artefato cultural que articula estética acadêmica, discurso histórico e identidade regional, inserindo-se em um contexto de afirmação da cidade de Belém como centro urbano moderno durante o apogeu da economia da borracha e a construção de uma identidade municipal se valendo da arte para tanto e refletindo uma tendência nacional no mesmo sentido da investigação das origens brasileiras.

Além dessa tela, o antigo escritório de Lemos abriga um rico acervo de quadros e esculturas com a curadoria do Prof. Dr. Aldrin de Moura Figueiredo trazendo uma cronologia da chegada portuguesa perpassando pelo Brasil Imperial, através da expografia de quadros e esculturas suntuosas, até 1896 quando falece Carlos Gomes e é encomendado retratado a primeira tela por Deangelis e Capranesi em Roma, inaugurando o acervo da futura pinacoteca Municipal, a fonte das obras do Museu de Arte de Belém, Além de obras da estirpe de Arthur Frazão, Alfredo Norfini e Leonidas Monte.

3.1 Theodoro Braga (1872 - 1953)

Theodoro Braga, nascido em Belém em 1872, teve uma formação multidisciplinar como pintor, historiador, geógrafo e advogado, destacou-se pela produção de obras históricas e ,sobretudo, pela valorização da cultura amazônica. Sua trajetória artística foi marcada pela busca de legitimação da arte paraense no cenário nacional, em um momento em que o Brasil vivia intensos debates sobre identidade cultural e modernidade. A composição da obra “Fundação da Cidade de Belém” apresenta uma estrutura narrativa cuidadosamente organizada, sendo á esquerda, os portugueses aparecem em embarcações, simbolizando a conquista marítima e a expansão ultramarina. À direita, inicia-se a construção do Forte do Presépio, marco da colonização e da ocupação da Amazônia e ponto central de futuras disputas e da história da cidade com o detalhe da capela de Santo Cristo dentro dos muros de pedra do forte do presépio.

Figura 28:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/fundacao-da-cidade-de-belem/> Acesso em: 08/01/2026

A identidade do início da ocupação lusitana na Amazônia destacou - se pela construção

do forte de Santa Maria de Belém do Grão Pará. O encontro entre o então intendente municipal Antônio Lemos e o Dr. Theodoro Braga ocorre em 1906, com 36 anos e boa experiência, no regresso do artista de terras francesas começou a fazer sucesso na capital federal do Rio de Janeiro, Recife e posteriormente em Belém, sua terra natal. Com o mecenato de Lemos o artista parte à torre do Tombo em Lisboa com a missão de resgatar a documentação original da chegada da esquadra de Francisco Caldeira Castelo Branco na península dominada pelos Tupinambás, para serem narradas pelas tintas e pintadas em Santa Izabel do Pará na fazenda de Moema, propriedade de Antônio Lemos na antiga Estada de Ferro Belém Bragança (EFB).

Embora a cidade esteja localizada às margens da baía do Guajará em uma área de várzea, o que dificultaria a obtenção de pedras para o muro do forte, a arqueologia acusa a construção de 1616 sendo levantada em madeira e taipa como o projeto apresentado ao intendente e sendo negado ao mesmo, exigindo uma fabricação história com os muros de pedra, como foi retratado na tela.

O eixo central da tela é formado por duas árvores amazônicas, que funcionam como elemento simbólico e visual, separando e ao mesmo tempo conectando os dois momentos narrativos, Braga utiliza técnicas da pintura histórica europeia, como a hierarquização das figuras, o uso da perspectiva e a dramatização da cena, mas insere elementos locais, como a vegetação e a paisagem amazônica, conferindo à obra um caráter regionalista.

A tela primeiramente, legitima a presença portuguesa como fundadora da cidade, reforçando discursos de poder e civilização que eram centrais na ideologia do início do século XX, ao incorporar elementos da natureza amazônica, Braga constrói uma narrativa que valoriza o Pará dentro do imaginário nacional, afirmando sua singularidade cultural, bem como, a obra simboliza uma verdadeira “certidão de nascimento” da cidade que já á altura dos seus 300 anos estava no protagonismo econômico com seus portos exportando e importando veementemente , logo, a tela tornou-se referência visual da fundação de Belém, perpetuando uma versão oficial da história que privilegia a perspectiva colonial e silencia as vozes indígenas e afrodescendentes.

A intenção de Braga em afirmar a importância histórica de Belém quanto os limites da narrativa construída se dão pondo a floresta como elemento que divide o passado Tupinambá com a presença de crianças e Mulheres, enquanto debaixo do forte os trabalhadores escravizados não mais se veem as mulheres e crianças, mostrando o discurso machista do mundo do trabalho de construção ser voltado aos homens, mesmo no âmbito nefasto da escravidão.

A idealização da colonização e a presença de indígenas Tupinambás dominados e

mansos refletem o contexto ideológico do início do século XX, marcado pela valorização da herança europeia e pela marginalização Tupinambá. Hoje, a obra pode ser reinterpretada à luz da historiografia crítica, que busca evidenciar os conflitos, resistências e violências do processo colonial na Amazônia, nesse sentido, a tela de Braga é um documento histórico que revela não apenas o episódio da fundação da cidade, mas também os discursos e valores de uma época que buscava legitimar a colonização como ato civilizatório em detrimento das pinturas em jenipapo e cocares que desaparecem no segundo momento da tela para um trapo para cobrir a parte inferior do corpo para não escandalizar os cristãos com suas longas vestes franciscanas e militares com suas armaduras reluzentes no sol equatorial da Maeri Tupinambá.

Figura 29:



Fonte: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/book-author/theodoro-jose-da-silva-braga-1872-1953/#:~:text=Pintor%2C%20estudou%20na%20Faculdade%20de,do%20Estado%20de%20S%C3%A3o%20Paulo>. Acesso em: 08/01/2026

A tela Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará é um marco da arte acadêmica brasileira e da memória cultural paraense. Ao representar a fundação da cidade, Theodoro Braga articula estética acadêmica e regionalismo, criando uma obra que dialoga com projetos de identidade nacional e local. Contudo, sua leitura crítica evidencia os silêncios e exclusões da narrativa colonial eurocêntrica, convidando à reflexão sobre os usos da arte na construção da memória histórica como a mediação do MABE o faz para que a narrativa seja vista de baixo para cima com base na escolas do anales. Assim, a obra permanece relevante não apenas como registro artístico, mas como objeto de debate sobre história, identidade e

poder, permitindo que novas gerações revisitem o passado e problematizem os discursos que moldaram a memória coletiva da Amazônia.

3.2 Adrien Etienne Gaudet (1845 - 1902)

Adrien Étienne Gaudet nasceu em 1845, foi um escultor francês cuja obra se insere no contexto acadêmico do século XIX, marcada pela valorização de figuras históricas, científicas e patrióticas. Formado na École des Beaux-Arts de Paris, sob orientação de François Jouffroy, estreou no Salon de 1864 e rapidamente conquistou reconhecimento por sua habilidade técnica e pela expressividade de suas esculturas em bronze. Sua produção reflete tanto o rigor clássico quanto a abertura a novas tendências estéticas, aproximando-se em alguns momentos das sensibilidades que antecipavam o Art Nouveau.

Entre suas obras mais significativas encontram-se monumentos públicos dedicados a personagens que simbolizam o progresso científico e cultural da França, como Jean-Rodolphe Perronet e Antoine-Augustin Parmentier. Também se destacam esculturas de caráter alegórico e patriótico, como *The Guardian of France*, que traduzem o espírito nacional em um período marcado pela Guerra Franco-Prussiana, da qual o artista foi prisioneiro. Além disso, Gaudet produziu bustos de personalidades como Pasteur e peças de inspiração artística, como *Pastorale Watteau*, que revelam sua versatilidade e capacidade de unir tradição e inovação.

A obra de Gaudet deve ser compreendida como parte de um movimento que buscava consolidar a escultura como veículo de memória coletiva e afirmação nacional. Sua técnica refinada, aliada ao uso do bronze em escala monumental, permitiu que suas criações se tornassem símbolos duradouros da cultura francesa. Ao mesmo tempo, sua produção evidencia a transição entre o academicismo e novas formas de expressão, tornando-o um artista relevante para os estudos sobre a escultura europeia do século XIX.

Entre suas criações, destaca-se a estatueta *Camponesa com Flores*, realizada em bronze, material que lhe permitia explorar tanto obras monumentais quanto peças menores de caráter decorativo. A obra apresenta uma figura feminina em ambiente rural, portando flores, e traduz uma visão romantizada da vida no campo, em contraste com a urbanização acelerada da Europa do século XIX.

A camponesa é retratada em postura serena, transmitindo dignidade e simplicidade, enquanto as flores funcionam como símbolos de fertilidade, delicadeza e continuidade da vida, a escolha da temática reflete o gosto burguês da época, que apreciava cenas bucólicas e idealizadas, mas também revela a intenção do artista de valorizar o cotidiano como tema digno de representação artística.

Figura 29:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/camponesa-com-flores/> Acesso em: 08/01/2026

A estatueta pode ser interpretada como metáfora da ligação entre humanidade e natureza, reforçando valores de pureza, harmonia e beleza. Ao mesmo tempo, cumpre função decorativa e simbólica, circulando em ambientes domésticos e coleções particulares, funcionando como objeto estético e como testemunho cultural. A obra insere-se na tradição iconográfica que associa mulheres ao ciclo da natureza, reforçando a ideia de que a figura feminina é guardiã da vida e da fertilidade.

Do ponto de vista historiográfico, a produção de Gaudiez deve ser compreendida dentro da escultura europeia do século XIX, marcada pela tensão entre o academicismo e as novas tendências modernistas. Enquanto artistas como Rodin buscavam romper com a tradição e explorar formas mais livres e expressivas, Gaudiez manteve-se fiel ao figurativismo e ao detalhismo acadêmico, conquistando espaço em coleções e salões oficiais. Sua obra revela a permanência de valores tradicionais, como a exaltação da vida rural e da figura feminina, mas

também evidencia o papel da escultura como instrumento de construção de imaginários sociais.

A estatueta Camponesa com Flores exemplifica a habilidade técnica de Gaudiez e sua adesão à estética acadêmica, ao mesmo tempo em que traduz os discursos sociais e culturais de sua época. Ao retratar a figura feminina ligada ao campo e às flores, articula valores simbólicos de fertilidade, simplicidade e beleza, funcionando como testemunho da cultura visual do século XIX. Sua análise permite compreender não apenas a trajetória do artista, mas também os discursos de poder, identidade e memória que moldaram a escultura europeia no período.

3.3 Manoel Colafante Caledônio de Assumpção Santiago (1897 - 1987)

Manoel Colafante Caledônio de Assumpção Santiago ou Manoel Santiago nascido em 1897 em Manaus, foi um dos mais importantes pintores amazonenses, cuja obra se insere no contexto da renovação artística brasileira do século XX, marcada pelo impressionismo e pela abertura às linguagens modernas. Sua trajetória revela a relevância da Amazônia na formação de artistas que dialogaram com o cenário nacional e internacional.

Faleceu no Rio de Janeiro em 29 de outubro de 1987. Desde cedo demonstrou interesse pela pintura e, ao mudar-se com a família para Belém do Pará, iniciou seus estudos de desenho e pintura em 1903. Em 1918, fundou a Academia Livre de Belas Artes de Belém, onde desenvolveu trabalhos voltados à representação da flora, fauna e elementos da arte indígena, além de se interessar pela mitologia amazônica. Essa fase inicial de sua produção evidencia a preocupação em registrar e valorizar a cultura da região amazônica, inserindo-a no repertório das artes visuais brasileiras.

Aos 22 anos, Santiago transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes, tendo como mestres Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland, além de aulas particulares com Eliseu Visconti. Sua formação acadêmica consolidou uma base técnica sólida, mas sua obra se destacou pela adesão ao impressionismo, tornando-se um dos principais representantes dessa vertente no Brasil. Foi também orientador no Núcleo Bernardelli, espaço de resistência e renovação artística que buscava alternativas ao academicismo oficial. Nesse núcleo, influenciou artistas como José Pancetti, Edson Motta e Milton Dacosta, contribuindo para a formação de uma geração que redefiniu os rumos da pintura brasileira.

A produção de Manoel Santiago é marcada pela luminosidade, pelo uso de cores vibrantes e pela valorização da paisagem, características que o aproximam do impressionismo europeu, mas com uma identidade própria, enraizada na experiência amazônica e brasileira. Além disso, é considerado um dos pioneiros da pintura abstrata no Brasil, o que demonstra sua capacidade de transitar entre diferentes linguagens e de se adaptar às transformações do campo artístico. Sua obra, portanto, não se limita a uma estética impressionista, mas se abre a experimentações que o colocam como figura central na

história da arte nacional.

A relevância de Santiago reside na articulação entre tradição e modernidade, entre o regional e o universal. Ao mesmo tempo em que retratava elementos da cultura amazônica, dialogava com movimentos artísticos internacionais, tornando-se um elo entre a produção local e a cena nacional. Sua trajetória evidencia como artistas oriundos da Amazônia contribuíram para a construção de uma identidade plural na arte brasileira, reforçando a importância da região na renovação estética do século XX.

A obra *Tatuagem*, de Manoel Santiago, é um exemplo significativo da produção artística amazonense do início do século XX, revelando tanto a formação acadêmica do pintor quanto sua busca por uma identidade estética ligada à cultura da região, um dos pioneiros da pintura abstrata no Brasil. Sua trajetória artística começou em Belém, onde estudou com Theodoro Braga, mestre que o introduziu ao universo das “coisas amazônicas”, incluindo a flora, a fauna e os elementos da arte decorativa indígena, sobretudo a marajoara.

Figura 31:



Fonte: <https://portalamazonia.com/visualidades-amazonicas/nota-brevissima-sobre-manoel-santiago-mestre-impressionista-amazonense-e-primeiro-pintor-abstrato-brasileiro/> Acesso em 30/01/2026

Esse contato inicial foi fundamental para a construção de sua linguagem visual, que se caracterizou pela valorização dos símbolos regionais e pela tentativa de traduzir o imaginário amazônico em formas pictóricas.

A obra *Tatuagem* insere-se nesse contexto de experimentação e diálogo entre tradição e modernidade. Trata-se de uma pintura que explora a representação do corpo humano marcado

por inscrições e ornamentos, remetendo às práticas culturais indígenas e à estética da alteridade. Ao retratar a tatuagem como elemento central, Santiago não apenas valoriza uma prática ancestral, mas também a transforma em signo artístico, deslocando-a do campo etnográfico para o campo estético. Essa transposição revela sua intenção de construir uma arte que fosse simultaneamente moderna e enraizada na cultura amazônica.

Do ponto de vista formal, Tatuagem evidencia a influência impressionista que marcou parte da produção de Santiago, com uso de pinceladas soltas e valorização da luz e da cor. Ao mesmo tempo, a obra antecipa sua inclinação para a abstração, ao destacar os traços e ornamentos corporais como formas autônomas, quase independentes da figura humana. Essa ambiguidade entre figuração e abstração é característica de sua produção e demonstra sua posição singular na história da arte brasileira, situada entre o academicismo e as vanguardas.

A obra também pode ser interpretada como uma afirmação identitária. Ao escolher a tatuagem como tema, Santiago inscreve na tela um elemento que remete às práticas culturais indígenas, frequentemente marginalizadas pela historiografia oficial. Nesse sentido, Tatuagem funciona como metáfora da resistência cultural e da permanência de tradições locais em meio ao processo de modernização. A pintura revela, portanto, não apenas uma preocupação estética, mas também uma dimensão política, ao valorizar símbolos que afirmam a diversidade cultural da Amazônia.

A historiografia crítica tem destacado a importância de Manoel Santiago como artista que soube articular influências europeias com referências regionais. Sua obra, incluindo Tatuagem, deve ser compreendida como parte de um projeto mais amplo de construção de uma identidade artística amazônica, capaz de dialogar com o modernismo brasileiro sem perder de vista suas raízes locais. A tela é, assim, testemunho de um momento histórico em que a arte buscava afirmar-se como expressão da cultura nacional, mas também como espaço de valorização das especificidades regionais.

Figura 32:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/tatuagem/> Acesso em: 08/01/2026

Tatuagem é uma obra que sintetiza a trajetória de Manoel Santiago e sua contribuição para a arte brasileira. Ao representar o corpo tatuado, o artista não apenas celebra uma prática cultural indígena, mas também propõe uma reflexão sobre identidade, memória e modernidade. Sua pintura permanece relevante porque permite compreender como a arte pode funcionar como espaço de negociação entre tradição e inovação, entre local e universal, entre figuração e abstração.

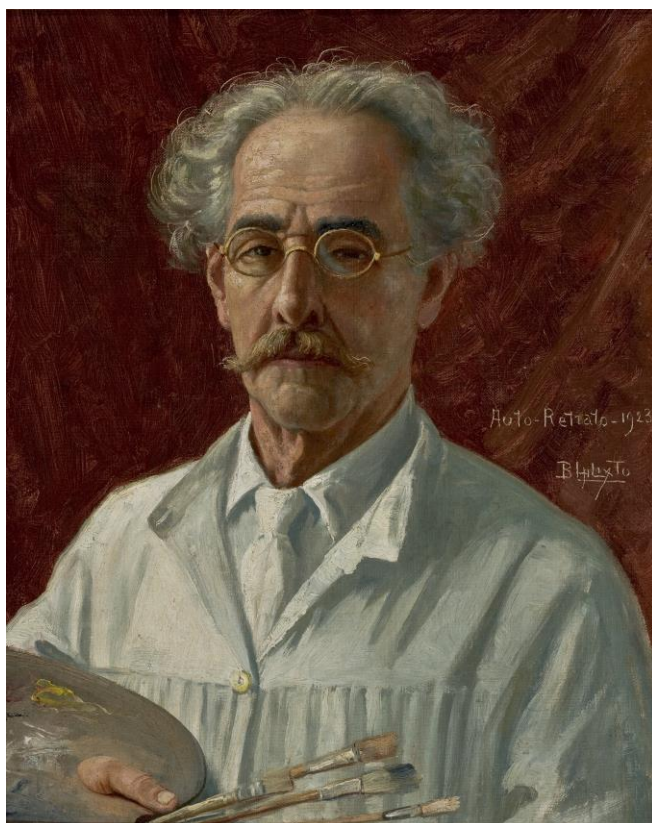
3.4 Benedicto Calixto de Jesus (1853–1927)

Benedicto Calixto de Jesus, nascido em 1853 em Itanhaém - São Paulo, foi um dos mais importantes pintores brasileiros do início do século XX, cuja obra se destaca pela representação documental e estética do litoral paulista e pela valorização da memória histórica nacional. Nascido em Itanhaém, São Paulo, Calixto iniciou sua trajetória artística de forma autodidata, realizando pinturas em muros e placas de propaganda para sustentar-se. Posteriormente, recebeu apoio da elite santista para estudar em Paris, onde aprimorou sua técnica e entrou em contato com correntes artísticas europeias. Essa experiência internacional foi decisiva para a consolidação de sua linguagem pictórica, que unia rigor acadêmico e sensibilidade impressionista.

De volta ao Brasil, Calixto dedicou-se à pintura de paisagens, retratos e cenas históricas. Suas telas da Baía de Santos, da Igreja Matriz de Itanhaém e de figuras como Padre José de Anchieta revelam não apenas a habilidade técnica do artista, mas também sua preocupação em registrar aspectos arquitetônicos, sociais e culturais de sua época. Sua obra possui caráter documental, funcionando como registro visual de transformações urbanas e da vida cotidiana no litoral paulista. Além da pintura, Calixto atuou como desenhista, fotógrafo, professor, historiador, cartógrafo e astrônomo amador, demonstrando sua versatilidade intelectual e seu compromisso com a preservação da memória cultural.

A relevância de Benedicto Calixto reside na articulação entre arte e história. Suas telas não se limitam à estética, mas cumprem papel de testemunho da formação da identidade paulista e brasileira. Ao retratar paisagens e personagens, o artista construiu um repertório visual que contribui para a compreensão das transformações sociais e culturais do Brasil no início do século XX. Sua obra permanece como referência fundamental para os estudos de arte e história, sendo preservada em instituições como a Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos.

Figura 33:



Fonte: <https://www2.itanhaem.sp.gov.br/2018/10/15/benedicto-calixto-uma-das-maiores-referencias-das-artes-plasticas-ate-hoje/> Acesso em: 08/01/2026

Quando se compara Recanto do Jardim I com outra obra de Calixto presente no MABE, como Recanto do Jardim II, percebe-se uma variação importante na abordagem do artista. Enquanto o primeiro recanto privilegia a serenidade e o recolhimento, o segundo apresenta maior dinamismo e vivacidade. A composição de Recanto do Jardim II é mais aberta, com uma variedade maior de elementos naturais e uma paleta cromática mais vibrante. A luz desempenha papel fundamental, criando contrastes que intensificam a exuberância da paisagem. Se no primeiro recanto o jardim é espaço de contemplação silenciosa, no segundo ele se revela como lugar de movimento e vitalidade, sugerindo uma natureza mais espontânea e menos controlada.

Figura 34:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/recanto-do-jardim-i/> Acesso em: 08/01/2026

Figura 35:



Fonte: <https://360.belem.pa.gov.br/acervo/recanto-do-jardim-ii/> Acesso em: 08/01/2026

Essa comparação evidencia a versatilidade de Calixto e sua capacidade de explorar diferentes sensibilidades diante da paisagem. Em Recanto do Jardim I, o artista aproxima-se de uma estética mais acadêmica, com composição ordenada e atmosfera serena. Já em Recanto do Jardim II, há maior liberdade pictórica, com pinceladas mais soltas e valorização da experiência sensorial, aproximando-se de tendências impressionistas. Essa variação demonstra que Calixto não se limitava a uma única abordagem, mas buscava traduzir múltiplas dimensões da natureza, ora como espaço de recolhimento, ora como manifestação da força e da diversidade natural.

Do ponto de vista historiográfico, as duas obras podem ser interpretadas como parte do projeto de Calixto de documentar e valorizar o litoral paulista e seus espaços de convivência. Ao representar recantos de jardim, o artista não apenas cria imagens esteticamente belas, mas

também constrói uma memória visual que inscreve esses espaços na cultura brasileira. A comparação entre Recanto do Jardim I e Recanto do Jardim II revela, portanto, a riqueza da obra de Calixto e sua capacidade de transformar o cotidiano em objeto de contemplação artística, ora enfatizando a serenidade, ora destacando a vitalidade da natureza, bem como nos transportar à antiga Vila Pinheiro e sua forte elite aproveitando o vento que vem do rio amazônico bem como o calor contrastando com suas indumentárias europeias no sol paraense.

Conclui-se que o acervo do MABE, ao reunir obras como Recanto do Jardim I e Recanto do Jardim II, permite compreender a amplitude da produção de Benedicto Calixto e sua contribuição para a arte brasileira. Essas obras, ao mesmo tempo complementares e distintas, revelam a sensibilidade do artista diante da paisagem e sua habilidade em articular estética acadêmica, naturalismo e influências impressionistas. A comparação entre elas enriquece a leitura crítica e historiográfica, mostrando como Calixto soube transformar o jardim em metáfora da relação entre homem e natureza, entre cultura e memória, entre ordem e espontaneidade.

4 Entrevista com Waldereis Araújo.

- Bom dia, me chamo Douglas. Hoje são 8 de janeiro de 2026 e estou entrevistando a conservadora e restauradora Waldereis Araújo do Museu de Arte de Belém.

Só informando que a dona Waldereis é surda, como ela prefere ser denominada, então essa entrevista será com a habilidade da mesma de ler lábios haja vista que o entrevistador não sabe a Língua Brasileira de Sinais.

Primeira pergunta.

Qual o seu nome?

R: Maria Waldereis Araújo.

E sua função no MABE?

R: Sou técnica em assuntos culturais pela antiga Fundação Cultural do município de Belém, FUMBEL. na prática sua técnica em restauração e conservação de acervos museológicos do MABE.

Segunda pergunta.

Você como funcionária primordial do museu, qual dificuldade mais sente para exercer seu trabalho?

R: Apoio institucional em relação material, que é um material caro e excessivo, e também o fato de que não fiz cursos de capacitação para ampliar e atualizar o meu conhecimento na área.

Terceira Pergunta

Qual o seu sentimento, sendo uma pessoa com surdez, e sendo o centro operacional do museu mais lindo de Belém?

R: Não sei dizer se a minha surdez interferiu ou não no meu trabalho no museu. Claro que se for um lado dificultou, por outro também pode ter facilitado. Mas, não estou no MABE, por causa da minha surdez, mas porque estudei e passei em concurso público.

Quarta Pergunta

Resumo o MABE em uma palavra.

R: Paixão!

Eu agradeço a Wal pelo tempo, pelos conhecimentos e encerramos por aqui.

5 Considerações Finais

A Proposta do presente trabalho de conclusão de curso foi comparar os artistas e suas respectivas obras na expografia dos salões rosa e verde no Museu de Arte de Belém (MABE), tendo como o eixo central da pesquisa a mulher. Nessa pesquisa sobressalta - se a representatividade no sentido de perceber como o sexo feminino é representado por artistas homens e as artistas eram excluídas dos circuitos de arte sendo relegadas às “prezadas domésticas”, mostrando como a arte era um espaço essencialmente machista e elitista. Outrossim, a proposta curatorial da Artista e Diretora do MABE Antonina Matos é de exaltar e incluir mulheres artistas, sendo Antonieta Santos Feio o nome mais forte da exposição e a única autora dos salões estudados, sendo ela a resistência tanto da identidade amazônica com sua tela com técnica refinada aprendida em Florença, quanto na própria expografia dominada de autores homens.

Outrossim, as potências e possibilidades em todos os campos de conhecimentos a partir do museu fazem refletir como a arte é pensada horizontalmente e como o conceito de museu de arte e história no centro do poder municipal deve ser preservado não apenas pela sociedade que adentra os portões de madeira do Palácio Antonio Lemos, mas o próprio poder público cumprir com sua missão iniciada pelo intendente Lemos de não apenas financiar a arte, mas, cuidar para a estrutura do próprio palácio não seja abandonado novamente, bem como, haja vista a rotatividade de poder, as obras inestimáveis não fiquem ao sabor do prefeito em exercício.

No entanto, as dificuldades para a escrita desse trabalho foram da escolha e atropelamentos de temas para a escrita, passando pelo planejamento acelerado, bem como o tempo cobranças imprimidas sobre o autor, bem como a própria expografia ainda errônea nas legendas dos quadros sendo o caso mais grave a obra “baiana” de Wilson Tibério a qual na

legenda está com autoria de Fernando Otero, embora a equipe do museu seja a mais competente de Belém as dificuldades financeiras e o desmonte da cultura que assolam a capital paraense são refletidos na exposição do museu da prefeitura de Belém. Contudo, após a escrita, percebe-se que o campo de história da arte e de gênero é muito fértil e pode ser mais explorado para futuros pesquisadores das áreas supracitadas.

Ao perpassar pelas exposições para além da beleza estética as obras com o registro feminino contrastam com o rosa do salão Waldemar da Costa e as figuras femininas de estuque que vigiam os visitantes nas portineiras, mulheres trabalhadoras da expografia e apenas uma autora, Antonieta se faz como resistência em seu tempo e ainda hoje com sua potência artística e temática regionalista e feminina, sendo pincelada com técnica das academias europeias no auge da economia da borracha e sendo rebelde ao adentrar os salões de arte e vencendo – os apesar das prendas domésticas destinada à seu gênero.

Esse trabalho evoca o recorte feminino em um espaço constituído por mulheres e é contrastante com os autores renomados e suas telas famosas e admiradas todos os dias no museu expõem em suas obras diferentes temporalidades e a mulher é vista em diferentes lentes ao longo do tempo, o que abre um leque de leituras supracitadas, nesse sentido, o regionalismo é privilegiado, a mulher amazônica em sua diversidade, desde o olhar eurocêntrico da tatuagem com a temática ancestral o que evoca Marabá de Gonçalves Dias (1823 – 1864) pelas pinceladas de um amazonense com formação paraense.

6 REFERÊNCIAS

ABA – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. Prêmio Pierre Verger 2022. Brasília: ABA, 2022. Disponível em: <https://www.portal.abant.org.br>. Acesso em: 4 set. 2025.

ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. *As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX*. 2010. 340 f. Tese (Doutorado em História) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *O lugar da arte: a questão da identidade e da diferença na arte brasileira contemporânea*. São Paulo: Nobel, 2000.

ARRAES, Rosa. *O PALÁCIO ANTÔNIO LEMOS História, Arte e representação do poder em Belém do Pará (Século XIX e XX)*. 2019. 291 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

ARREIMATE ARTE. Adrien Étienne Gaudéz (1845-1902). Disponível em: (arrematearte.com.br in Bing). Acesso em: 8 jan. 2026.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARLET, Olivier. Verger l'africain. Paris: L'Harmattan, 1996.

BASTIDE, Roger. Les religions africaines au Brésil. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

BRAGA, Theodoro. Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará. Óleo sobre tela, 1908.

HISTÓRIA E IMAGEM. A Fundação da Cidade de Belém. Disponível em: (historiaeimagem.com.br in Bing). Acesso em: 7 jan. 2026.

CASTRO, Raimundo Nonato de. O lápis endiabrado: Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

CATÁLOGO DAS ARTES. *O Vendedor de Caranguejos – Waldemar da Costa*. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/O-vendedor-de-caranguejos-Waldemar-da-Costa>. Acesso em: 11 set. 2025.

CAVALCANTI, Maria Laura. Comida e cultura: a persistência das tradições alimentares na sociedade brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 81, p. 105–118, jun. 2013.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Alfredo de Souza. A cidade em transição: Belém entre dois séculos. Belém: Paka-Tatu, 2006.

COSTA, L. Amazônia e tradições alimentares: o açaí na cultura paraense. Belém: Editora UFPA, 2015.

CHAVES, Maria Annunciada Ramos. *O Asilo D. Macedo Costa 66º Aniversário (1902–1968): Estudo Histórico*. Belém, PA: Falangola, 1968. Disponível em: [https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/livros/oasilodmacedocosta66aniversario\(1902-1968\)estudohistorico/26/](https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/livros/oasilodmacedocosta66aniversario(1902-1968)estudohistorico/26/). Acesso em: 4 set. 2025.

- CRUZ, Ernesto. Das casas das Câmaras ao Palácio Antônio Lemos”. Belém: Graphisa, 1973.
- DEL PRIORE, Mary (org.). História das mulheres no Brasil. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004.
- EDWARDS, Elizabeth. The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918. Durham: Duke University Press, 2011.
- ESCRITÓRIO DE ARTE. *Waldemar da Costa: obras, biografia e vida*. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/waldemar-da-costa>. Acesso em: 11 set. 2025.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, São Paulo.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: . Acesso em 20 de julho de 2025.
- FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Acervo e História. Salvador: FPV, 2021. Disponível em: <www.pierreverger.org>. Acesso em: 4 set. 2025.
- FURTADO, Victor. MEP: silenciamento e apagamento da negritude na história do Pará refletem em acervo. O Liberal, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/mep-silenciamento-e-apagamento-da-negritude-na-historia-do-para-refletem-em-acervo-1.337481>. Acesso em: 4 set. 2025.
- GALERIA ALPHAVILLE. Adrien Étienne Gaudet (1845-1902). Disponível em: (galeriaalphaville.com.br in Bing). Acesso em: 8 jan. 2026.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GILROY, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- GUIA DAS ARTES. Benedicto Calixto de Jesus – obras principais. Disponível em: (guiadasartes.com.br in Bing). Acesso em: 8 jan. 2026.
- GUIA DAS ARTES. Benedicto Calixto de Jesus – obras principais. Disponível em:

<https://www.guiadasartes.com.br/benedicto-calixto-de-jesus/obras-principais>. Acesso em: 8 jan. 2026.

GUIA DAS ARTES. Manoel Santiago principais obras. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/manoel-santiago/principais-obras>. Acesso em: 8 jan. 2026.

HAGE, Fernando. Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX e XX. Monografia (Graduação) – Universidade da Amazônia, Belém, 2020.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Org.). Cultural Studies. London: Routledge, 2003. p. 222-237.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa, 1789–1848*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

SILVA NETO, João Augusto da. A Selva Idílica: Construção Visual do Lendário Amazônico em Manoel Santiago, 1919–1927. Repositório Institucional da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: (repositorio.ufc.br in Bing). Acesso em: 9 jan. 2026.

SILVA NETO, João Augusto da. O Curupira e a ninfa selvagem: Pintura e identidade amazônica dos anos 20. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. Wilson Tibério: a negritude de um gênio das artes plásticas. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 10 ago. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wilson-tiberio-a-negritude-de-um-genio-das-artes-plasticas/>. Acesso em: 4 set. 2025.

MATOS, M. I. S. de. Cabelo, barba e bigode: masculinidades, corpos e subjetividades. Locus: Revista de História, v. 17, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20351>. Acesso em: 25 ago. 2025.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Pilares de 22 | Antonieta Santos Feio. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://memorial.org.br/pilares-de-22-antonieta-santos-feio/>. Acesso em: 4 set. 2025.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. Janelas do Passado, espelhos do presente: Belém do Pará,

arte, imagem e história. Belém, 2011. Catálogo de exposição.

NASCIMENTO, Beatriz. O Quilombo da Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

NASCIMENTO, Rita de Cássia. Saberes femininos e resistência cultural: as tacacazeiras de Belém do Pará. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 4, n. 1, p. 34-49, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/25309>. Acesso em: 04 set. 2025.

NEXO POLÍTICAS PÚBLICAS. Wilson Tiberio. Linha do tempo. Nexo Políticas Públicas, 14 mai. 2025. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/linha-do-tempo/2025/05/14/wilson-tiberio>. Acesso em: 4 set. 2025.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru: EDUSC, 2007.

PERROT, Michelle. História da vida privada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle. História das mulheres no Ocidente: o século XIX. Porto: Afrontamento, 1991.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2005.

PERROT, Michelle. Mulheres do mundo: História, sociedade e representação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PORTAL AMAZÔNIA. Nota brevíssima sobre Manoel Santiago, mestre impressionista amazonense e primeiro pintor abstrato brasileiro. Disponível em: <https://portalamazonia.com/visualidades-amazonicas/nota-brevissima-sobre-manoel-santiago-mestre-impressionista-amazonense-e-primeiro-pintor-abstrato-brasileiro/>. Acesso em: 8 jan. 2026.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Catálogo de obras de Benedicto Calixto.

PINK, Sarah. The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses. London: Routledge, 2006.

PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: SAGE, 2006.

PROJETO AFRO. *Encruzilhadas da arte afro-brasileira – Wilson Tibério*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/wilson-tiberio/>. Acesso em: 4 set. 2025.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RIBEIRO, João. *Verger na Bahia: Imagens de um Brasil Negro*. Salvador: EDUFBA, 2010.

ROSA, Renato. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará: testemunhos e documentos*. Belém: CEJUP, 1990.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*. 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 1990.

SANTOS, A. *A arte figurativa amazônica: técnicas e tradições na pintura contemporânea*. Belém: Editora Amazônia, 2018.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)*. 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA E TURISMO DE BELÉM (SEMCULT). *Museu de Arte de Belém (MABE)*. Disponível em: <https://semcult.belem.pa.gov.br/espacos-culturais/museu-de-arte-de-belem-mabe/>. Acesso em: 4 set. 2025.

SILVA, Maria Cristina. *Benedicto Calixto e a pintura de paisagem no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

SOARES, Karol Gillet. *As formas de morar na Belém da Belle-époque (1870-1910)*. 2008. 247 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2008.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. *Reflexões sobre as vestimentas das trabalhadoras populares de Belém*. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, UDESC, 2022. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/22746>. Acesso em: 4 set. 2025.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Vestir para resistir: às estratégias de distinção das trabalhadoras populares de Belém no início do século XX. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, v. 6, n. 2, 2022.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho; ANDRADE, Rita Morais de. As mulheres cheirosas do Pará: notas sobre a visualidade do modo de vestir da Vendedora de Cheiro. *Revista ModaPalavra*, v. 15, n. 36, p. 142-166, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/22746>. Acesso em: 4 set. 2025.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho; ANDRADE, Rita Morais de. The fragrant women of Pará: notes on the visuality on the Vendedora de Cheiro (1947)'s mode of dress. *ModaPalavra e-periódico*, 2023.

VERGER, Pierre. *Le culte des Voduns d'Abomey*. Paris: Museum National d'Histoire Naturelle, 1952.

VERGER, Pierre. *Notes sur le culte des orixas et voduns*. Dakar: IFAN, 1954.

VERGER, Pierre. *Échange de cadeaux entre rois d'Abomey*. Paris: Présence Africaine, 1970.

VERGER, Pierre. *Uma rainha africana em São Luís*. São Paulo: Corrupio, 1990.

VERGER, Pierre. *Uma rainha africana em São Luís: Agontimé, do Daomé ao Brasil*. Salvador: Corrupio, 1990.

VERGER, Pierre. *Notas autobiográficas*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 1992.