

## As Representações Raciais das Mulheres Paraenses Através dos Cartes-de-Visite de Augusto Fidanza de 1869

*Las Representaciones Raciales de las Mujeres Paraenses a través de la Cartes-de-Visite de Augusto Fidanza de 1869*

*The Racial Representations of Woman from Pará through Augusto Fidanza's Cartes-de-Visite from 1869*

Lourdes Maria Santana Galvão

Ana Paula Bastos da Silva

João Antônio Fonseca Lacerda Lima

**Resumo:** O ano de 1869 está inserido em uma época de intensas transformações sociais, econômicas e culturais em Belém-PA, sendo marcado pela escravidão, pelo racismo científico, pelo segundo reinado, pela pós-Cabanagem e pelo ciclo da borracha. Nesse cenário, o artigo tem o objetivo de explicar de que modo essa estrutura se refletiu na simbologia dos corpos sociais femininos belenenses no século XIX através dos *cartes-de-visite* do fotógrafo Augusto Fidanza de 1869, intitulados “Cabocla”, “Vendedora de frutas no Pará”, “Mulata” e “Afro-brasileira”. A metodologia incluiu levantamentos bibliográfico, literário e imagético. Os resultados consistiram na representação da mulher negra, parda e indígena perante a sociedade, a qual era atrelada aos tipos sociais vigentes que estereotipavam e sexualizavam seus corpos.

**Palavras Chave:** Augusto Fidanza. *Cartes-de-visite*. Mulheres.

**Resumen:** El año 1869 es insertado en una época de intensas transformaciones sociales, económicas y culturales en Belém-PA, siendo marcado por la esclavitud, racismo científico, segundo reinado, post-Cabanaje y el ciclo del caucho. En ese escenario, el artículo tiene como objetivo explicar de qué modo esa estructura reflejó en la simbología de los cuerpos sociales femeninos Belenenses en el siglo XIX, a través de los *Cartes-de-visite* del fotógrafo Augusto Fidanza de 1869, titulados "Cabocla", "Vendedora de frutas en Pará", "Mulata" y "Afrobrasileña". La metodología incluyó estudios bibliográficos, literarios e imagéticos. Los resultados consistieron en la representación de la mujer negra, parda e indígena ante la sociedad, era vinculado a los tipos sociales vigentes que estereotipaban y sexualizaban sus cuerpos.

**Palabras Claves:** Augusto Fidanza. *Cartes-de-visite*. Mujeres.

**Abstract:** The year 1869 is inserted in a time of intense social, economic and cultural transformations in Belém-PA, being marked by slavery, scientific racism, second reign, post-Cabanagem and the rubber cycle. In this scenario, the article aims to explain how this structure reflected in the symbology of social bodies of female Belenenses in the nineteenth century, through the visit cards of photographer Augusto Fidanza of 1869, entitled "Cabocla", "Fruit seller in Pará", "Mulata" and "Afro-Brazilian". The methodology included bibliographic, literary and imagery surveys. The results consisted of the representation of black, brown and indigenous women before society, was linked to the current social types that stereotyped and sexualized their bodies.

**Keywords:** Augusto Fidanza. *Cartes-de-visite*. Woman.

**Lourdes Maria Santana Galvão** – Pós-graduanda pelo Centro Universitário FIBRA. Conselheira do Conselho Estadual da Diversidade Sexual do Pará (CEDS-SEIRDH). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4485236718584920>. E-mail: [lourdessantanag@gmail.com](mailto:lourdessantanag@gmail.com)

**Ana Paula Bastos da Silva** – Pós-graduanda em História da Amazônia pelo Centro Universitário FIBRA. Discente do 7º semestre do curso de Licenciatura Plena em Filosofia pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2932727251726063>. E-mail: [annaplbastos@gmail.com](mailto:annaplbastos@gmail.com)

**João Antônio Fonseca Lacerda Lima** – Professor do Magistério Superior do curso de História na Universidade do Estado do Pará (UEPA) e do curso de Teologia na Faculdade Católica de Belém (FACBEL). Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0208828882728238>. E-mail: [joao.afl.lima@uepa.br](mailto:joao.afl.lima@uepa.br)

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por intenção analisar e fomentar a discussão sobre os corpos sociais femininos belenenses no século XIX através das representações étnico-raciais femininas, dentro dos *cartes-de-visite* de Augusto Felipe Fidanza de 1869, que pertencem à coleção “Vistas do Pará”, produzidas em um estúdio na Rua das Mercês em Belém do Pará. A cidade e a sociedade em que o fotógrafo se encontrava eram marcadas pela escravidão, pelo racismo científico, pelo segundo reinado, pela pós-Cabanagem e pela economia da borracha.

Esse período também consistiu na *Belle Époque*, que vislumbrou um salto de desenvolvimento com uma forte onda de influência europeia sobre os ares da Amazônia. Logo, deixava de fazer parte de um imaginário europeu e tornava-se destaque com ondas migratórias. Assim, a cidade necessitava ser harmônica tanto em questões urbanas, higiênicas e sociais, tendo como modelo a Europa, notadamente, a França.

De início, ressalte-se que a formulação da proposta de pesquisa foi fruto de indagações a respeito do teor da inspiração do fotógrafo, ao registrar essas mulheres em tal contexto social. Nesse sentido, como não é possível se inteirar de tais conhecimentos exatos, devido à falta de fonte direta, ligada à curadoria do processo de criação do autor, faz-se a análise das nuances performáticas e adeços presentes nas mulheres fotografadas. Para mais, a partir do ano e local em que as fotografias foram feitas, faz-se um recorte temporal e espacial para o desenvolvimento do trabalho em uma Belém da segunda metade do século XIX.

Havia um novo controle sobre os corpos que exportava o modelo cívico de um lugar exótico. Adjunto, a fotografia se transforma em um local de criação de realidades no Brasil, havendo sua expansão como um artifício de produção de memórias e representações, elevando, assim, a imagem do homem e a natureza ao intangível.

Os *cartes-de-visite* passaram a ser o novo objeto dentro das mais altas representações de poder, sendo agregados para fins comerciais, revolucionando a imagem e desenvolvendo um processo de mercado interno urbano e social.

Desse modo, busca-se entender, na pesquisa, as nuances provocadas pelo longo processo de escravidão em meio ao seu declínio, de modo que o racismo científico e a *Belle Époque* culminaram nas representações étnico-raciais das mulheres paraenses, de forma interna, externa, coletiva e individual, pelos *cartes-de-visite* do fotógrafo Felipe Fidanza. Para isso, selecionamos: “Cabocla”, “Vendedora de fruta no Pará”, “Mulata” e “Afro-brasileira”, as quais, atualmente, estão intituladas assim na plataforma no formato físico e digital da Biblioteca Geográfica Central do Instituto alemão Leibniz (*Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*), pela qual tivemos acesso a essas fontes.

No período em questão, entrava em voga a construção de um tipo feminino característico do novo contexto amazônico, de forma a desvincular as figuras exóticas e, ao mesmo tempo, agregar uma imagem de concordância social dessas mulheres, que passariam a traduzir o novo modelo de sociedade.

Para a elaboração e a sustentação argumentativa do trabalho, foram utilizadas como principais autoras as obras de Maria Nazaré Sarges (2002, 2011) para a imersão histórica do período de tempo estudado de 1869, entrelaçado com a economia da borracha e o início da *Belle Époque*; Sandra Koutsoukos (2006), auxiliando no que concerne às interpretações da fotografia e à representação negra no século XIX; a socióloga e historiadora Lilia Schwarcz (1993), para entender o funcionamento do racismo científico no século XIX e os seus tentáculos em um Brasil racista; e

Amanda Teixeira (2019 e 2020), com suas publicações sobre mulheres escravizadas na cidade de Belém. Por sua vez, as fotografias de Fidanza, tipos sociais e adornos, são fundamentais para o entendimento da relação de gênero, vestimenta, raça e leitura das fotos selecionadas na atual análise.

Para levar a efeito o pretendido, organizamos este trabalho em dois tópicos: o primeiro, “Gênero, raça e classe na sociedade fotografada”, apresenta as teorias de tipos sociais do século XIX e a importância da discussão de raça, gênero e classe para o entendimento interseccional das representações étnico-raciais femininas de 1869. No segundo, “Representações femininas na iconografia”, procura explicar a cidade e a sociedade belenense em um período de transformações culturais e urbanísticas perante a *Belle Époque*; além da análise das imagens das quatro mulheres presentes no *cartes-de-visite* e os seus significados.

## 1. Gênero, Raça e Classe na Sociedade Fotografada

As violências cometidas na Amazônia ocorrem desde a sua matriz colonial, na qual a usurpação de corpos era moeda de troca e símbolo de posse, principalmente, na relação feminina com o outro dentro da hierarquia social. Tal violência se reverbera na interseccionalidade de raça, gênero e classe, pondo as mulheres negras, pardas e indígenas em lugares e visões subalternas.

No século XIX, com a *Belle Époque*, o Pará recebeu diversas influências da Europa, que circulavam meios e modos de expor a impressão de modernidade da cidade das mangueiras, sendo a fotografia um dos principais meios da distribuição desse arquétipo para contribuir com a sociedade gomífera. Aspectos que impunham à mulher, em meio a uma discussão sobre modernidade e civilidade, uma narrativa de padronização e idealização de costumes europeus.

Além disso, no mesmo período, estudos raciais se tornaram recorrentes entre os teóricos, como Robert Knox (1791-1862), Arthur Gobineau (1816-1882) e Ludwing Gumplowicz (1838-1909), fomentando o racismo científico e ideológico que contribuía para a degeneração de uma sociedade miscigenada e a procura do embranquecimento, sendo o ponto de questionamento para embasar as diferenças biológicas com teorias evolucionistas de subjugação das raças em favorecimento da branquitude europeia (SCHWARCZ, 1993).

Essa vivência interseccionada pelo gênero e pela racialidade no período foi registrada pelas iconografias, como os *cartes-de-visite*, e pelas propagandas em jornais e pinturas, que ditaram os novos preceitos do que era considerado um ser humano, exportada comercialmente para demonstrar as ideias de modernidade em Belém. Nesse contexto, a atividade fotográfica começou a ter grande destaque na Amazônia durante os anos de 1840 e 1850, sendo movimentada por profissionais que, em grande maioria, eram estrangeiros.

No que tange às fotografias, Peter Burke (2017, p. 123) assevera que “imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns”. Haja vista que a inserção delas entre as pessoas na sociedade não se deu de forma flexível, em vista disso, a adaptação era imposta ou sorrateiramente vista através das mídias como fotografias, pinturas e jornais, que ditaram os novos preceitos do que era ser um ser humano.

Nessa senda, o Brasil no final do século XIX se tornou palco da nova metamorfose social, desde o crescimento do liberalismo até o declínio do sistema escravista, o qual encontrou seus pares em teorias raciais, que geraram divisões político-socioculturais, que agregaram consequências irremediáveis para todo o país.

Com a estrutura colonialista estabelecida, novas visões transformistas pairavam sobre o país, buscando interpretações da sociedade e do indivíduo que a pertencia. Para isso, o naturalismo e o evolucionismo eram as correntes de pensamento crescentes no Brasil. Tais teorias e ideologias, voltadas ao estudo e à classificação da “mestiçagem” dos povos, interessavam às elites e à coroa do país, sobretudo pelo fato de que, no período, a propaganda da sociedade moderna e seu embranchamento eram fundamentais para o progresso da nação (SCHWARCZ, 1993).

Foi extremamente aplicável à nova moralização do Estado, que era um dos objetivos principais, com isso, além de todas as reformas urbanas feitas no país. Nesse cenário, houve o favorecimento do desenvolvimento e engrandecimento do homem, regidos sobre padrões excludentes e racializados da época (SCHWARCZ, 1993). A noção inerente da capacidade do homem, partindo dos ideais rousseauianos, era a moda entre as elites da época, pois, para ser um cidadão, era necessário alcançar o topo de uma pirâmide que se estratificou em um tempo veloz. A hierarquização, antes imposta e feita pelos meios divinos, agora ganhava o caráter científico. A sociedade brasileira já não era mais a mesma, uma vez que conflitos sócio-políticos abalaram a coroa e, conseqüentemente, os meios e modos de vivências na sociedade, além disso o declínio de velhos princípios deu chance ao estabelecimento de outros novos.

Em consonância com Schwarcz (1993), as elites intelectuais locais absorveram, de forma passiva, as teorias evolucionistas e aceitaram um tratado entre raça e sociedade. Os meios midiáticos eram a expressão mais explícita de uma burguesia embrionária e sedenta por refinamento nos folhetins, de tal forma que as pinturas, a ciência, os romances e a fotografia deveriam espelhar essas mudanças.

As nuances da nova realidade social já eram apresentadas com questões raciais bem marcadas (SCHWARCZ, 1993). Quando voltadas à relação feminina, as mulheres racializadas tinham um trato diferenciado em relação à mulher europeia e burguesa. Logo, também configurou uma figuração moldada de uma sociedade: a criação de estereótipos da mulher sensual e da moral frouxa, em grande parte, relacionada ao pecaminoso (COTRIM, 2020), sendo, por fim, retratadas em jornais, mostruários e pinturas, que cumpriam o papel de testemunho das questões sociais em desenvolvimento.

Tais representações (que penetraram como ar) se tornaram um fenômeno nas produções midiáticas, delineando a órbita intelectual da época e transmitindo a mais latente classificação dos corpos. Contexto em que havia a moralização e a desmoralização dos principais totens daquela sociedade: o homem branco, a mulher branca e as mulheres racializadas, que, dentro de suas classificações, eram a mulher negra, a indígena e a mestiça no século XIX (COTRIM, 2020). Submetidas a interjeições sociais e exploratórias, eram envoltas nos pensamentos dicotômicos que censuravam e, concomitantemente, exotizavam essas mulheres.

Diante disso, o Pará desenvolveu, em grande escala, a produção de látex, tendo seu auge entre 1870 e 1910, época em que a Amazônia teve o maior índice econômico já produzido (SARGES, 2002). Logo, era moldada uma classe dominante paraense, que, desde a interiorização da metrópole, era representada por grandes proprietários de terras e pelos altos funcionários da burocracia portuguesa, cujo monopólio se deu pela força de mão de obra indígena e africana, que agora precisavam se adaptar ao novo sistema de economia da borracha, delimitando uma alteração expressiva da estrutura social belenense ante à criação de *boulevards*, cafés e salões de festas (SARGES, 2002).

A cidade chegaria ao seu auge alguns anos mais tarde, porém já estava cristalizada, nesse momento, a construção de símbolos sociais que, imageticamente, precisavam entrar em concordância. Sobressaltando as camadas restantes das etnias indígenas aos negros e pardos escravizados e ex-escra-

vizados, eram, sem dúvida, o maior resultado de toda essa pompa, de modo que, além das camadas mais ricas de Belém, eram apresentadas as camadas mais pobres de seu seio social (SARGES, 2011).

Nos olhares lascivos em periódicos, fotografias e exposições, a exotização dos corpos era a nova moda (CANCELA, 2021), em vista disso, era necessário aprofundar o entendimento do ser humano e como ele é formado, vislumbrando-se como um acerto ao grande comércio que se amplificou. A exotização das camadas populares dentro da Amazônia se deu entre os tipos sociais, particularmente, voltados às mulheres. Nesse contexto, a apresentação da exuberância era concomitantemente atrelada ao erotismo de todas as diversidades, de forma que, entre elas, perpassam a figura da mulher paraense sobre as representações de camadas populares.

O idealismo sobre o que era ser uma mulher, portanto, estava atrelado a camadas mais profundas do código de posturas, e a busca pelos bons modos, enfeites e etiquetas era parte do propósito de condicionamento da cidade de Belém a um lugar moderno, sonhado, desejado e, principalmente, comercializado. Ocasionalmente em pinturas e fotografias espalhadas pelo mundo todo, essas produções materializavam a socialização da erotização dos corpos femininos, dos quais faziam parte as camadas populares de Belém, como as vendedoras de cheiro, flores e lavadeiras (TRINDADE, 1995).

Sobreviviam nas ruas hostis da grande cidade, espaço privilegiado pelo homem que, aos poucos, foi conquistado por essas mulheres cuja atividade econômica era a venda nas ruas ou a busca por outros serviços (OLIVEIRA; LEAL, 2009). Um poderio astuto da soberania masculina que ficava implícito nas esquinas da cidade, em que a rua se tornava a manifestação dos princípios privados e domésticos daquela sociedade, mesmo que o desbravamento feminino das ruas tivesse seu papel fundamental no desenvolvimento das relações sociais. Nessa senda, os finais do século XIX não facilitariam a insurreição dessas mulheres, porquanto a violência era sutilmente concebida pelas imposições de comportamento morais que, caso não atingissem seus preceitos e conformes, originariam nomenclaturas de inferioridade, subordinação e misticismo nos folhetins, que não representavam a parcela real da vivência destas mulheres.

Segundo Ana Pantoja (2004), havia, pela parte das autoridades, uma preocupação relacionada ao trabalhador negro nos anos que se seguiram até a abolição, tanto que relatórios e instituição de leis visavam à regulamentação de serviço, controle que avançara nas lacunas do ambiente do trabalho e na vida privada, silenciando, vigiando e punindo essas mulheres.

Trabalhadoras que foram lesadas, devido à sua condição de classe, raça e gênero dentro da objetificação, satisfizeram um mercado crescente e uma hegemonia mundial. Mesmo que detentoras de certa liberdade durante a *Belle Époque*, suas representações eram postas em lugares de sua forma exótica e sensual ante às mulheres paraenses, em especial, as que envolviam as camadas populares, que mantinham seus traços e sua corporeidade única (HAGE, 2011), estando relacionadas aos critérios vigentes, o que tornava a mulher parte de um folclore do imaginário popular e mundial. De tal modo que eram objetificadas, opondo sua subjetividade em torno de um padrão em voga, o da construção da domesticação, convertendo a si próprias em uma noção de totalidade.

## 2. Representações Femininas na Iconografia

No século XIX, a questão da raça começou a ser classificada por questões fenotípicas e morfológicas, como pigmentação da pele, textura de cabelo, tamanho do crânio e formato do nariz. Logo, em 1850, o médico Robert Knox (1791-1862), considerado fundador do racismo científico,

em sua obra “*The Races of Man*” (As raças dos homens), criou as tipologias raciais, concluindo que havia uma superioridade biológica mediante a distinção de raça e defendendo que a miscigenação causaria híbridos inférteis e que a natureza distinta entre os tipos raciais explicaria a superioridade dos europeus, particularmente, os arianos.

Por sua vez, Arthur de Gobineau (1816-1882) afirmou que as pessoas negras tinham uma capacidade craniana inferior ao branco, tendo o avanço da civilidade guiado pelos tipos raciais humanos superiores – os europeus – sobre os inferiores, que eram os flagelos dos problemas mundiais (JACKSON; WEIDMAN, 2006). Em 1875, o professor Ludwig Gumplowicz (1838-1909) desenvolveu o darwinismo social, defendendo que as relações sociais e raciais eram determinadas pela seleção biológica/natural, não podendo ser evitadas, para que as raças superiores sobrevivessem, adaptando-se o “melhor” (JACKSON; WEIDMAN, 2006). Dando a ideia que os europeus escravizaram e colonizaram os outros povos porque estavam no alto da cadeia biológica.

No Brasil, enquanto a primeira constituição brasileira defendia o direito à cidadania, a questão racial passou a ser discutida entre cientistas, políticos, médicos e escolas do direito, que negavam a igualdade entre os homens brancos e racializados por meio de bases da ciência evolutiva e determinista do darwinismo social (MIRANDA, 2010). Em vista disso, de acordo com Bento (2008), o primeiro censo do Brasil, em 1872, aderiu às variáveis de raças como subtópico de homens livres e escravizados, tendo como resultado as categorias de branco, pardo, preto e caboclo.

Nesse cenário atuou Felipe Augusto Fidanza, um importante fotógrafo português que, entre os anos de 1869 e 1902, exerceu seu ofício no Norte do país. Na ótica de Vasquez (1993), Fidanza foi para Belém o que Augusto César Malta (1864-1957) foi para Rio de Janeiro, isto é, um registrador do desenvolvimento social e urbano que marcou as primeiras décadas do século XX.

Assim, mesmo estando na cidade antes de começar o período da *Belle Époque*, registrando, fotografando e comercializando sua obra, foi no período do intendente Antônio Lemos (1843-1913) que surgiu o propósito de tentar exportar a imagem de uma cidade modernizada e civilizada aos padrões europeus no cenário nacional e internacional pelos álbuns de fotografias e *cartes-de-visite*. Sendo, portanto, produzidas com viés político da cidade, que permeou todo o trajeto de sua construção (SARGES, 2011). É importante salientar que a fotografia, no início do século XX, também foi um modelo de revolução midiática e comunicacional da época.

Com a sua fotografia marcada pelo registro do cotidiano da cidade de Belém (PA), dentro da nova dinâmica econômica e social da Borracha, Fidanza apresentou um grande impacto visual ao retratar um arco diversificado que construía o panorama da cidade. Os *cartes-de-visite* foram uma grande tendência em meados do século XIX e início do século XX, visto que panfletou uma renovação na apresentação fotográfica que revolucionou toda a indústria comercial, com muita influência e divulgação. Logo, o microcosmo belenense era instigante ao olhar europeu.

O que chama a atenção nas obras de Fidanza é a forma como as mulheres racializadas, hoje lidas como pessoas negras, indígenas ou pardas, foram representadas nas fotografias em seu estúdio, dado que questionamos o motivo pelo qual essas mulheres são fotografadas durante o século do racismo científico, cujas teorias sobre superioridade branca entre outras raças estavam crescendo no Brasil, o qual ainda vivia em um sistema escravocrata.

No final de século XIX, o Brasil era apontado como um caso único e peculiar de miscigenação racial pelos viajantes europeus, sendo o país palco de muitos fenômenos históricos, sociais e econômicos sobre as leis abolicionistas e o novo ideário positivo-evolucionista, que cumpria com

papel estratégico dentro do modelo liberal de atuação política acerca do Estado, em que o liberalismo e o racismo eram equivalentes às teorias sobre o homem em sociedade (SCHWARCZ, 1993).

Tal questionamento se faz presente nas fotografias de Augusto Fidanza no final do século XIX, uma vez que ele retratou mulheres pretas, pardas e indígenas no Pará em seu estúdio, usando roupas com ornamentação ocidentalizada e outros traços simbólicos que demonstravam um grau de “civilidade”, como as posições performáticas capturadas pela câmera, além de construir uma estética que encenava o modelo de “civilidade”, deixando claro ao estrangeiro um modelo de escravidão “pacificada” (KOUTSOUKOS, 2006).

Dito isso, nos cartões se encontram mulheres com trajes divergentes da estética europeia, possuindo objetos que, simbolicamente, rementiam aos supostos trabalhos e ocupação social encontrados na sociedade. Koutsoukos (2006) evidencia essas fotografias como exóticas pelo olhar estrangeiro e que retratam uma ideia em geral preconcebida, resultando em uma espécie de encenação do sujeito, em que o tecido da roupa, turbantes, roupas e adereços típicos de inspiração africana ou indígena estavam presentes. Apesar dessas características serem vistas pelo estrangeiro como “exóticas” de certo modo, representam em conjunto uma identidade dessas mulheres.

Augusto Fidanza registrou mulheres, no seu estúdio, de diferentes corpos e traços, para registrar “tipos sociais de humanos” que viviam na Amazônia, arquitetando cada detalhe, entre o olhar e os objetos de cena, a posição do rosto e a própria vestimenta. Das fotografias, foram selecionadas quatro *cartes-de-visite*, do ano 1869, a “Cabocla”, a “Vendedora de fruta no Pará”, a “Mulata” e a “Afro-brasileira”, que, na época, eram os termos de conceito racial atrelado a essas mulheres.

**Figura 1:** Fotografia – Cabocla



Fonte: Fidanza (1869).

Intitulada de “Cabocla”, a fotografia traz uma mulher de cor negra de corpo inteiro na posição semifrontal, possuindo adornos como as pulseiras em seu braço e trajando uma blusa e saia de cor clara com detalhes na barra inferior. No viés de Teixeira (2020), a tonalidade branca do tecido

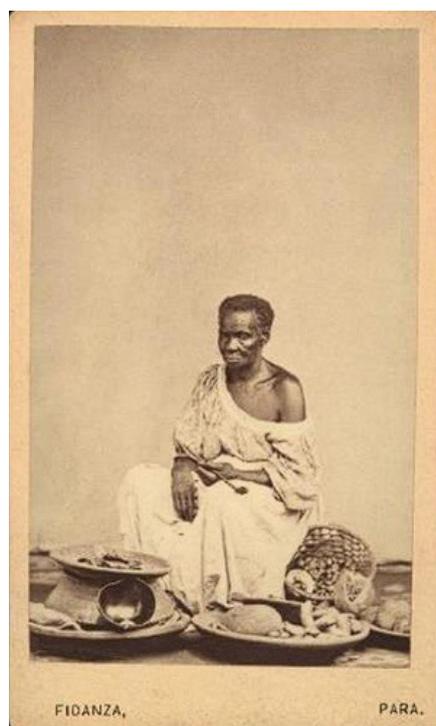
era mais barato para a classe pobre. Sua bolsa carregada no braço esquerdo, feita de palha em vista do traçado e grossura das fibras, possivelmente seja de buriti, matéria-prima que Barbosa, Lima e Mourão (2010) afirmam ser uma espécie de palmeira mais abundante do bioma amazônico, sendo utilizada por indígenas e populações rurais, possivelmente, feita por ela ou não.

Sua flor no cabelo e penteado “emprestado do outro” (TEIXEIRA, 2020, p. 8) são simbologias que evidenciam uma padronização do modelo europeu imposto. A “Cabocla” (Figura 1) é uma das quatro *cartes-de-visite* que mais se aproxima dos trajes e modelos europeus do século em questão. Sendo assim, consegue-se captar a assimilação da cultura europeia imposta a essa mulher, sendo também permeado de elementos locais.

Captando os detalhes nos fenótipos da mulher, notam-se traços indígenas em suas feições, dando a probabilidade da escolha do nome da titulação da imagem, pois o termo “caboclo” advém do tupi *caa-boc*, que significa “o que vem da floresta” (LIMA, 1999, 1992; COSTA PEREIRA, 1975), originalmente, era usado pelos indígenas na costa do Brasil para se referir aos que viviam no interior. Depois, no período colonial, referia-se aos indígenas catequizados e descendentes da miscigenação com o europeu (PARKER, 1985), sendo uma forma de apagamento étnico. Entretanto, no século XIX, foi utilizado para nomear, de forma genérica, os habitantes das áreas rurais da Amazônia (GALVÃO, 1955; LIMA, 1997).

Ademais, o olhar da mulher na fotografia sem se fixar ao fotógrafo e sem muita expressão transparece toda a construção da cena desejada pelo fotógrafo, com o objetivo de ficar explícita a “Cabocla”, assimilando-a aos modelos europeus. Também se nota tal aspecto em seus pés descalços em contato com o chão, dando a entender sua posição social como escrava. Sendo possível subentender que sua foto foi solicitada por seus senhores, visto que, para Koutsoukos (2006), esse código era estabelecido para que não se houvesse dúvidas sobre o seu papel a ser exibido conforme os gostos de seu possível senhor.

**Figura 2:** Fotografia – Vendedora de frutas no Pará



Fonte: Fidanza (1869).

No caso da “Vendedora de frutas no Pará”, a fotografia registra uma senhora de idade avançada trajando uma blusa de manga longa e decotada, deixando exposto o seu ombro esquerdo. De acordo com Fabiana Beltramim (2009), as maneiras que os corpos femininos negros eram enxergados evidenciavam o teor sexualizado e carregado de malícias. Seus cabelos, símbolo cultural de beleza, autoestima e autoafirmação étnica, ao estarem brancos, eram raspados para que se enganasse sua idade nos processos de venda da escravidão (FREYRE, 1979; CAMPELLO, 2021), fazendo-se um movimento de domesticação, desumanização e de violência.

É notório o fato de a vendedora carregar um cachimbo na sua mão esquerda, característica que, simbolicamente, remetia ao “exótico”, posto que era comum entre as mulheres negras africanas para que, desse modo, determinadas fotografias fossem vendidas como *suvenir* (KOUTSOUKOS, 2006).

Dito isso, sua posição sentada em contato com o chão, atrás das frutas em segundo plano e com a cabeça inclinada, olhando para baixo de forma melancólica, revela a imposição de desumanização e subjugação pelas lentes de Fidanza.

**Figura 3:** Fotografia – A Mulata



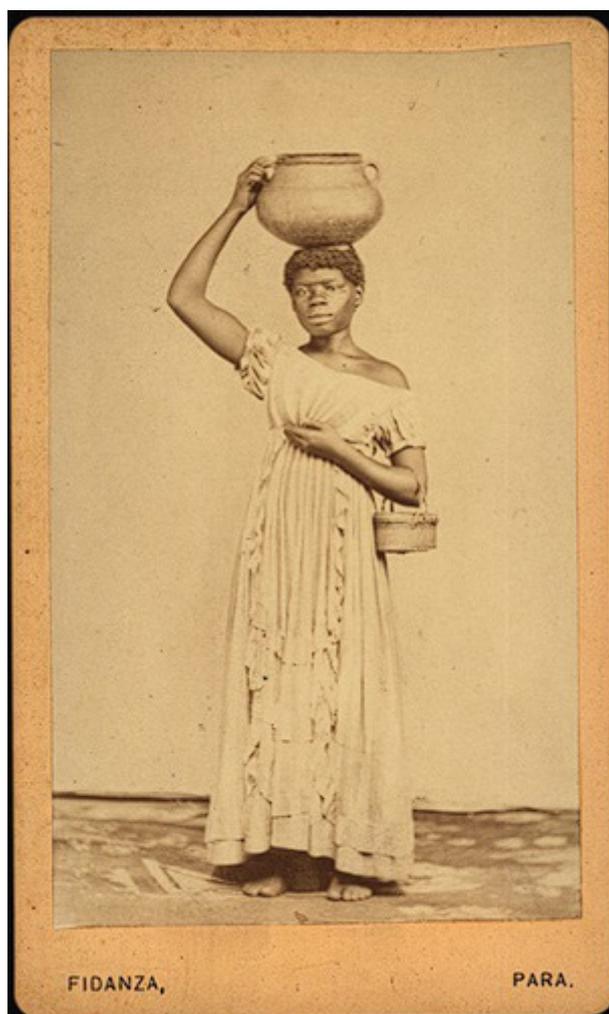
Fonte: Fidanza (1869).

O termo “mulato” caracteriza os descendentes entre os africanos e ibéricos no território brasileiro, possuindo peles negras mais claras e/ou com fenótipos europeus. Tendo sido o símbolo da “democracia racial”, criada posteriormente, seu significado era extremamente pejorativo, carregado de preconceito racial e misoginia, recebendo forte conotação sexual por serem julgadas como fáceis, ao contrário das mulheres brancas que viviam no privado (SILVA, 2018).

Quanto à Figura 3, no registro, a mulher está de corpo inteiro na posição frontal, calçando sapatos, o que revela sua possível liberdade, além do vestido longo e branco, detalhes nas bainhas e seus ombros à amostra, com o objetivo de sexualizar o seu corpo; assim como em *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (2019), a mulher negra (traficada do continente africano) era associada à cozinha e à contação de histórias durante a infância dos brancos, enquanto a “mulata”, erotizada pelo homem europeu, seria predestinada aos relacionamentos sexuais e “caminhos do amor”.

Outro ponto explícito refere-se às duas caixas na cabeça com um tecido dobrado e a outra caixa debaixo do braço esquerdo, que, segundo Teixeira (2020), sugestiona-se que as caixas de roupa, simbolicamente, remetem à atividade profissional dessa mulher, podendo ser costureira, vendedora ou lavadeira.

**Figura 4:** Fotografia – Afro-brasileira



Fonte: Fidanza (1869).

A “Afro-brasileira” (Figura 4) retrata uma mulher jovem de corpo inteiro na posição frontal com traços africanos, possuindo um vestido simples longo de cor clara, porém sujo e sem nenhuma joia em seu corpo, como a da Figura 2. Com a alça no ombro um pouco à amostra, igual à Figura 2 e 3, a fotografia, intitulada “Afro-brasileira”, sugestiona um ar sexualizado sobre os corpos negros e remete aos estereótipos do “exótico”. Possuindo o cabelo raspado, embora diferente da Figura 2, por se uma mulher jovem, a ação poderia ser realizada pelas senhoras que as torturavam, em detri-

mento de ciúmes do marido que as violentavam. Isso posto que o uso de cabelos longos e soltos seria sensual, configurando crime semelhante ao adultério (CAMPELLO, 2021).

Além disso, a “Afro-brasileira” traz uma cestinha carregada no seu braço direito, ao passo que sustenta, em cima da cabeça, uma espécie de vaso, ponto simbólico que sugestiona uma função naquele meio social, além dos pés descalços sugerirem uma condição de escravidão (KOUTSOUKOS, 2006).

Sendo assim, a encenação presente nos *cartes-de-visite* da “Mulata” (Figura 3) e da “Afro-brasileira” (Figura 4) remetem a arquétipos de mulheres presentes no período em que Fidanza transitava em Belém, adaptando cenas urbanas e simulando as condições de trabalho e social dentro do estúdio (TEIXEIRA 2020). Tendo a finalidade de passar para o exterior os tipos sociais encontrados na Amazônia e no Brasil, apresentando os costumes e as vestimentas diferentes que, simbolicamente, remetem ao “exótico”, como os turbantes, os adereços e tudo que fugisse do padrão modular europeu.

Segundo Koutsoukos (2006, p. 106), o “exótico era todo e qualquer elemento que fosse estranho para cultura ocidental”. Em decorrência disso, compravam-se os *cartes-de-visite* para ter como souvenir de apreciação, ao passo que, para a classe burguesa intelectual, usava-se para as análises das cores, dos traços físicos e morfológicos, na medida em que as teorias raciais e darwinismo social estavam em grande demanda nesse período para a comprovação da supremacia branca e europeia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Belém, construída desde seu contato com o colonialismo europeu e a exploração das etnias africanas e indígenas, moldou-se conforme a sociedade amazônica, cheia de traços próprios à imposição sociocultural branca. Adjuntos dessa consequência, o olhar de subalternidade marca a sua história. No século XIX, no período da *Belle Époque*, a cidade serviu de palco para a escravidão, o imperialismo, o racismo científico e a economia da borracha, carregando o peso de se adaptar ao olhar europeu para que assim fosse desejada e comercializada. Havendo uma dicotomia social, a vida cotidiana na cidade divergia do que a mídia governamental queria demonstrar e impor, em vista dos costumes da assimilação.

Esses meios comunicacionais da época eram divulgados, sobretudo, pelo comércio da fotografia, que revela o poder, o *status* e a imposição de um modelo. Tendo muito valor para a imagem internacional, com divulgações em massa, geram grande rentabilidade e obtenção de lucro para os autores. Nesse panorama, o português Augusto Fidanza, em sua estadia em Belém, ao realizar a coleção “Vistas do Pará” de 1875, ressaltou os tipos de pessoas que compunham o cenário belenense. Em um século que o desenvolvimento de teorias de racismo científico entraram em vigor, a catalogação, a tipificação e as análises das diferentes raças ditas “inferiores” condenaram, coisificaram e desumanizaram o mestiço, o negro e o indígena. Portanto, sob a premissa da escravidão e da colonização, efetuou, assim, registros das camadas populares e atores sociais.

Estando em um mundo de enraizamento entre o oprimido e opressor, a mulher racializada, escravizada ou alforriada era subjugada ao olhar branco, que impunha, em seu arquétipo, a sexualização e a exotificação, tornando-se o foco de desejo para souvenir e para os estudos etnográficos da burguesia intelectual. O Brasil estava preso em um processo de abolição lenta e gradual, em vista disso, era necessário passar a ideia de uma escravidão pacífica perante os registros, a exemplo da

representação das Figuras 1, 2, 3 e 4, sendo reproduzida nos estúdios uma adaptação de cenas urbanas, simulando as condições de trabalho e social de forma amenizada. Além disso, levou os tipos sociais que chamavam atenção do que era diferente e estranho do europeu.

Em virtude disso, podemos afirmar que os *cartes-de-visite* produzidos por Fidanza têm o objetivo de reiterar a exotização, a tipificação e a desumanização dos corpos de mulheres negras e pardas mediante as tipificações sociais em uma sociedade cujo racismo científico caminhava para a eugenia, com a valorização do eurocentrismo e da supremacia da raça branca pura.

Atualmente, ainda se lida com a perpetuação dessas representações nessas mulheres, ainda que não mais em cartões de visitas, mas na comunicação visual. Como a estrutura racista que está entranhada estruturalmente no país antes mulheres negras e pardas, manifestando-se por meio institucional e pessoal, estendem-se às manifestações culturais, sociais, econômicas, religiosas e ambientais. Quando a interseção do gênero e raça se depara com vivências específicas relacionadas ao racismo, a exotização da mulher racializada é explorada e exportada internacionalmente, sendo a domesticação dos seus corpos uma premissa que interfere diretamente na perda de subjetividade em detrimento de um objeto em comum, o que culmina no apagamento histórico de individualidade e localidade de agência e atuante social dos indivíduos, que também contribuíram para aquela sociedade.

Mesmo que os registros em *cartes-de-visite* dessas quatro mulheres sejam estáticos e tenham enchido os bolsos de Fidanza, sem terem seus nomes revelados, reconhecidos e, portanto, invisibilizados, além de suas imagens e corpos categorizados, estereotipados e exotificados mundo à fora, o objetivo do autor com essas imagens não deve ser conformado, embelezado e admirado. Na verdade, para nós, a análise dessas imagens de “ontem” deve estimular o pensar do Brasil atual e de seus desafios atrelados ao racismo e à misoginia, contexto em que a História seja revista e ressignificada sob outras representações.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, R. I.; LIMA, A. D.; MOURÃO JUNIOR, M. Biometria de frutos de buriti (*Mauritia flexuosa* L. F. -aracaceae): produção de polpa e óleo em uma área de savana de Roraima. *Amazônia: CI e Desenvolvimento*, Belém, v. 5, n. 10, p. 71-85, jan./jun. 2010.

BELTRAMIM, Fabiana. *Sujeitos Iluminados: A reconstrução das experiências vividas no estúdio do Christiano Jr.* 2009. 270 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

BENTO, Mário Rogerio. *Classificação racial: entre ideologia e a técnica.* 2008. 120 f. Dissertação (mestrado em ciências sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: o uso de imagem como evidência histórica*. Bauru, EDUSC, SP, 2017.
- CAMPELLO, E. O segredo de Conceição Evaristo em “Fios de ouro” e em “O sagrado pão dos filhos”. *Letras de hoje*, [S.l.], v. 56, n.2, pg. 204-214, 2021. Disponível: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40479>>
- CANCELA, Cristina Donza. *Adoráveis e dissimuladas: as relações amorosas das mulheres das camadas populares na Belém do final do século XIX e início XX*. São Paulo: Livraria da Física, 2021.
- COSTA PEREIRA, J. V. Caboclo Amazônico. In: *TIPS e Aspectos do Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1975. p. 12-15.
- COTRIM, A. A figuração da mulher negra e a crítica do naturalismo em Machado de Assis: Armininda, Sabina e Mariana. *Inter Litteras*, [S.l.], n. 2, p. 145-188, 30 nov. 2020.
- FIDANZA, Felipe Augusto. *A vendedora*. 1869. Fotografia i:9,2 x 5,5 cm. Disponível em: <<https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browsw.tt.html>>. Acesso em: 7 dez. 2022.
- FIDANZA, Felipe Augusto. *Afro-brasileira*. 1869. Fotografia, i: 9,2x 5,5 cm. Disponível em: <<https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browsw.tt.html>>. Acesso em: 7 dez. 2022.
- FIDANZA, Felipe Augusto. *Cabloca*. 1869. Fotografia i:9,2 x 5,5 cm. Disponível em: <<https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browsw.tt.html>>. Acesso em: 7 dez. 2022.
- FIDANZA, Felipe Augusto. *Mulata*. 1869. Fotografia, i: 9,2x 5,5 cm. Disponível em: <<https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browsw.tt.html>>. Acesso em: 7 dez. 2022.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. [S.l.]: Global Editora, 2019.
- FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiro do século XIX*. 2. ed.. São Paulo: Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais, 1979. p.79-174
- GALVÃO, E. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa da Itá, Amazonas*. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1955.
- HAGE, Fernando. Olhares e imagens da mulher paraense atravessando a cidade entre os séculos XIX e XX. *Colóquio de Moda*, 8., Belém, p. 1-14. Anais [...]. Belém, 2011.
- JACKSON, John P.; WEIDMAN, Nadine. The origins of scientific racism. *The journal of black in higher education*, [S.l.], p. 66-79, 2006.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.
- LIMA, D. A Construção Histórica do Termo Caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos do NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, p. 5-32. 1999.
- LIMA, D. Equidade, Desenvolvimento Sustentável e Preservação da Biodiversidade: algumas questões sobre a parceria ecológica na Amazônia. In: CASTRO, E.; PINTON, F. (Org.). *Faces do Trópico Úmido: conceitos e questões sobre desenvolvimento e meio ambiente*. Belém, Pará: CEJUP, UFPA-NAEA, 1997. p. 285-314.
- LIMA, D. *The Social Category Caboclo: history, social organization and outsider's social classification of the rural population of an amazonian region*. Dissertation (Ph.D.) – University of Cambridge, Cambridge, 1992.
- MIRANDA, Monique. *Classificação de raça, cor e etnia: conceitos, terminologias e métodos utilizados nas ciências da saúde no Brasil, no período de 2000 a 2009*. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em saúde pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo cruz, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

PANTOJA, Ana Lídia Nauar. Cenas do Mundo do Trabalho: Fragmentos de Experiências e Trajetórias de Mulheres Negras em Belém do Pará (1890-1910). *Revista Gênero UFF*, Niterói, v. 4, n. 2, p. 31-52, 2004.

PARKER, E. The Amazon Caboclo: an introduction and overview. In: PARKER, E. (Ed.). *The Amazon Caboclo: historical and contemporary perspectives*. [S.l.: s.n.]. *Studies in Third World Societies*, n. 32, p. 17-51, June 1985.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SARGES, Maria de Nazaré; PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Fotografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX). *Revista de Estudos Amazônicos*, v. VI, p. 01-31, 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil de 1870 - 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Lilian Ramos. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afro-descendente no Brasil no par de línguas espanhol – português. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 57, n. 1, p. 71-88, 2018.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. A moda que veio das ruas: vestuário e adornos dos tipos sociais femininos em Belém PA (1870 – 1912). *Revista Arts Histórica*, Rio de Janeiro, n 19, p. 201-225, 2019.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869 – 1875). *Revista Dobras*, Belém, n. 30, p. 157-180, 2020.

TRINDADE, Ronaldo José, Mulheres de Má Vida: Meretrizes, Infieis e Desordeiras em Belém (1980-1905). In: ÁLVARES, Maria Luzia M.; D'INCAO, Maria Angela. (Org.). *A Mulher Existe? Uma Contribuição ao Estudo da Mulher e Gênero na Amazônia*. Belém: UFPA – GEMPA, 1995. p. 42- 48.

VASQUEZ, Pedro. *A Fotografia no Brasil do Século XIX: 150 anos do Fotógrafo Marc Ferrez 1843-1993*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.