

História de vendedoras: arte e visualidade no Brasil

Caroline Fernandes*

Resumo

A tela *Vendedora de cheiro* foi pintada em 1947 pela artista paraense Antonieta Santos Feio, que buscou no trabalho urbano de mulheres comuns a referência para sua obra. Particularmente, o trabalho das mulheres vendedoras, das quitandeiras, aparece repetidas vezes na produção de artes plásticas feita no Brasil, seja em aquarelas, gravuras e desenhos de pintores-viajantes, assim como em fotografias de cartões de visita do século XIX; percorrendo a produção de artistas de várias gerações ao longo do século XX. O objetivo deste trabalho é acompanhar as soluções presentes em trabalhos de alguns desses artistas que, em diferentes tempos e utilizando-se de técnicas variadas, forneceram elementos para construção de uma visualidade capaz de dar suporte à experiência visual da vendedora.

Palavras-chave: vendedoras - arte –cultura visual

Abstract

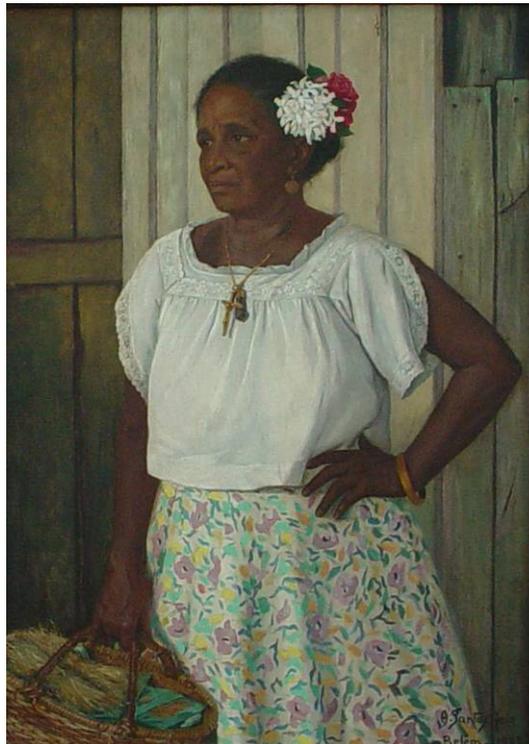
The picture *Vendedora de cheiro* was painted in 1947 by the Pará's artist Antonieta Santos Feio, who searched in the urban work of common women the reference for her work of art. Particularly, the seller women, the grocers, appear repeated times in the production of plastic arts made in Brazil, either in watercolors, engravings and drawings of painter-travelers, as well as in photographs of business cards of century XIX; covering the production of artists of some generations throughout century XX. The objective of this article is looking for some artists' solutions that, in different times and using itself of varied techniques, had supplied elements to construct visual culture to give supported to the visual experience of the street vendor.

Key-words: street vendor – art – visual culture

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), com apoio do CNPq.

2

Vendedora de cheiro é um retrato de meio corpo de uma mulher negra em perfil, vestida com blusa branca e saia florida, nos cabelos um indiscreto arranjo de flores brancas e vermelhas, compondo com os brincos, pulseira e corrente dourada no pescoço. Na mão direita segura um cesto de palha com cheiros de papel¹. Pode-se dizer que a imagem remete a uma figura bastante popular nas ruas da capital paraense desde o século XIX, como mostram as referências tanto de viajantes, como de escritores e artistas locais. A tela foi pintada em 1947 por Antonieta Santos Feio, que buscou no trabalho urbano de mulheres comuns a referência para sua obra. Particularmente, o trabalho das mulheres vendedoras, das quitandeiras, aparece repetidas vezes na produção de artes plásticas feita no Brasil, seja em aquarelas, gravuras e desenhos de pintores-viajantes, assim como em fotografias de cartões de visita do século XIX; percorrendo a produção de artistas de várias gerações ao longo do século XX. O objetivo deste trabalho, então, é acompanhar algumas soluções presentes em trabalhos de artistas que, em diferentes tempos e utilizando-se de técnicas variadas, forneceram elementos para construção de uma visualidade capaz de dar suporte à experiência visual da vendedora.



Antonieta Santos Feio, *Vendedora de cheiro*, c. 1947, óleo s/ tela, 105,6 x 74,3 cm, Museu de Arte de Belém (PA).

¹ O cheiro de papel, até hoje encontrado nos mercados públicos ou vendido pelas ruas de Belém, resulta de uma combinação de raízes, cascas e paus aromáticos, ralados e misturados a trevos, jasmims e rosas, embrulhados em pedaços de papel. Os envelopes cheirosos são colocados em gavetas, baús e armários, perfumando as roupas.

Nascida no final do século XIX no estado do Pará, a pintora Antonieta Santos Feio deixou o Brasil por alguns anos para estudar pintura em Florença, na Itália, especializando-se em retratos. Após retornar a Belém, teve uma participação bastante ativa no campo artístico local: sua trajetória durante a primeira metade do século XX muitas vezes se confunde com o próprio processo de institucionalização das artes plásticas no Pará, de um lado, esteve presente nos principais eventos e instituições promotoras ao longo das décadas de 1920, 30 e 40, por outro, a aquisição de telas suas pelas principais pinacotecas públicas, do município e do estado, asseguraram o desfecho desse processo com a formação dos acervos e posteriormente instituição dos museus.

A tela *Vendedora de cheiro* concorreu ao *VIII Salão Oficial de Belas Artes do Pará*, e apesar de não ter sido premiado², foi adquirida pelo município e hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte de Belém (Mabe)³. Trata-se de uma pintura a óleo com 105,6 x 74,3 cm de dimensão, na qual o desenho é extremamente importante para a estruturação da tela, principalmente no contorno do corpo da modelo, há todo um equilíbrio na distribuição do espaço e na utilização das cores. A luz, que entra pela lateral esquerda do espectador invade a parte superior da pintura, somada à recorrência de cores quentes, como o amarelo e o vermelho, garantindo uma sensação de calor amenizada, como são os fins de tarde em cidades amazônicas a exemplo de Belém. A composição é harmônica, e há toda uma preocupação com a distribuição das cores como meio de chegar mais próximo da condição de verossimilhança. O olhar é marcante, por toda intensidade psicológica que comporta, e contribuí para um processo de individualização da mulher retratada. *À priori*, esta vendedora poderia ser apenas uma referência generalizante, uma mulher comum que trabalha nas ruas da cidade vendendo suas plantas cheirosas, mas é possível que experiência de retratistas da pintora Antonieta Santos Feio tenha prevalecido, e contribuído para uma individualização do sujeito.

O arranjo de flores brancas e vermelhas preso aos cabelos evidencia o embate cromático através das pinceladas rápidas e fortes, exclamando atenção para o rosto, cujas expressões faciais bem demarcadas explicitam a tensão da musculatura da face. Antonieta utilizou bem o jogo de luz e sombra, evidenciando as formas e aumentando a noção de perspectiva, deixando ver os detalhes do corpo e a expressividade do rosto. O colorido do

² Na ocasião, outra tela da artista, “Chico preto”, recebeu 2º prêmio de pintura da comissão do júri do *VIII Salão Oficial de Belas Artes do Pará*.

³ O título original da tela, como se encontra no catálogo do Salão Oficial de Belas Artes e na imprensa da época é “Mulata do cheiro”, mas no registro de tombamento N.º. 95/1. 1/0067 de 1995 do Museu de Arte de Belém (Mabe) consta como “Vendedora de Cheiro”.

4

arranjo de flores mantém uma ambígua relação com a face sem alegria. Apesar dessa preocupação com a coloração do corpo, as cores aparecem com mais desprendimento e leveza nas flores que colorem a saia, deixando ver as marcas dos pincéis. Seu rosto nos provoca também reflexões sobre o tempo, um tempo mágico compreendido e experimentado com a diversidade naturalizada de crenças e valores, presentes na corrente dourada pendurada no pescoço, a qual carrega pingentes que simbolizam uma religiosidade sincrética. A cruz que remete à fé cristã católica, de um lado, e de outro a figa como elemento de práticas e crenças de origem afro-brasileira, emblema do ato sexual, introduzindo a questão do sagrado e do profano, da sexualidade, convivendo de forma naturalizada, sem inquirições ou conflito⁴.

Voltando atenção ao segundo plano da pintura, ao fundo do retrato, Antonieta deixa ver as tábuas de madeira, comumente empregadas em construções arquitetônicas populares, amplamente recorridas ainda hoje nas periferias das grandes cidades e por populações ribeirinhas amazônicas. O recurso aos feixes de madeira enfileirados preferencialmente na posição vertical, e em menor número na horizontal, colabora para o alongamento da imagem e dialoga com referências do construtivismo. Ainda assim, acrescenta novo elemento à ampla rede de debates fornecida pela tela da artista paraense: os espaços sociais, que caracterizam a cidade e fazem parte de experiências distintas dos grupos e indivíduos da sociedade.



Henry Chamberlain, *Quitandeiras na Lapa*, 1819-1820, aquarela, 15 x 22 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP).

⁴ A historiadora Silvia Hunold Lara, chama atenção para a polissemia dos sinais diacríticos que aparecem em registros sobre mulheres escravas no Brasil, que podem ter significados atribuídos a diferentes origens culturais, por exemplo, “A cruz, que aparece pendurada em vários pescoços femininos, tanto poderia simbolizar a junção Deste Mundo com o Outro Mundo, segundo os povos de fala kikongo, quanto ter seu significado fixado pela cultura ocidental-cristã”. LARA, S. H. “Mulheres Escravas, Identidades Africanas”. *O Desafio da Diferença Articulado Gênero Raça e Classe*, Salvador, 2000.

Quando esteve no Brasil, entre 1815 e 1820, o desenhista e pintor inglês Henry Chamberlain observou o dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro e dedicou algumas obras à representação de aspectos desse cotidiano urbano. Algum tempo depois de deixar o continente americano, ele publicou em Londres o álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, com as impressões que levara daqui. Além das 36 gravuras que compunham a edição, deixou pinturas como a aquarela *Quitandeiras da Lapa*, que apresenta, no primeiro plano, uma linha horizontal composta de sete pessoas, duas delas em pé de cada lado e três ao centro, sendo dois adultos, sentados, e uma criança. No segundo plano o desenho revela construções arquitetônicas da cidade, tirando a imagem da planaridade sugerida a princípio e garantindo uma sensação de profundidade. A linha horizontal do primeiro plano é acompanhada pela outra, havendo uma quebra no eixo que se desloca do centro para o lado esquerdo do espectador, com a torre da igreja que se eleva na vertical ao alto, preenchendo o espaço superior da imagem. Essa forma de estruturar a gravura dá destaque aos corpos humanos que se enfileiram de forma simétrica.

Pouco a pouco são fornecidos elementos para compreensão da cena em seu próprio tempo, os pés descalços e a utilização das cores asseguram que se trata de negros escravizados: marrom escuro para definição da cor da pele, variando entre o branco das blusas das mulheres e das calças dos homens, do azul e do vermelho nas saias, nos coletes, nos panos e tabuleiros que carregam à cabeça. Pontualmente aparecem o amarelo e o verde, dando forma para as frutas nos cestos de palha no chão, assim como sinalizando os acessórios utilizados pelas duas mulheres à esquerda, no evidente contraste entre a pele marrom e os colares e pulseiras amarelas. Todos os que estão em pé carregam nas cabeças um tabuleiro ou cesto, provavelmente com alimentos e objetos para serem vendidos pelas ruas. Sentadas à sombra, outras duas mulheres vendem frutas de baixo de uma barraca improvisada com varas de pau e palha; uma delas, aquela que está mais ao centro da imagem, tem o rosto virado na direção do menino a sua frente, como se conversasse com ele; o garoto, também descalço, aparece de costas para o observador.



Baptiste Debret, *Vendedores de arruda* de Jean. Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil, Belo Horizonte /São Paulo: Itatiaia, 1978⁵.

Nesta aquarela, Debret faz referência aos escravos e escravas negras ou seus descendentes que vendiam pelas ruas do Rio de Janeiro plantas de cheiro forte da família das rutáceas, conhecida como arruda. Essa planta, conhecida há muitos anos em diversas partes do mundo, tinha usos variados no Brasil colonial, e sua utilização era associada a diferentes funções. Por seu efeito emenagogo, ou seja, por favorecer ou provocar a menstruação, a arruda era usada como abortivo, mas a infusão da planta para fazer chá também tinha diferentes indicações medicinais. Outra função delegada à arruda estava relacionada à crença em seus poderes sobrenaturais de repelir espíritos do mal, podendo ser usada como amuleto, garantindo proteção e atraindo a sorte. Associada a práticas de origem africana, essa crença não parece ter sido restrita a escravos e descendentes, podendo ser recorrida por diversos sujeitos da sociedade em questão.

A obra do artista parisiense apresentava, no primeiro plano, quatro mulheres negras caracterizadas por serem vendedoras ambulantes; vestidas de forma particular, apesar de exemplificarem tipos de vestimenta comuns à época, cada uma delas exibia de forma diferente um cesto ou tabuleiro onde reservava a planta a ser negociada. No segundo plano, logo atrás das mulheres, vê-se uma parede de edifício, ao seu lado uma porta de madeira, presumida pelos vincos verticais dos feixes de madeira enfileirados e proporcionais, aos poucos a imagem vai se distanciando cada vez mais do primeiro plano, aprofundando o olhar até chegar às casas e telhados que caracterizam o espaço urbano onde é descrita a cena.

Os pés descalços, assim como os adornos: colares de várias voltas, brincos, pulseiras e o turbante na cabeça, assim como os modelos das saias, das blusas e dos mantos, algumas vezes deixando ver o colo e ombros desnudos, afirmava a condição das vendedoras. É

⁵ A primeira edição brasileira de *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* foi no ano de 1940.

7

interessante notar que as duas negras das extremidades, por exemplo, aparecem com ramos de arruda pendurados atrás das orelhas, sob o turbante, a da esquerda do observador faz um gesto com a mão direita como se estivesse acomodando a planta no busto, escondida nos seios, como parece ser a maneira comum de se beneficiar dos poderes da arruda. Esta mesma mulher, com o rosto levemente voltado para direita, carrega no braço esquerdo o cesto onde provavelmente armazenava os ramos da planta aromática, e este é mais um elemento de aproximação visual da tela pintada pela artista paraense Antonieta Santos Feio em 1947.

Os cheiros de papel que aparecem no cesto de palha da *Vendedora de cheiro*, usados entre outras coisas para aromatizar roupas guardadas em gavetas, baús e armários, são resultado da combinação de raízes, cascas e paus aromáticos ralados, misturados a trevos, jasmims e rosas. Os ingredientes mais conhecidos, além da arruda, são a macaca-poranga, cipó-catinga, patchuli, japana, cumaru, alecrim, baunilha, mangerona, açucena, casca preciosa, louro amarelo, jasmim, priprioca e alfazema. A infusão na água de ervas, cascas e raízes cheirosas, flores e essências vegetais é tradicionalmente conhecido no Pará como “banho de cheiro”, prática noticiada por viajantes e descrita por intelectuais pelo menos desde o século XIX, ao qual se atribui o poder de trazer a felicidade, reatar amores desfeitos e abrir as portas da prosperidade e da bem-aventurança, principalmente se tomado em junho, nas noites de São João.



José Christiano Júnior, *Escrava Vendedora de Fruta*, 1865, álbum e cartão de visita, Museu Histórico Nacional (RJ).



José Christiano Júnior, *Escrava Vendedora de Fruta*, 1865, álbum e cartão de visita, Museu Histórico Nacional (RJ).

Nas fotografias de José Christiano Júnior, uma estética diferente daquela utilizada anteriormente, por exemplo, na pintura, faz referência ao trabalho de escravos nas ruas das cidades brasileiras, mas o deslocamento dos sujeitos para um ambiente artificial do estúdio cria outras possibilidades para a representação. Na primeira imagem a mulher carrega o tabuleiro com frutas sobre a cabeça, ela está em pé, com os dois braços dando apoio à sustentação do peso das frutas. O enquadramento do fotógrafo, explorando os limites superiores e inferiores da imagem, dá um sentido de alongamento vertical à fotografia, que acompanha o corpo, estático na pose. As roupas simples e sujas nos dão noção da precariedade da vida nas ruas, do trabalho árduo, das privações, dando destaque a relação de poder que compreendia a personagem representada.

O cartão de visitas cuja imagem central é uma escrava negra vendedora de frutas não dá espaço para a individualidade da mulher, não é exatamente ela o elemento central da imagem, mas aquilo que ela representa enquanto ícone de submissão devida ao seu senhor, já que o título garante tratar-se de uma escrava. Na fotografia seguinte, a mesma mulher está sentada ao lado do tabuleiro de frutas, apoiado sobre um caixote, atrás dele um menino negro segurando uma cesta, descalço e posicionado em diagonal, dirige o olhar à mulher a sua frente. Esta imagem tem uma organização mais horizontal, diferente da primeira, preenchendo o espaço de uma lateral à outra. Se pensarmos numa perspectiva de comparação, as duas formas de organização da pose, uma segurando o tabuleiro sobre a cabeça, em pé; a outra sentada diante das frutas sobre o caixote, eram comuns nas demais obras até aqui analisadas, aparecem, por exemplo, nas quitandeiras de Chamberlain. Nestes casos, contudo, o plano ao fundo dá lugar a um cenário inexistente; este menor interesse na ambientação das imagens favorece o direcionamento do olhar nos sujeitos, embora, deve-se repetir, sem aprofundar na individualidade, diluída na categoria mais extensa da escravidão.



Erotides Américo de Araújo Lopes, *Tipos baianos de rua*. Séc. XIX, Museu Histórico Nacional (RJ).

Aqui temos quatro esculturas que fazem parte de um conjunto de nove estatuetas de casca de cajazeira intituladas *Tipos baianos de rua*, do artista baiano Erotides Américo de Araújo Lopes, nascido em Salvador em 1847, pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional (RJ). Com dimensões aproximadas, as quatro peças representam diferentes mulheres vendedoras: *Vendedora de mamão*, *Vendedora de bananas*, *Negra peixeira*, *Vendedora de frutas*, personagens urbanos da capital baiana no século XIX, classificadas pela instituição que lhes guardam como “estatuetas folclóricas”⁶. As imagens seguem um mesmo padrão de ordenação formal, as quatro mulheres carregam tabuleiros sobre a cabeça, onde equilibram os alimentos que vendem; ambas têm um braço estendido e outro flexionado junto ao corpo; as duas últimas exibem adornos como pulseiras na altura do pulso, sendo que a *Negra peixeira* deixa ver ainda brinco e colares, ao redor do pescoço. Somente nesta há uma referência explícita à negritude no título, como característica definidora, embora se presuma que as demais também contenham elementos para pensarmos em negras escravas ou descendente de escravos, tanto pela fisionomia quanto pela função que desempenhavam nas ruas da cidade.

A imagem da baiana, como representativa desses tipos populares urbanos foi bastante recorrente na produção artística feita no Brasil, principalmente a partir do século XX, e estava bastante associada à figura da mulher vendedora. Algumas décadas mais tarde, durante o período do Estado Novo no Brasil, investiu-se na imagem da baiana como representante da cultura brasileira, capaz de sintetizar um ideal de nacionalidade por meio da figura estereotipada de Carmem Miranda, que foi muito bem aceita por diversos grupos sociais em todo país e no exterior. Além de se harmonizar com a idéia de miscigenação,

⁶ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996, p. 156-157.

10

destacadamente entre brancos e negros, segundo proposições de diversos intelectuais e estudiosos do processo de construção da nação brasileira, por exemplo, ela representava frequentemente a mulher trabalhadora, vendendo comidas em seu tabuleiro⁷, iconograficamente análoga à mulher pintada por Antonieta Santos Feio. Neste contexto, pois, a *Vendedora de cheiro* parece ter sido pensada como uma solução diferente, ou mesmo como um contraponto à imagem da baiana, apontando outras possibilidades.



Lucílio de Albuquerque, *Doceira baiana*, c. 1925, óleo s/ tela.

Doceira baiana é uma tela de 1925 do pintor brasileiro Lucílio de Albuquerque. Vê-se, no primeiro plano, uma pequena e singela mesa de madeira sobre a qual estão dispostos os doces à venda, atrás desta mesa, sentada nos degraus que se elevam do chão, está uma mulher de pele escura, vestida com longa saia vermelha, blusa branca rendada, turbante na cabeça, colar de ouro no pescoço e um manto preto pendendo sobre o ombro direito. No segundo plano, outra mulher sentada no chão, também tem os cabelos ocultados pelo turbante, mas parece estar envolta num comprido manto; vista em perfil, com as pernas flexionadas em noventa graus, a cabeça pende em direção aos joelhos com desesperança. O plano de fundo desta cena, seguindo um padrão mais ou menos constante, deixa ver somente os vincos de uma parede e, à direita do espectador, a indicação de uma porta de madeira. A cena é melancólica e a não ser pelos contrastes de cores na figura central da doceira, prevalecem tons pastéis. Nota-se que não há uma pretensão de engrandecimento da figura da mulher, mas a narrativa visual é empreendida num sentido mais descritivo, de constatação e registro do que

⁷ KERBER, Alessander. “Carmem Miranda: entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. In: *Revista ArtCultura*. Vol. 7, nº. 10. Uberlândia, jan - jun 2005. Pp. 121-132.

enaltecimento. A própria postura da doceira, sentada, além da presença da outra mulher ao fundo, corpo pendente, garantem uma expressão de precariedade e decadência.

Depois de percorrer algumas obras exemplares da produção artística brasileira desde o século XIX, é possível perceber, por tanto, que a tela *Vendedora de cheiro*, pintada em 1947 num contexto bastante específico, em meio a um processo de institucionalização das artes no estado do Pará - com incentivos oficiais para realização de salões de arte e aquisição de obras para cervos públicos - pode ser pensada a partir de sua inserção num contexto mais amplo, tanto espacial como temporalmente, de construção de referências estéticas e experiências visuais bastante próximas, e até mesmo comuns.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996, p. 156-157.
- BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. (Dissertação de mestrado), São Paulo: Unicamp, 2005.
- CIPINIUK, Alberto. *A Face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.
- KERBER, Alessander. “Carmem Miranda: entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. In: **Revista ArtCultura**. Vol. 7, nº. 10. Uberlândia, jan - jun 2005. Pp. 121-132.
- KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.
- LARA, S. H. “Mulheres Escravas, Identidades Africanas”. *O Desafio da Diferença Articulando Gênero Raça e Classe*, Salvador, 2000.