



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

STEFFANY DOS SANTOS FLORES

**O FEMININO EM CENA:** representação do trabalho doméstico na cidade de Belém do Pará  
na primeira década do século XX

BELÉM  
2025

STEFFANY DOS SANTOS FLORES

**O FEMININO EM CENA: representação do trabalho doméstico na cidade de Belém do Pará na primeira década do século XX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de História, do Campus Universitário de Belém, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Bacharel em História

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristina Donza Cancela

BELÉM  
2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

F634f Flores, Steffany dos Santos.  
O FEMININO EM CENA : representação do trabalho doméstico na cidade de Belém do Pará na primeira década do século XX / Steffany dos Santos Flores. — 2025.  
iv, 20. f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Cristina Donza Cancela  
Trabalho de Conclusão (Graduação) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de História, Belém, 2025.

1. Trabalho doméstico, classes populares. I. Título.

CDD 981.1

---

STEFFANY DOS SANTOS FLORES

**O FEMININO EM CENA: representação do trabalho doméstico na cidade de Belém do Pará na primeira década do século XX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de História, do Campus Universitário de Belém, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Bacharel em História

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristina Donza Cancela

Data de aprovação: 02/04/2025

Conceito: Excelente

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristina Donza Cancela  
Universidade Federal do Pará

---

Prof<sup>ª</sup>. M<sup>ª</sup>. Laura Camila Silva da Silva  
Universidade Federal do Pará

**O FEMININO EM CENA: representação do trabalho doméstico na cidade de Belém do Pará na primeira década do século XX**

STEFFANY DOS SANTOS FLORES

**RESUMO:** O trabalho doméstico assalariado na capital da borracha na primeira década do século XX é tema central neste trabalho. Partindo da análise de fontes iconográficas, periódicas e judiciárias, essa pesquisa tem por objetivo entender de que maneira a representação dessas atividades nesses suportes estão embebidas dos papéis sociais normativos e prescritivos de gênero. Buscando pelos fragmentos dessas ocupações, questões de raça e classe social se apresentam como demarcadoras das dinâmicas sociais que essas mulheres experienciavam, apesar da estrutura cotidiana supostamente ditar normas sociais igualitárias a todas elas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher; Trabalho doméstico; representação; arte.

## Introdução

Imagens da figura feminina podem ser vistas desde os primeiros vestígios da humanidade, em grutas da “pré-história”, até a contemporaneidade em peças publicitárias.<sup>1</sup> Segundo argumentação do historiador inglês Peter Burke, em seu livro *Testemunha ocular*, este suporte oferece evidências valiosas para a história das mulheres, visto que os documentos oficiais dos arquivos, frequentemente escritos pelos homens, silenciam as ações e atividades desempenhadas por elas ao longo da história de diferentes lugares e épocas. Contudo é preciso estar atento a uma questão acerca dessas fontes. George Duby, no prefácio ao livro *Imagens da mulher*, diz que: “As mulheres não se representavam a si próprias. Eram representadas” (Duby, 1992, p.14), o que significa dizer que, assim como nos documentos oficiais presentes nos arquivos, é a visão masculina lançada sobre as mulheres que predomina. Questão que podemos constatar no trabalho de Flavia Leme de Almeida intitulado *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais*, no qual a autora, ao analisar inserção feminina no mundo das artes visuais enquanto artistas, discute acerca da consolidação do olhar masculino sobre o feminino nas representações artísticas desde os mais remotos tempos<sup>2</sup>

No contexto de urbanização da cidade de Belém em finais do século XIX e início do século XX, as artes desempenharam papel fundamental no desenvolvimento moral da sociedade, por conta disso são diversos os artistas paraenses, pensionistas do estado, que viajam para o exterior para aprofundar seus estudos. Carlos Custódio de Azevedo compõe esse quadro, estando fora da cidade desde 1891, estudando na *Académie Julian*, com Jules Lefebvre, Lucien Doucet, Marcel Baschet, F. Schommer e Paul Sain, em Paris<sup>3</sup>. A produção

---

<sup>1</sup> PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. 2. ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019. p. 24.

<sup>2</sup> ALMEIDA, Flávia Leme de. Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 57

<sup>3</sup> II COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS SOBRE ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX, 31., 2010, Rio de Janeiro, RJ, Resumos eletrônicos [...]. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/coloquio/coloquio\\_2010/resumos/aldrim.htm](http://www.dezenovevinte.net/coloquio/coloquio_2010/resumos/aldrim.htm). Acesso em 10 de set. de 2022.

que resulta desses estudos são telas onde o tema da figura feminina e do trabalho doméstico<sup>4</sup> são recorrentes.

Suas obras se inserem no que ficou denominado como “pintura de *gênero*”<sup>5</sup> – e nesse sentido a palavra é empregada para designar o estilo de pintura<sup>6</sup> –, ou “pintura de costume”, formadas por imagens que fazem referência à representações da vida cotidiana, de espaços domésticos e dos mundos do trabalho. Tradição que se desenvolvera no florescimento do barroco nos países baixos, sobretudo na Holanda, da Europa católica do século XVII, no século XVIII torna-se popular e, segundo Burke, “sugere que aspectos da vida da classe trabalhadora estavam começando a ser percebidos como “pitorescos”<sup>7</sup> pelos olhos da classe média” (Burke, 2016, p. 169). Nesse sentido, e segundo o contexto exposto anteriormente, a elite da capital da borracha que transformava-se política e socialmente influenciada pela cultura e costumes franceses, criara certo gosto pela cenas de *gênero*. Isso pode ser observado, por exemplo, na aquisição pelo governo do Estado, na figura de Augusto Montenegro, da tela *A fiandeira* (1901) de Carlos Azevedo para ornamentar o Palácio do Governo, mais especificamente o gabinete do governador<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> De acordo com Cristina Wolff “A categoria ‘trabalho doméstico’ tem escondido, ao longo da história, muitas formas diferentes de trabalho. Basicamente, designa um tipo de atividade necessária para a vida, para a reprodução humana em seu sentido amplo; atividade que não é voltada para o mercado. Trata-se dos cuidados com a casa; a produção e manutenção de roupas para o uso da família; o preparo da comida; o cuidado de crianças, idosos e doentes; muitas vezes incluía ainda o cultivo de hortaliças e outros alimentos; a coleta de frutos; a criação de animais, sua alimentação, ordenha e outros cuidados; o artesanato de bens necessários como esteiras, cestos, cerâmica, sabão, banha, óleos diversos, velas, etc. Dessa forma, o “trabalho doméstico” acaba por ser responsável por grande parte da subsistência familiar, como têm demonstrado muitos estudos sobre o terceiro mundo.”

WOLFF, Cristina Scheibe. **Mulheres da Floresta: Uma História Alto Juruá, Acre (1890-1945)**. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 79.

<sup>5</sup> O termo pintura de *gênero* faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos, que tomaram a pintura holandesa do século XVII. Em pleno florescimento do barroco na Europa católica, desenvolve-se nos Países Baixos, sobretudo na sua porção holandesa protestante, um estilo sóbrio, realista, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, de temas da vida diária, de homens dedicados a seus ofícios, de mulheres no interior da casa e de festas comunitárias, no campo e na cidade. As imagens caracterizam-se, em geral, pela riqueza de detalhes, pela precisão e apuro técnico, numa tentativa de registro fiel do que o olho humano é capaz de captar. Nada mais distante da exuberância barroca, dos temas nobres e dos padrões de beleza que orientam a representação dos corpos na pintura italiana, por exemplo.

Uma vertente artística que não se preocupou em retratar grandes nomes ou cenas históricas, mas o cotidiano de pessoas simples ocupadas em seus afazeres.

PINTURA de Gênero. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79987-pintura-de-genero>. Acesso em: 02 de abril de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>6</sup> O termo “gênero” merece olhar atento neste trabalho, pois pode surgir em dois momentos distintos: ora para referir-se ao estilo ao qual Carlos Azevedo pinta, ora para acionar a categoria de análise da teoria feminista. Por conta disso, ao tratar-se do estilo das obras do artista, a palavra “gênero” será destacada em *itálico*, para melhor compreensão do leitor/leitora.

<sup>7</sup> Que parece uma pintura.

<sup>8</sup> ALVES, Moema de Bacelar. **Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX**. 2013. MENDONÇA, Paulo Knauss. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de história, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. p.124

Entretanto, é necessário atentar-se a uma questão pertinente nesse gênero visual que Burke chama-nos atenção. Segundo o autor, imagens de interiores domésticos possuem certo “efeito de realidade” que leva o espectador(a) a ter uma “impressão de contato direto com a vida no passado” e, para além disso, “estas (imagens) devem ser vistas como um gênero artístico com regras próprias em relação ao que deve ou não ser mostrado” (Burke, 2016, p. 134-135). Levando em consideração essa argumentação, e relacionando as duas telas de Azevedo que serão utilizadas neste trabalho com outras fontes do período analisado, podemos considerar que existe certo tipo de “alegoria moral” e “idealização” presentes nos trabalhos do pintor, visto que o artista, é um “comunicador com sua própria pauta” (Burke, 2016, p. 136). O que significa dizer que, as representações contidas em tais obras contêm lições do ideal sobre o papel da mulher na sociedade, que não necessariamente correspondiam com a realidade prática e social de mulheres pertencentes às camadas populares da sociedade belenense do período em análise.

A cidade de Belém nesse período estava passando por inúmeras transformações em sua estrutura<sup>9</sup>, e inevitavelmente elas acarretaram certas mudanças na vida social cotidiana da população. Maria de Nazaré Sarges ao escrever sobre as transformações político-sociais na capital paraense desse período argumenta que elas estavam diretamente atreladas ao *boom* da economia da borracha e que toda essa riqueza contribuiu para uma reorganização do espaço urbano<sup>10</sup>. Com isso, cabe pensarmos de que forma essas modificações aparecem no mundo das artes, no judiciário e na imprensa. Mais do que isso, cabe pensar como o cotidiano da sociedade belenense – e mais especificamente o das mulheres das camadas subalternas– é pensado e apreendido pelos produtores das documentações disponíveis.

Entender o processo artístico civilizador desenvolvido no período referente à imagem da mulher, destacar as singularidades que marcavam o dia-dia das mulheres belenenses e como as mudanças urbanas e sociais alteram o cotidiano feminino do primeiro decênio do século XX, levando em conta as questões de gênero, classe social e raça, são questões que norteiam essa pesquisa.

## **Mulheres em tela**

---

<sup>9</sup> Estrutura nesse sentido diz respeito tanto ao seu significado material quanto ao organizacional.

<sup>10</sup> SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)**. Belém: ed. Paka-Tatu, 2000. p. 55.

Como dito no começo deste trabalho, as imagens oferecem para a história das mulheres uma fonte valiosa, principalmente no que diz respeito aos tipos de trabalho que esperava-se que as mulheres realizassem – muitos desses inseridos na economia informal, o que fazia com que raramente aparecessem em documentos oficiais. Segundo o historiador Michel Vovelle as fontes iconográficas “falam onde o texto se cala” (Vovelle, 1996, p.8 *apud* Costa, 2002, p.23), e nesse sentido, historiadores(as) das mulheres, fazendo uso dessas fontes, teriam acesso aos mundos do trabalho feminino silenciados pelas documentações oficiais. No entanto, Michelle Perrot destaca que “entre as épocas e os artistas, uns são mais simbólicos, puramente idealistas, outros são mais reais, e mesmo realistas. Isso não impede que a imagem das mulheres seja um mistério, ora escondendo ora revelando o que sabemos, tanto sobre as épocas quanto sobre os artistas” (Perrot, 2006, p. 25).

No Brasil, na virada do século XIX para o século XX, marcada pela mudança na forma de governo – de império para república, o mundo das artes desempenhou papel fundamental na criação de símbolos com modelos e ideias que pretendia-se instaurar na nação. Nesse contexto, a figura feminina é frequentemente acionada por artistas positivistas brasileiros que pretendiam associar a nova forma de governo à imagem da mulher, assim como acontecera na França.<sup>11</sup> Contudo, os esforços não obtiveram apenas o resultado esperado, e a figura feminina logo passou a servir como forma de ridicularizar a República, isso porque, de acordo com José Murilo de Carvalho, o Brasil não possuía terreno social e cultural férteis para que essa alegoria se sustentasse. Porém, isso não significa dizer que não havia outras produções que evocassem a figura da mulher, e principalmente da mulher burguesa, até mesmo porque, nesse momento, são raras as produções que evocavam a imagem da mulher do povo ocupada em seus ofícios.

No entanto, a nível nacional, há um caminho aberto por Almeida Júnior, em 1879, com a obra *O Derrubador Brasileiro*, seguida de *Nhá Chica* (1895) e *Saudade* (1899), para que sujeitos “comuns” aparecessem no mundo das artes. O interesse pelo regionalismo, pela população das camadas subalternas, são marcas registradas das produções do artista e, ocasionalmente, inspiraram alguns artistas da época<sup>12</sup>. Em Belém do Pará destaca-se algumas produções do pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo. O artista, como exposto

---

<sup>11</sup> CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2017. p. 79

<sup>12</sup> Importante destacar que Almeida Júnior, assim como tantos outros artistas, aperfeiçoou seus estudos na França através do financiamento concedido pelo Estado Brasileiro. Na oportunidade também participou de quatro edições do *Salon de Paris* entre os anos de 1879 a 1882. Veja mais em: PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

anteriormente, dedicou-se a pintar cenas da vida rotineira da cidade, temas da vida cotidiana como homens realizando seus ofícios e mulheres cuidando dos afazeres domésticos. Esta última podendo ser vista nos quadros *A fiandeira* (1901) [Figura 2] e *Coradouro de roupa* (1903) [Figura 3]<sup>13</sup>.

Carlos Azevedo, filho do comerciante Feliciano de Souza Azevedo<sup>14</sup> iniciou sua carreira ainda à época do Império Brasileiro (1822-1889), mais especificamente em 1820, quando trabalhou como aprendiz na Casa da Moeda como gravador no panorama da medalhística brasileira, posteriormente aprovado como abridor de cunhos em março de 1820. Durante esses anos trabalhou com Zeferino Ferrez, e ambos foram considerados os dois gravadores da fase inicial da medalhística imperial brasileira<sup>15</sup>. Junto de Quintino José de Faria também foi responsável, em meados do século XIX, pela configuração dos selos postais “Olhos-de-Boi”, impressos na Casa da Moeda do Brasil e colocados em circulação pelos Correios do Império em 1 de agosto de 1843.

A partir de 1891, no contexto da Primeira República (1889-1945), Azevedo, enquanto pensionista do Estado<sup>16</sup>, aprofundou seus estudos de pintura na *Académie Julian*<sup>17</sup>, em Paris. Ao retornar a capital paraense em 1901, realizou sua primeira exposição em uma residência à Rua João Alfredo, que de acordo com Moema de Bacelar Alves, era “uma forma de mostrar ao público, aos financiadores de seus estudos e aos críticos o aperfeiçoamento que o curso havia proporcionado” (Moema, 2013, p.28). A exposição durou quatro dias e na ocasião foram expostas em torno de vinte telas de variados tamanhos trazidas diretamente da França<sup>18</sup>. As críticas em relação aos trabalhos expostos em sua maioria foram elogiosas, destacando aspectos positivos da produção do artista como sua capacidade de “sentir o que vê” bem como o bom encaminhamento na direção da pintura de *gênero*, nas palavras do crítico Antonio de Carvalho<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Carlos Custodio de Azevedo também foi o responsável pela produção de: *Cozinha francesa* (1899); *Coqueiros* (1905) e *Entrada do Círio no Arraial de Nazaré* (1905), dentre tantas outras telas que por, certamente, pertencerem a acervos particulares não tem-se acesso atualmente. Nesta pesquisa optou-se por trabalhar com apenas as duas telas citadas.

<sup>14</sup> O documento no qual essa informação foi coletada não fazia referência à mãe do artista.

<sup>15</sup> ROCHA, Ricardo de Souza. A medalha Arquitetura Brasileira de Honório Peçanha (1978): relações entre escultura e arquitetura no crepúsculo do modernismo. *Antíteses*, Londrina, v.17, n. 33, jan.-jul. 2024, p. 471.

<sup>16</sup> Os pensionistas do Estados eram artistas que recebiam financiamento do governo estadual para aperfeiçoamento artístico em academias ou escolas no exterior, principalmente na França e Itália. Também havia os financiamentos concedidos pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro custeados pelo Estado brasileiro, concedido à artistas contemplados em concursos realizados para este fim. Veja mais em: VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

<sup>17</sup> A *Académie Julian* era uma escola de arte privada fundada em 1867 pelo pintor, professor e gravador francês Rodolphe Julin.

<sup>18</sup> ALVES, *op.cit.*, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 119.

Já no ano de 1906 Azevedo realiza sua segunda mostra, desta vez no *Foyer* do Theatro da Paz – sendo o primeiro pintor paraense a realizar uma grande exposição individual no espaço – com aproximadamente sessenta obras, sendo mais da metade delas vendidas nos primeiros três dias de exibição. Informações acerca dos títulos e precificação das obras, bem como parte da trajetória do artista e as críticas feitas referentes a suas produções em periódicos franceses, podem ser encontradas no catálogo da exposição, organizado pelo próprio artista, que por conta de localização – o catálogo atualmente pertence ao acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), não estando disponível para consulta remota – não foi possível ser consultado na íntegra. Apesar disso, é possível vislumbrar a referida mostra em uma fotografia que posteriormente fora transformada em cartão postal. Nela, segundo Alves (2013, p.99), é possível observar um grupo de pessoas “decentemente vestidas”, além da presença de mulheres e crianças, que indicariam “o ambiente familiar que cabia às exposições”. A veiculação da imagem da presença dessas pessoas nesse espaço, configura o sentido de educação da sociedade que as artes desempenhavam nesse período<sup>20</sup>.



Figura 1: Cartão Postal – Exposição de Carlos Custódio de Azevedo, 1906

Fonte: Belém da Saudade: A memória de Belém no início do século em cartões-postais.

Atrelado a isso, a crítica de arte entresséculos no Brasil desempenhou um papel pedagógico na sociedade, onde o crítico tinha como função formar, educar o olhar do cidadão e civilizar através das belas artes. Dessa maneira, é possível notar nas críticas veiculadas nos periódicos da capital paraense um destaque maior às técnicas utilizadas nas produções do que

<sup>20</sup> Ibid., p. 99.

aos temas das obras<sup>21</sup>. No caso da produção de Azevedo, as telas produzidas à época que estivera na França receberam maior apreço da crítica por sua técnica, desenho e cor, apesar da perceptível preferência do público pelas obras que retratavam paisagens e hábitos locais – essas sendo as primeiras a serem adquiridas na segunda mostra<sup>22</sup>. Apesar da preferência por parte da crítica pelas telas que retratavam cenas de costumes europeus, “A Exposição Azevedo” – como foi chamada na edição de 3 de fevereiro de 1906 pelo periódico *Folha do Norte* –, fora louvada como “uma grande iniciativa à causa do progresso e ‘da edificação moral do povo’”<sup>23</sup>. Nesse sentido, ao analisarmos as duas telas que compõem este trabalho é necessário inseri-las nesse contexto e lembrar que Azevedo era “um dos protegidos pelo mecenato de Lemos”<sup>24</sup> (Coelho, 2014, p. 65), o que significa dizer que o artista serviu, de certa forma, aos projetos de reforma social empreendidos pelo Estado. Logo, as pinturas de *gênero* produzidas pelo artista, e mais especificamente aquelas que retratam as mulheres, surgem não como representação da vida cotidiana pelo seu próprio valor, mas como um símbolo moral<sup>25</sup>.

Ao nos determos à primeira tela, que retrata a figura de uma mulher idosa de lenço na cabeça em um pequeno espaço de trabalho e ocupada em alinhar uma roca de fiar tendo aos pés uma espécie de trouxa e outros elementos possivelmente auxiliares de sua tarefa, é importante percebermos o ambiente que Azevedo pinta. Com características das técnicas adquiridas nos quase dez anos de estudo no exterior, o pintor retrata um ambiente limpo e modesto, pouco iluminado pela janela com cortina ao lado esquerdo, em cores escuras e sóbrias presentes na tradição que se desenvolvera nos Países Baixos do século XVII, sobretudo na Holanda. Após seu retorno para a Amazônia, é possível observarmos uma transformação não apenas em seu estilo, mas também em sua técnica e escala cromática. Tais aspectos podem ser notados na terceira figura, onde Azevedo retrata um fundo de quintal amazônico, composto por uma vegetação tipicamente tropical, acompanhada de uma horta que é dividida do restante da imagem por uma cerca. No lado esquerdo da tela podemos observar uma galinha ciscando o chão, ao lado da retrete com porta de madeira, tendo ao

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>24</sup> Antonio José de Lemos (1843-1913), Intendente Municipal de Belém entre os anos de 1897 a 1912 imprimiu na capital paraense diversos projetos civilizacionais e reformas urbanas. A combinação das obras públicas, patrocínios culturais e financiamento concedidos às artes são pontos característicos da sua atuação como mecenas na capital da borracha. Veja mais em: COELHO, Geraldo Mártires. **A Lira de Apolo**. 1ª ed. Belém-PA: ed. Estudos Amazônicos, 2014. p.65. & FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **QUIMERA AMAZÔNICA: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará (1890-1910)**. **Clio: Revista de Pesquisa Histórica**, Pernambuco, v. 28, n. 10, jan.-jun, p. 1-22, out. 2011.

<sup>25</sup> BURKE, *op. cit.*, p.177.

fundo dois vasos de plantas, e do lado oposto uma mulher negra *quarando* roupas, tendo aos seus pés uma bacia – supostamente d’água.

Tais aspectos são marcas da pintura de *gênero* regionalista, que para além de retratarem cenas da vida rotineira da população simples, com temas sobre o trabalho e lazer, ilustram aspectos específicos da cultura, do povo, do território e do cotidiano, de dada localidade e sociedade<sup>26</sup>. No caso de Carlos Azevedo, vemos esse movimento ao contrapomos seu trabalho produzido quando esteve na França (*A Fiandeira*, 1899) e sua tela (*Coradouro de Roupas*, 1903) após seu retorno para Belém. Características propriamente amazônicas e os hábitos do povo tomam conta dos cenários do artista, buscando de acordo com Figueiredo “a construção de uma identidade regional”<sup>27</sup>.

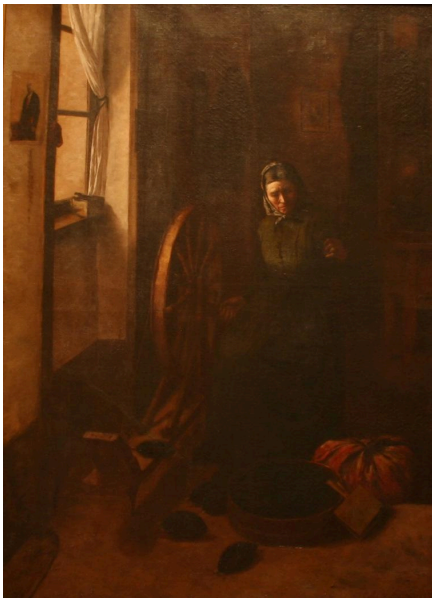


Figura 2: Carlos Custódio de Azevedo, *A Fiandeira* 1901, óleo sobre tela. 149 x 121 cm. Acervo do Museu Histórico do Estado do Pará

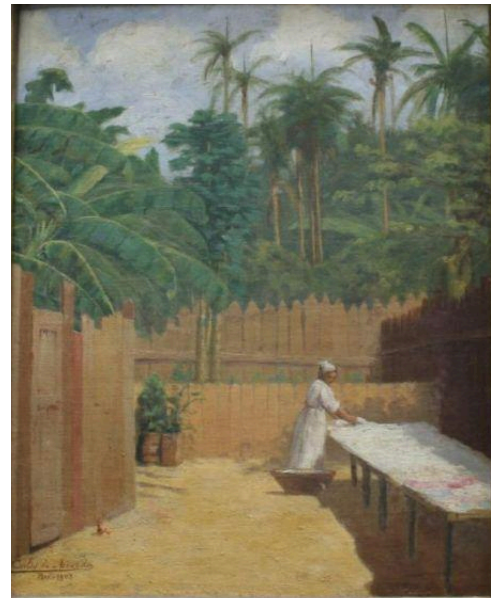


Figura 3: Carlos Custódio de Azevedo, *Coradouro de Roupas*, 1903, óleo sobre tela, 43,5 x 36 cm Acervo do Museu de Arte de Belém

Essa mudança de narrativa visual na obra de Azevedo talvez possa ser explicada pelos novos ideais nacionais que se constituíam após o advento da República. Segundo Figueiredo (2015, p. 22) “para a elite da época estava em jogo marcar o fim do Império e a aurora da república”, e baseadas nessa ideia estavam as novas concepções organizacionais, higienistas e construtoras de uma identidade regional, que marcaram a primeira década do século XX. O projeto urbanístico desenvolvido pelo então intendente Antônio Lemos redefiniu espaços na

<sup>26</sup> PITTA, *op. cit.*, p. 84-86.

<sup>27</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os pintores e a cidade de Belém: arte e paisagem (séculos XIX e XX). In: **Belém do Pará: história, cultura e cidade - Para além dos 400 anos**. SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. (orgs.). 1. ed. Belém: Editora Açaí, 2016.

capital paraense, e se em dado momento da história as *creadas* eram obrigadas a se deslocarem aos espaços públicos como fontes e rios com a finalidade de realizar a lavagem das roupas da família de seu patrão/patroa, a partir das mudanças na ordem social, passaram a ficar detidas aos quintais ou porões das casas das famílias mais abastadas da cidade de Belém. Maria Izilda resume bem essa experiência ao escrever sobre a cidade de São Paulo:

Essa função passou a ser realizada prioritariamente, embora não exclusivamente, nos domicílios dos patrões, onde as lavadeiras passaram a trabalhar como mensalistas e, principalmente, diaristas. Assim, nos quintais, utilizando-se de grandes bacias de madeira ou tinhas, em “repuxos com tanques” e água encanada, lavavam, quaravam, estendiam as roupas em cordas sustentadas por bambus para secar ao sol<sup>28</sup>.

O trabalho assalariado de tecelagem, costura, renda e bordado realizado no interior dos domicílios como forma de complementação de renda de mulheres das classes baixas da sociedade, fora visto como conciliador das virtudes femininas – o cuidado com a casa e os filhos –, por muitas vezes possibilitar à mulher o trabalho no interior de sua própria residência conectando o trabalho assalariado aos afazeres domésticos, em uma espécie de prolongamento dessas atividades<sup>29</sup>. Segundo Matos, o universo das fábricas têxteis era ocupado em sua maior parte por mulheres jovens e solteiras, restando para as mulheres casadas, entre outros, o emprego de agulha no interior dos domicílios<sup>30</sup>. O trabalho nas fábricas antes do casamento aparecia para mulheres da classe proletária como regra, sendo geralmente suspenso após o casamento devido às novas cobranças impostas a elas. Nesse sentido, de acordo com a autora, podemos afirmar que “as atividades de agulha estiveram delineadas no campo de conexão entre os trabalhos domésticos e assalariados, em uma interpenetração do público e do privado”<sup>31</sup>.

Com o advento da máquina de costura ainda no século XIX<sup>32</sup>, a manutenção dessas mulheres nos interiores domésticos perdurou e foi facilitada. De acordo com Joana de Moraes Monteleone, esse produto trazia alguns benefícios às normas sociais vigentes: primeiro a reputação feminina não seria manchada e a honra corrompida por estarem transitando nas ruas

<sup>28</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. Do público para o privado: redefinindo espaços e atividades femininas. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 4, 1995, p. 97-115.

<sup>29</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002. p. 98.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>31</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e poder: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo, 1888-1934)**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 94.

<sup>32</sup> No Brasil as máquinas de costura começaram a ser vendidas para mulheres que pertenciam às elites, mas ao passar do tempo se popularizaram e se tornaram mais baratas. Veja mais em: MONTELEONE, Joana de Moraes. “Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920)”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, e48913, 2019.

ou se ocupando de atividades nas fábricas; segundo, e já exposto anteriormente, as mulheres ganhavam um “extra” para auxiliar na renda da casa; e por fim, devido essa atividade não ser vista como trabalho, as mulheres não estariam competindo com os homens por postos dentro das fábricas<sup>33</sup>. Nesse sentido, conforme argumenta Matos, por algum tempo estudos que se debruçaram sobre a participação da mulher no mercado de trabalho urbano no processo brasileiro de industrialização, minimizaram a atuação feminina em detrimento da masculina justamente por suas atividades se concentrarem em setores da esfera privada da sociedade, característica que gerou a escassez de fontes documentais, visto que essas trabalhadoras não aparecem em estatísticas oficiais<sup>34</sup>.

Nos jornais que circulavam pela capital paraense à época consultados para essa pesquisa foram percebidas as demandas e preferências pelo trabalho de mulheres costureiras, lavadeiras e criadas, especialmente imigrantes portuguesas, visto que para a ideologia da época, tais mulheres eram consideradas mais “higiênicas e civilizadas”<sup>35</sup>. Entretanto, nas páginas dos mesmos jornais, na seção de *Echos de Notícias*, foi possível identificar um número considerável de mulheres lavadeiras pretas e pardas detidas por “distúrbios a ordem” ou por “embriaguez”<sup>36</sup>, como o caso de Maria de Salles Almeida, de 25 anos, que no dia 23 de fevereiro de 1897, fora detida no *albergue* da Rua Nova junto com outras dez pessoas pelo mesmo fato<sup>37</sup>. Essas notícias nos mostram que, apesar da preferência pelos trabalhos das imigrantes, o ofício do cuidado com as roupas das elites também era efetuado por mulheres negras, que além do estigma da pobreza, também sofriam com questões raciais.

Esse trabalho indispensável ao funcionamento de qualquer sociedade deve permanecer invisível. Não devemos nos dar conta de que o mundo onde circulamos foi limpo por mulheres racializadas e superexploradas. Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos – o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito. Por outro lado, o capitalismo produz inevitavelmente trabalhos invisíveis e vidas descartáveis. A indústria da limpeza é uma indústria perigosa para a saúde, em todos os lugares e para aquelas e aqueles que nela trabalham. Sobre essas vidas precárias e extenuantes para o corpo, essas vidas postas em perigo, repousam as vidas confortáveis das classes médias e do mundo dos poderosos. (Vergès, 2020, p. 24)

<sup>33</sup> Ibid., p. 7.

<sup>34</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e poder: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo, 1888-1934)**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 89.

<sup>35</sup> Para mais informações acerca desta e outras questões sobre o trabalho feminino na cidade de Belém consulte: GOMES, João Arnaldo. **A “República de Saias” : Trabalho feminino em Belém (1890-1920)**. 2024. LACERDA, Franciane Gama. 217 f. : il. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

<sup>36</sup> Folha do Norte, 23 de março de 1897 p. 3; Folha do Norte, 01 de abril de 1897; Folha do Norte, 07 de abril de 1897, p. 3.

<sup>37</sup> Folha do Norte, 23 de fevereiro de 1897 p. 2.

Essas questões apresentam-se às mulheres negras como uma “herança escravocrata” – nas palavras de Beatriz Nascimento –, ao passo que seu papel como trabalhadora na sociedade não muda muito desde o período colonial brasileiro<sup>38</sup>. “Numa sociedade onde a divisão racial e sexual do trabalho faz dos negros e das mulheres trabalhadores de segunda categoria” (Gonzalez, 2020, p.109), a mulher negra é recrutada para desempenhar atividades subqualificadas e mal remuneradas, entre elas as que compõem o quadro abrangente dos trabalhos domésticos, tão importantes para a sustentação da economia capitalista e do patriarcado. Dessa forma, é possível vislumbrar a tripla discriminação que sofre a mulher negra na sociedade brasileira – seja do início do século XX, seja no atual século XXI –, “uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p.58).

Debruçando-se em pesquisas sobre o folclore, o antropólogo e historiador Vicente Salles encontra vestígios dos trabalhos dessas mulheres nos “cantos de trabalho” das *taieiras*, na voz do povo, ou *talheiras*, na voz de gente culta<sup>39</sup>. As taieiras configuraram um grupo de trabalhadoras negras organizado informal e espontaneamente numa espécie de associação/sociedade que perdurou até a primeira ou segunda década do século XX. Tal associação fora lembrada pelo caráter lúdico de suas manifestações, o que não exclui a suspeita de que também tenha tido o sentido de organização e proteção do trabalho, especialmente na defesa de seus salários<sup>40</sup>. A questão salarial nesse contexto fora um dilema enfrentado por essas mulheres. O trabalho sub-remunerado – quando remunerado –, muitas vezes via seu pagamento ser incompleto, o que acarretava suas queixas frequentes que podemos encontrar nos periódicos da cidade, como no caso de dona Emilia Castello, lavadeira residente à rua Antonio Barreto n. 84, que recebera para os devidos fins as roupas de uma senhora moradora da travessa 13 de Maio n. 59 A. O que sucedera fora que o valor de 25\$ pago pela senhora, não condizia nem como a metade do custo do trabalho, que era de 66\$760. Por esse fator, Emilia fora à casa da senhora na manhã do dia 27 de outubro de 1899, cobrar o restante da quantia, esta por sua vez, negou-se a pagar o valor restante o que levou a Emilia à dirigir-se à polícia a fim de prestar queixa. O resultado desta ação gerou a redução da quantia cobrada por dona Emilia por parte da polícia, visto que um representante da senhora moradora

---

<sup>38</sup> NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2021. p.58

<sup>39</sup> SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos**. 2ª ed., Belém: ed. Paka-Tatu, 2015. p. 151.

<sup>40</sup> Ibid., p. 154.

à Travessa 13 de maio alegou o valor não ter sido pago por se achar exorbitante o preço da lavagem, que por fim ficou pelo valor de 58\$360<sup>41</sup>.

Sandra Graham em sua obra *Proteção e obediência* ao retomar questões acerca da relação entre criadas e patrões no Rio de Janeiro em finais do século XIX e primeira década do XX discute acerca do pagamento que recebiam as mulheres que se dedicavam a trabalhos domésticos. Ao fazer isso, a autora chama atenção para algo pertinente nesta discussão: os trabalhos que se misturavam. Temos então o trabalho de lavagem mesclando-se ao de costura, carregamento de água e vendas nas ruas, a costura com o preparo de alimentos, entre outros, todos extremamente importantes para o funcionamento cotidiano de uma casa, todavia mal remunerados, principalmente para aquelas mulheres que não atendiam aos novos padrões organizacionais, ou seja, negras e mestiças.

A cidade de Belém não fugiu à regra, periódicos da época nos mostram a preferência por trabalhadoras domésticas imigrantes portuguesas ou espanholas, todavia não é surpresa constatamos nas mesmas fontes que mulheres negras, pardas e mestiças também se ocupavam dessas tarefas, lembremos mais uma vez das taieiras. Esse grupo de mulheres habitava regiões próximas onde se concentravam as famílias abastadas para as quais trabalhavam<sup>42</sup>. “A periferia da Campina beirava os alagados do Piri, pro lado do Arsenal de Marinha, e os alagados do igarapé das Almas, pra banda do Reduto, deixando na outra margem o Umarizal, habitado predominantemente pelos negros” (Salles, 2015, p. 151). Tais locais são destacados no estudo de Conceição Maria da Rocha<sup>43</sup> como áreas onde o ofício da lavagem e secagem de roupas era frequentemente realizado, para além das praças públicas. Apesar das proibições escritas pelos dirigentes da capital ao uso das praças públicas para essa atividade, em um contexto onde nem todas as casas possuíam poços, muito menos água encanada, o deslocamento dessas mulheres nesses espaços era recorrente, o que gerava sua frequente presença em ruas, praças e lagos espalhados pela cidade<sup>44</sup>.

Ao passo que na virada do século a água deixou “[...] de ser um produto natural acessível a todos [para tornar-se] uma mercadoria de luxo que era consumida por poucos” (Silva, 2008, p. 112, apud Dias, 2016, p. 247), as recorrentes mudanças na infraestrutura citadina associadas à inauguração da “Companhia das águas” em 1880, ocasionaram

<sup>41</sup>O *Pará*, “Conta de lavagem”, 27 de outubro de 1899. p. 2.

<sup>42</sup>AZEVEDO, J. Eustachio de. **Duas musas**. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1928. *Apud*. SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos**. 2ª ed., Belém: ed. Paka-Tatu, 2015. p. 154

<sup>43</sup>ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. **AS ÁGUAS E A CIDADE DE BELÉM DO PARÁ: história, natureza e cultura material no século XIX**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 188-192.

mudanças em diversos ramos da vida social belenense. O trabalho do trato das roupas via-se cada vez mais empurrado “porta a dentro”, seja do patrão/patroa, seja da própria lavadeira, como vimos no caso de dona Emilia. Contudo, apesar das expectativas para que isso de fato se efetivasse, as torneiras públicas implantadas em alguns pontos da cidade pela companhia não atendiam a população em sua totalidade, gerando a permanência dessas mulheres em poços públicos ou particulares, bem como praças e lagos da cidade<sup>45</sup>, que para elas caracterizavam-se mais do que um espaço de trabalho, mas também de trocas e sociabilidades, como lembra Perrot ao argumentar sobre o tempo das lavadeiras na França:

É que o lavadouro é, para elas, muito mais que um lugar funcional onde se lava a roupa: um centro de encontro onde se trocam as novidades do bairro, os bons endereços, receitas e remédios, informações de todos os tipos. Cadinhos do empirismo popular, os lavadouros são também uma sociedade aberta de assistência mútua: se uma mulher está no atoleiro, acolhem-na, fazem uma coleta para ela. (Perrot, 1998, p. 203, *apud* Monteleone, 2019, p.5)

Nesse sentido, é fundamental entendermos que essas mulheres eram uma presença marcante no cotidiano urbano da cidade, tanto nos centros urbanos, agora ocupados pelas elites, quanto em seus entornos, espaços onde as camadas populares da sociedade habitavam. Ao passo que, “as novas exigências da crescente urbanização e do desenvolvimento comercial e industrial que ocorrem nos principais centros do país solicitam sua presença no espaço público [...], e exigem sua participação ativa no mundo do trabalho”<sup>46</sup>, a classe social dessas mulheres aparece como delineador dos espaços que cada uma poderia ocupar. O trabalho da lavagem de roupas, seja em seu próprio domicílio, seja na casa de um patrão/patroa, a venda em quitandas, a costura, entre outros, são ofícios dedicados às mulheres das camadas populares da sociedade. E são essas as condições que as colocam como figuras que circulavam não apenas na esfera privada da sociedade, mas também na esfera pública. Logo, pode-se dizer que as figuras femininas “tiveram presença marcante no cotidiano da cidade”<sup>47</sup>.

As telas pintadas por Carlos Custódio, que retratam a mulher belenense do início do século XX, condizem com o contexto de produção artística do período, são fruto de uma ideologia que buscava civilizar a sociedade. O retrato com vegetação tipicamente regional, o fundo de quintal presente em tantas moradias, geram uma imagem comum ao observador, é

<sup>45</sup> Ibid., p. 194-195.

<sup>46</sup> RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil, 1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985. p. 62.

<sup>47</sup> PANTOJA, Ana Lúcia Nauar. **Estratégias de Sobrevivência: Mulheres pobres, trabalho e práticas culturais nas ruas de Belém 1890-1910**. 1999. Trabalho de Especialização em Teoria Antropológica (Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

um pedaço do cotidiano da sociedade, um recorte congelado da história, são cenas rotineiras que à primeira vista não geram questionamentos. Mas se observarmos, as telas representam todo o ideal que permeava o início do século XX e construção da república, são tomadas de intencionalidades e apresentam com sutileza os papéis sociais, normativos e prescritos das mulheres.

### **Trabalho feminino, trabalho doméstico**

O crescimento da urbanização na cidade de Belém, nos anos iniciais da república, estava fortemente marcado pela economia da borracha, que durante este período delimitava o cotidiano da cidade. Essa economia, que no século passado já atraía muitos imigrantes, no primeiro decênio do século XX continuou seduzindo uma ruma de pessoas com a promessa de oportunidades de emprego, favorecendo assim o crescimento da população urbana.

Ao passo que essa população gestada tanto por estrangeiros europeus quanto por brasileiros – em boa parte nordestinos – se expandia na cidade, as camadas populares formadas majoritariamente por pessoas negras e mestiças, mas também por brancos pobres, eram submetidas aos entornos do centro da capital, onde emergiram os bairros da periferia da cidade que construíram seus modos de viver próprios, diferindo-se dos padrões culturais europeus tão almejados e impostos pelas elites políticas e econômicas do período. Cabe então pensarmos esse movimento com base no conceito de *divisão racial do espaço*, cunhado por Lélia Gonzalez para explicar a concentração da população branca na região mais desenvolvida economicamente no país, relegando à população negra uma posição extremamente desvantajosa em regiões menos favorecidas<sup>48</sup>. Fato que também pode ser observado dentro dos limites de um município, como no caso de Belém.

O Governo Republicano, num panorama nacional e também nos grandes centros urbanos da Amazônia como Belém e Manaus, se propunha ao planejamento e implementação de projetos sanitários, buscando dar conta da realização de um ambiente citadino moderno, civilizado e preparado para receber os contingentes populacionais, tanto para o trabalho referindo-se às classes populares, quanto para as apreciações das famílias elitizadas. Nesse contexto, como ocorrera desde a Independência, negras e negros foram excluídos dos projetos de construção da nação brasileira<sup>49</sup>, assim sendo, na capital da borracha, eram os que

---

<sup>48</sup> GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1ª ed., Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2020. p.94

<sup>49</sup> Ibid., p. 94.

enfrentavam maiores dificuldades na hora de conseguirem emprego, e vistos em maior número em habitações precárias.

Essas transformações na vida urbana da cidade de fato também ocasionaram mudanças na vida dos moradores da região, principalmente daqueles desfavorecidos economicamente. Maria Izilda ao escrever sobre as polarizações dos espaços diz:

[...] as reflexões sobre as singularidades do cotidiano no processo de urbanização não devem se limitar aos espaços mais visíveis, mas também focalizar os domicílios, permitindo assim perceber o espaço não como algo “congelado”, bloqueado, tal como na imagem de uma carta cartográfica, ou como simples palco da história, mas sim um elemento constitutivo da trama histórica, de seus fluxos e de sua dinâmica em permanente ação, interação, transformação e reconstrução<sup>50</sup>.

Nesse sentido, o estudo dos domicílios nos ajuda a compreender as dinâmicas da sociedade de uma forma distinta daquela que usualmente pretende divulgar-se. Em processo criminal do ano 1905 em que o réu Domingos Soriano é acusado de assassinar Maria da Conceição no dia 02 de fevereiro, do mesmo ano, na Rua Dom Romualdo Coelho, Umbelina de Carvalho, piauiense de 28 anos, solteira, lavadeira, costureira e engomadeira, é uma das testemunhas do crime<sup>51</sup>. Em seu depoimento, Umbelina nos conta que é moradora em uma residência na *estancia* de madeira onde ocorreu o crime, nos diz que ao passar em frente à taverna denominada “Anil das lavadeiras” ouviu pessoas comentando sobre o ocorrido, e algum tempo depois de ter se recolhido ao seu aposento saiu para buscar água na torneira que se serviam os moradores da *estancia*. Essa pequena parte do relato de Umbelina, nos mostra um pouco da dinâmica do cotidiano não apenas dela, mas dos moradores do local em que ela residia e até mesmo de seu entorno. O que quero destacar com esse recorte do depoimento de Umbelina são dois pontos: o primeiro deles é algo já mencionado anteriormente, o fato das mudanças na infraestrutura da cidade acarretarem alterações nos modos de viver e nas experiências das camadas populares da sociedade. Se anterior à implantação do abastecimento de água essa população (inclusive as lavadeiras) podia fazer uso das fontes públicas para terem acesso a esse bem natural, após tal mudança, passaram a depender das torneiras públicas para obter o suficiente para seu sustento. E o segundo ponto diz respeito às redes de sociabilidade que se estabeleceram entre os moradores dos novos espaços, que se diferem de forma contundente da ideologia burguesa da família nuclear e do maior individualismo que

---

<sup>50</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 32

<sup>51</sup> CMA/UFPA, Série Criminal, Subsérie: Homicídio, Tribunal do Jury – Comarca da Capital, *Autos crime de homicídio. Réo: Domingos Soriano, 1905*.

começa a surgir em meados do século XIX<sup>52</sup>. Rachel Soihet (1997) destaca a relevância do circuito ativo de informações das mulheres pobres no Brasil no contexto da *belle-époque*, que envolviam bate-papos, leva-e-traz e contratos verbais, amplamente necessários para a sobrevivência desse público e que se contrapunham à lógica burguesa de comportamento feminino. De maneira próxima, os grupos de mulheres lavadeiras em Belém, ao reconstruírem o seu local de trabalho para além das fronteiras da exploração econômica, atuavam para construir redes de relações sociais com diversos outros sujeitos sociais.

Podemos constatar essas questões no trabalho “*Adoráveis e dissimuladas*”: *as relações amorosas e sexuais de mulheres pobres na Belém do final do século XIX e início do XX* de autoria de Cristina Donza Cancela, no qual a autora, ao analisar processos criminais de defloramento do Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado do Pará, identifica que apesar dos processos conterem o testemunho das vítimas, os mesmos foram coletados e transcritos por promotores e juízes que, ao utilizarem-se da imagem depreciativa lançada sobre essas mulheres, que pertenciam às camadas subalternas da sociedade- e que por conta disso exerciam maior liberdade no espaço público trabalhando e criando suas redes de sociabilidades-, menos do que julgar o acusado, lançavam sobre a menor um olhar de discriminação, marginalização, culpabilizando-a pela situação na qual se encontravam. Ao passo que cada vez mais essas mulheres ocupam os cenários urbanos da sociedade, e escapam da esfera privada da vida doméstica, mais a sociedade burguesa lança sobre elas a reprovação e o sentimento de culpa pelo abandono do lar, dos filhos e do marido – desconsiderando que muitas vezes a família dessas mulheres é matrilinear –, afinal para essa ideologia a função essencial da mulher seria a carreira doméstica<sup>53</sup>, e por essa não caracterizar-se como uma atividade assalariada é útil para a escravização da mulher dentro da casa, visto que tal atividade sempre foi considerada um ato de amor<sup>54</sup>. Nessa perspectiva, mulheres das classes populares que tinham tanto na esfera pública quanto na privada suas formas de subsistência, são vistas como desviantes dos modelos organizacionais da sociedade, mas ao mesmo tempo são agentes fundamentais da reprodução do capital.

Nas fontes iconográficas aqui apresentadas é possível notar que as figuras femininas aparecem absorvidas em seu trabalho, suas ações e formas de sobrevivência são condensadas em representações dos papéis femininos que a sociedade e o Estado burguês impunha sobre as

---

<sup>52</sup> NAZZARI, Muriel. **O desaparecimento do dote: mulheres, famílias e mudança social**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>53</sup> RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil, 1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985. p. 63.

<sup>54</sup> FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo**. v.1, 1 ed. São Paulo: ed. Boitempo, 2021. p. 37

mulheres. Tal realidade, como exposto anteriormente, não condiz com o cotidiano das mulheres – especialmente as negras – desfavorecidas economicamente, do início do século XX. Elisabeth Souza-Lobo em sua obra *A classe operária tem dois sexos*, vai nos dizer que o trabalho apresenta-se à mulher pobre como condição determinante na organização de sua vida<sup>55</sup>. Nesse sentido, a autora chama atenção para uma questão que se impõe na vida dessas mulheres: o trabalho assalariado produz a aparente separação entre ele e o trabalho doméstico. Segundo Souza-Lobo, essas diferentes práticas de trabalho se articulam e se superpõem sem deixar opção de qualquer escolha<sup>56</sup> e se “o trabalho doméstico faz parte da condição de mulher, o emprego faz parte da condição de mulher pobre” (Souza-Lobo, 2021, p. 84).

Com a expansão urbano-industrial e a própria produção capitalista, novas ocupações surgem, e se constituem em setores não formalizados da sociedade<sup>57</sup> – apesar de não estarem a ela diretamente integradas. Isso serve para pensarmos o trabalho doméstico visto como algo auxiliar, já que não é voltado para o mercado. Os diferentes tipos de atividades que estão dentro da categoria “trabalho doméstico” são essenciais para o desenvolvimento da vida desse mercado<sup>58</sup>. Se pensarmos o modelo de organização familiar da família nuclear e burguesa, o homem que sai para o trabalho e passa o dia todo na rua necessita de alguém que vá cuidar dos seus filhos, da sua casa, das suas roupas, da sua alimentação, dentre outros tantos exemplos que poderiam ser citados aqui e que servem para demonstrar como o trabalho doméstico e a família são as bases de sustentação da economia capitalista<sup>59</sup>.

### **Considerações Finais**

As representações contidas nas produções artísticas de Carlos Custódio de Azevedo, nos jornais que circulavam na cidade, bem como nos processos do judiciário da primeira década do século XX em Belém do Pará acerca da figura feminina são vinculadas ao projeto civilizador republicano que tem em gestores como Augusto Montenegro e de Antônio Lemos alguns de seus articuladores. Os signos e símbolos contidos nesses discursos são construtores de sentidos e identidades à sociedade. Todos esses elementos em conjunto reforçam os papéis sociais normativos e prescritos femininos, e geram uma concepção da cotidianidade feminina ausente de ação pública e política.

---

<sup>55</sup> SOUZA-LOBO, Elisabeth. **A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência**. 3ª ed., São Paulo: Fundação Perseu Abramo, ed. Expressão Popular, 2021. p. 84.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>57</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 91.

<sup>58</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. **Mulheres da Floresta: uma história do Alto Juruá, Acre (1890-1945)**. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 79.

<sup>59</sup> FEDERICI, *op cit.*, p. 29.

Ao analisarmos o cotidiano da mulher belense no primeiro decênio do século XX a partir das telas, dos periódicos e dos processos criminais, vamos perceber alguns marcadores sociais da diferença. Questões de raça, classe social e sexualidade atravessam as experiências dessas mulheres nesse espaço e tempo e são delineadoras dos lugares que cada uma ocupa. Contudo, apesar dessas categorias que as distanciam e diferem, todas estão sob a estrutura cotidiana da ordem burguesa comportamental.

Carlos Custódio pinta cenas de *gênero* que retratam o cotidiano feminino na capital da borracha no início do século XX dentro do contexto específico de produção da época. São obras feitas pelas elites e para as elites, que servem como meio de difusão da ideologia burguesa de civilidade tanto para essa parcela da sociedade quanto para as classes populares. A representação dessa classe nos periódicos da cidade, bem como em processos do judiciário seguem o mesmo caminho, colocando esses sujeitos, e nesse caso em específico as mulheres, como parcela da sociedade dissidente das normas comportamentais da época, sem levar em conta as questões materiais e raciais que cotidianamente conduzia essas pessoas em realidades foram do padrão almejado pelo Estado burguês.

Nesse sentido, as mulheres menos favorecidas economicamente aparecem representadas nos discursos da imprensa, do judiciário e nas telas a partir da ótica burguesa de comportamento social. Significa dizer que esperava-se que essas mulheres permanecessem detidas aos recônditos do lar, tal como aquelas que pertenciam a um estrato social mais alto e que no momento de aumento comercial e industrial começaram a se ocupar com ofícios na esfera pública da sociedade<sup>60</sup>.

O que pretendi demonstrar nas linhas anteriores foi como as representações do trabalho doméstico – sendo este assalariado ou não –, foram delineadas pela estrutura social capitalista, racista e burguesa, em que papéis normativos de gênero ditam “ofícios de homem” e “ofícios de mulher”, em que o trabalho se apresenta para mulheres negras antes mesmo das novas necessidades do mercado industrial brasileiro e que nesse contexto, passaram a sofrer cotidianamente com proibições e represálias por parte do Estado, visto que não se enquadravam nas novas normas sociais de civilidade

---

<sup>60</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil: república: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- ALVES, Moema de Bacelar. **Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX**. 2013. MENDONÇA, Paulo Knauss. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de história, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: ed. Companhia das Letras. 2017
- CHARTIER Roger. **História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa, Difel, 1990.
- COELHO, Geraldo Mártires. **A Lira de Apolo: o mecenato em Antônio Lemos e Augusto Montenegro (1897-1912)**. 1ª ed. Belém-PA: ed. Estudos Amazônicos, 2014.
- DIAS, Douglas da Cunha. Cidade e natureza: as águas relendo uma Belém da Belle Époque (1870 aos anos iniciais de 1910). **Urbana**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 233-253, mai.-ago, 2016.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **Imagens da Mulher**. Porto: ed. Edições Afrontamento, 1992.
- FEDERICI, Sílvia. **O patriarcado do salário: notas sobre Marx, gênero e feminismo**. v.1, 1 ed. São Paulo: ed. Boitempo, 2021.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). **Antíteses**, Londrina, v. 7, p.216-258, 2015.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro, PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil: república: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
- \_\_\_\_\_. Do público para o privado: redefinindo espaços e atividades femininas. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 4, p. 97-115.
- \_\_\_\_\_. **Trama e poder: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo, 1888-1934)**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2021.

NAZZARI, Muriel. **O desaparecimento do dote: mulheres, famílias e mudança social**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

PANTOJA, Ana Lúcia Nauar. **Estratégias de Sobrevivência: Mulheres pobres, trabalho e práticas culturais nas ruas de Belém 1890-1910**. 1999. Trabalho de Especialização em Teoria Antropológica (Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

RAGO, Luzia Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar (Brasil, 1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)**. Belém: ed. Paka-Tatu, 2000.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos**. 2ª ed., Belém: ed. Paka-Tatu, 2015.

SILVA, Ivo Pereira da. **Terra das águas: uma história social das águas em Belém, século XIX**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. p. 112. Apud DIAS, Douglas da Cunha. Cidade e natureza: as águas relendo uma Belém da Belle Époque (1870 aos anos iniciais de 1910). Urbana, Campinas, v. 8, n. 2, p. 233-253, mai.-ago, 2016.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e Violência no Brasil urbano. In: **História das mulheres no Brasil**. PRIORE, Mary Del. (org). 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997. Apud: PANTOJA, Ana Lúcia Nauar. **Estratégias de Sobrevivência: Mulheres pobres, trabalho e práticas culturais nas ruas de Belém 1890-1910**. 1999. Trabalho de Especialização em Teoria Antropológica (Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

SOUZA-LOBO, Elisabeth. **A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência**. 3ª ed., São Paulo: Fundação Perseu Abramo, ed. Expressão Popular, 2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WOLFF, Cristina Scheibe. **Mulheres da Floresta: uma história do Alto Juruá, Acre (1890-1945)**. São Paulo: ed. Hucitec, 1999.